

O Livro do Tempo: Escritas e reescritas

Teatro Greco-Latino e sua recepção II

**Maria de Fátima Silva, Maria do Céu
Fialho & José Luís Brandão
(coords.)**

IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

ANNABLUME

HÉLIA CORREIA, *A DE CÓLQUIDA*¹ (Hélia Correia, *The one from Colchis*)

MARIA ANTÓNIO HÖRSTER (mahorster@sapo.pt)

MARIA DE FÁTIMA SILVA (fanp13@gmail.com)

Universidade de Coimbra

RESUMO - Hélia Correia dedicou ao mito de Medeia dois textos: um em forma dramática, *Desmesura. Exercício com Medeia*, e, antes dele, uma narrativa breve que intitulou *A de Cólquida*. É a este último texto que dedicamos a presente reflexão. Inspirado em versões antigas distintas da peça de Eurípides, ele retrata uma Medeia frágil, afastada do seu mundo natural, rendida ao amor e acomodada à condição subserviente da mulher grega.

PALAVRAS CHAVE - Bárbaros, mulher, amor, maternidade, filicídio.

ABSTRACT - Hélia Correia produced two texts about Medea: a play, *Desmesura. Exercício com Medeia* and, before it, a short narrative entitled *A de Cólquida*. It is this last text we are going to comment. Inspired by ancient versions of the myth different from that adopted by Euripides, it portrays a fragile Medea, living far from her natural world, taken by passion and acomodated to the subservient condition of Greek women.

KEYWORDS - Barbarians, women, love, maternity, filicide.

Como celebração de anos de companheirismo, Hélia Correia dedicou a Jaime Rocha, para lhe assinalar o aniversário, um conjunto de quatro breves textos em prosa poética, que representam uma releitura muito pessoal da cultura clássica e de alguns dos seus grandes mitos femininos. Reunidas sob o título de *Apodera-te de mim* (2002), estas composições testemunham um profundo conhecimento do mundo grego e constituem exercícios hermenêuticos em que Hélia Correia se encontra ela mesma intimamente implicada, estabelecendo um diálogo de épocas e de figuras que mutuamente se interrogam e iluminam.

Deste conjunto, tivemos já oportunidade de nos debruçar sobre dois textos: o prómio *Em Knossos*², que representa uma reflexão sobre a cultura helénica no seu processo evolutivo, desde a civilização minoica até ao classicismo ateniense, no qual a afirmação da mulher enquanto ser cultural assume uma dimensão relevante; e *Penthesiléa*³, que coloca as grandes questões do tempo, da memória e da linguagem adequada à expressão do mito, mesmo nas suas facetas mais

¹ Trabalho desenvolvido no âmbito do projeto UID/ELT/00196/2013, financiado pela FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

² Hörster, Silva 2014: 421-432.

³ Hörster, Silva 2015: 169-192.

interditas. Dirigimos agora a nossa atenção para a surpreendente figura de Medeia, protagonista de *A de Cólquida*.

A semelhança do que se nos deparou nos textos antes analisados, também no caso desta Medeia a problemática feminina constitui o cerne da interpretação do mito, na linha das preferências que a Autora vem manifestando⁴. Breve, este texto afasta-se das grandes linhas euripidianas, recuperando outros tópicos do mesmo mito a que a Antiguidade também não foi alheia. Efectivamente, as aventuras na Cólquida, a paixão pelo Argonauta e a vinda para a Grécia, aspectos que, em Eurípides, funcionam sobretudo como antecedentes da acção central, conheceram na épica arcaica e helenística, na lírica e na tragédia grega que rodeou Eurípides um conjunto diversificado de soluções⁵.

A atracção pela figura da colca, que encontra aqui uma primeira manifestação na escrita de Hélia Correia, vem a desenvolver-se, anos mais tarde, numa versão dramática, intitulada *Desmesura. Exercício com Medeia* (2006)⁶. Esta primeira narrativa pode ser considerada como uma espécie de contraponto, tanto à versão euripidiana como a essa posterior abordagem que Hélia faz ao mito.

1. “NÃO CONHECI MEDEIA, A PENSATIVA”

Um importante programa de leitura é traçado desde logo no *incipit*: Hélia Correia não só acentua de imediato o estabelecimento de uma relação pessoal

⁴ É esta a preferência manifestada em todas as peças que até agora a Autora dedicou à tradição clássica: *Perdição. Exercício sobre Antígona* (1991), *Rancor. Exercício sobre Helena* (2000) e *Desmesura. Exercício com Medeia* (2006).

⁵ Antes de Eurípides, que trouxe ao tema de Medeia uma leitura profundamente inovadora, outros tratamentos, mal conhecidos, tinham já abordado fases diversas do trajecto de vida da filha de Eetes. Assim, num poema perdido do ciclo épico que se intitulou *Argonautica* (séc. VII a. C.), o foco parecia incidir na viagem de Jasão e dos seus homens para a Cólquida, à conquista do velo de ouro, que veio a constituir o primeiro episódio relevante no mito de Medeia. Ainda em data anterior à peça de Eurípides (462 a. C.), Píndaro (*Pi.* 4. 216-224) dedicava alguns versos à façanha heróica da conquista do velo de ouro e ao contributo dado por Medeia ao sucesso dessa aventura. Esta etapa colca, implicando no sucesso da empresa uma Medeia já apaixonada, veio a tornar-se tema prioritário em futuros tratamentos como o que Apolónio de Rodes, no séc. III a. C., lhe dedicou em mais uma versão épica, os seus *Argonautica*. Por seu lado, o episódio em Corinto também não era original de Eurípides. Já nas últimas décadas do séc. VI a. C., num poema intitulado *Korinthiaka* e atribuído a Eumelo, Medeia, depois da vinda da Cólquida com Jasão, reinava sobre Corinto e, mesmo que involuntariamente, tornava-se responsável pela morte dos filhos, a quem sepultava no templo de Hera na intenção de os tornar imortais. Creófilo de Éfeso, por sua vez, ainda em data anterior a Eurípides, fazia de Medeia a assassina de Creonte e dos seus próprios filhos, vítimas da perseguição desencadeada pela casa real de Corinto; já em fuga para Atenas, a mãe não protegeu as crianças na convicção de que o pai o faria. Assim sendo, Medeia só poderia ser responsabilizada por uma imprudência, cabendo aos Coríntios a verdadeira culpa pelo infanticídio. A grande novidade de Eurípides, no regresso ao episódio de Corinto, esteve justamente em atribuir a autoria do infanticídio a Medeia, por razões de vingança pessoal.

⁶ Silva 2006: 173-195.

da narradora de primeira pessoa com a sua figura⁷ - “Não conheci Medeia” (9) -, como ainda a caracteriza por um único traço, não de natureza social ou física, mas sim psicológica e intelectual: “Medeia, a pensativa” (9). Com isto muito sinteticamente se anunciam dois motivos importantes: (a) o da estranheza da figura para a instância narradora, possivelmente legível como metonímia do que há de insondável na alma humana⁸ e, em particular, na alma das mulheres; e (b) a valorização da componente reflexiva numa figura feminina⁹. Deste modo Hélia Correia situa-se num território que insistentemente tem explorado, o do resgate da mulher como ser pensante, dotado da capacidade de entender e de criar¹⁰.

Numa tentativa de anular, cobrindo tempos e espaços, a distância entre a narradora e o seu objecto, aquela dispõe-se a um exercício de meditação, fazendo-se rodear de um ambiente que considera propício ao encontro: o da exposição à rudeza das pedras frias, ao clima de exalações misteriosas normalmente associado às práticas mágicas de Medeia, empreendendo ainda a demanda de um espaço geográfico do Norte, consentâneo com as origens desta bárbara. Mas com estes mesmos elementos está a sugerir-se, como ponto de partida para a indagação literária sobre a colca, o ambiente délfico: “muitas foram as vezes em que estive deitada sobre as lajes, na estação em que os vapores das fendas são propícios ao viajar da mente” (9). Por trás da referência às ‘lajes’ e aos ‘vapores’, está latente a figura de uma pitonisa que, tal como a narradora, dialoga com o transcendente. Por isso, ainda que o interesse recaia sobre uma bárbara, é a partir do mundo grego, e precisamente no ponto em que este se abre ao indesejado, num espaço oracular, que se faz a sondagem daquele misterioso ser. Na busca da outra encontra-se comprometida a identidade da própria narradora. Sendo a imagem escolhida para a aproximação entre as duas figuras

⁷ A instância responsável pelo discurso assume, expressamente, uma identidade feminina: “Muitas foram as vezes em que estive deitada sobre as lajes” (9; s.n.). Longe de cairmos no erro de identificar a narradora com o eu biográfico da Autora – sendo verdade que esta narradora apresenta semelhanças idiossincráticas com Hélia Correia –, entendemos que a opção irá no sentido de propiciar um clima de diálogo e de procura de compreensão entre dois seres, que têm para isso a vantagem de partilhar a experiência e o estatuto de mulheres.

⁸ A profundidade insondável da alma humana e dos comportamentos que dita são abordados em *Desmesura* numa perspectiva essencialmente filológica. É o uso da palavra certa o que define, para cada versão de uma mesma história, a sua interpretação sempre renovada. É sobre a experiência de Medeia e os seus motivos, vários termos são postos em confronto e questionados por quem lhe testemunha os excessos: Amor? Ciúme? Desvario?

⁹ A predominância dada a esta capacidade feminina de pensar tem tonalidades euripidianas; sem dúvida recorda, 'entre as peças que os contemporâneos do trágico ateniense consideravam de problemática misógina', aquela célebre afirmação de Melanipa (na tragédia *Melanipa Sábia* fr. 482 Collard and Cropp), que Aristófanes, em *Lys.* 1124, parodiava: “Eu sou mulher, mas talento não me falta”. Talvez estas fossem palavras de abertura com que a heroína de Eurípides, no seu famoso discurso, iniciava uma defesa não só de si mesma, enquanto vítima de uma paixão do deus Posidon, como também a dos gémeos ilegítimos que dele gerara.

¹⁰ *Vide* Hörster, Silva 2014: 427-428.

a do voo – “Muitas vezes tomei voo para norte, a procur3-la” (10) –, este pode interpretar-se como um exerc3cio da imagina33o intr3nseco 3 cria33o liter3ria. Estar3amos com isto perante um apontamento de natureza metapo3tica.

Esse movimento conduz a um mundo que a inst3ncia narrativa identifica como pr3prio da b3rbara: o de um natural primevo, caracterizado n3o pelo azul mediterr3nico, mas tingido de verde escuro, de uma intensidade de descarnamento parox3stico que faz arrepiar. Na sua viagem mental, a narradora retoma as coordenadas que, na tradi33o, assinalam as fronteiras entre ocidente civilizado e oriente ainda por desbravar. O que a Jas3o exigiu fa3anhas de her3i, proporciona-se 3 narradora por um golpe de magia que o pr3prio ambiente d3lfico estimula: “Subia o mar de p3rpura, onde as ilhas ainda flutuam ao sabor da pr3pria raiva” (9). Nesta simples men33o, est3o aludidas as Simpl3gades, ilhas flutuantes que, por capricho, chocavam e assim impediam o tr3nsito entre mundos¹¹ (E., *Med.* 1-2). Vencida a barreira das Simpl3gades, o desconhecido continua a proporcionar perigos possivelmente mais amea3adores, que na imagina33o grega se exprimiam por sacrific3os com que a barb3rie eliminava qualquer estrangeiro que dela se abeirasse (9): “Depois, ro3ava aqueles desfiladeiros por cujos flancos jorra o sangue vivo”¹².

O desenho do mundo b3rbaro come3a por se fazer atrav3s da paisagem, avultando a men33o da ‘terra’¹³, que de acordo com o que viria a ser o conceito aristot3lico de ecossistema, se projecta na natureza dos habitantes. “Chegava ent3o 3 terra verde-escura onde a intensidade de Medeia tudo cobria, pondo na paisagem e nas pessoas e nos sentimentos aquela esp3cie de descarnamento que arrepiava quem a visitasse”. O passo, em coordena33o sind3tica, promove,

¹¹ A refer3ncia 3s Simpl3gades, feita pela Ama no mon3logo que abre a pe3a de Eur3pides (*Med.* 1-2), 3 depois expandida poeticamente pelo coro (210-212, 431-433, 1263-1264). Na *Odisseia* (12. 59-72), Circe descreve que Ulisses, como Jas3o, foi o 3nico que conseguiu vencer o obst3culo das rochas chamadas por Homero ‘Errantes’. Depois as rochas voltam a ser citadas com outros nomes e com uma natureza diferente (Simon. fr. 546 PMG, Pi., *Pi.* 4. 208-209, que as designa por ‘Err3ticas’). Importante 3 notar ainda que os pr3prios poemas hom3ricos d3o conta da maior antiguidade do mito dos Argonautas; assim, no citado passo da *Odisseia*, Ulisses testemunha que, j3 antes dele, a nau Argos tinha atravessado as ‘Rochas Errantes’. Sobre a aproxima33o entre a aventura dos dois her3is nestas paragens, *vide* Garc3a Gual 2002: 30.

¹² Este motivo 3 tratado com exuber3ncia por Eur3pides na sua *Ifig3nia entre os Tauros*. Por sua vez Anouilh, na pe3a que dedica a Medeia, serve-se de uma Ama colca, que acompanha a senhora no ex3lio cor3ntio, para trazer at3 ao espectador a imagem da terra b3rbara. No desenho que tra3a, os elementos caracterizadores de um outro ambiente geogr3fico e cultural s3o, como em H3lia, os sacrific3os sangrentos, que constituem um motivo de festa colectiva, e as ervas de um odor inesquec3vel como verdadeiro *ex libris* dessas paragens distantes.

¹³ Ali3s, a aventura m3tica de Jas3o tem por destino “Ea”, palavra que significava apenas “Terra”, ou seja um pa3s enigm3tico e sem nome, que pode representar, globalmente, um destino misterioso e arriscado, porque indefinido e desconhecido. S3 mais tarde essa vaga “Ea” foi identificada com a C3lquida, nos limites do mundo conhecido, junto ao Mar Negro.

num primeiro patamar, uma hierarquia que avança do exterior para o interior, vincando os laços entre paisagem e pessoas e sentimentos (9). A este plano estritamente individual, não correspondem, no domínio do colectivo, os valores estéticos e éticos que distinguem uma verdadeira civilização (9): “Tudo aquilo que entendemos por beleza e por princípios de civilidade era desconhecido nessa Cólquida”. A magia vem de alguma forma preencher esse vazio, na medida em que o ritual é sempre instituidor de comunidade. Porém, o rito bárbaro controla um quotidiano não de alívio, como numa sociedade organizada, mas assustador.

A paisagem bárbara continua povoada de monstros, como se um herói civilizacional, qual Hércules ou Teseu, que nas suas façanhas se encarregou de eliminar as criaturas horrendas que assolavam o mundo, por ali não tivesse ainda passado (9): “Ervas amargas referviam em buracos e aqueles monstros do início das idades, que os nossos deuses já petrificaram e tornaram rochedos habitáveis, aguardam, em prisões muito precárias, um alimento humano que os acalme”. Ao mesmo tempo em que penetramos numa idade arqueológica, acedemos a um mundo matriarcal de que os homens parecem arredados e onde só as mulheres existem, aliás, numa dupla condição: a de criaturas humanas, envoltas que se encontram em véus do oriente, mas por outro lado a de feiticeiras capazes de, ao tocarem a terra com os seus passos, obscurecer a própria luz¹⁴. A magia, que a tradição associava com estas mulheres¹⁵, tinha a força de controlar até a natureza. Por outro lado, cercava-as uma profunda solidão; a falta do masculino neste ambiente bárbaro cancela a ideia de doméstico e, desta forma, a da subserviência da mulher à pressão conjugal. Isoladas, elas detêm um potencial de afirmação em consonância com o mundo primitivo em que se inserem (9): “Durante o voo,

¹⁴ García Gual 2002: 34 recorda a relação entre Hélios, o Sol, e Hécate, a deusa das trevas nessas distantes paragens da Cólquida. Para alguns estudiosos (Wilamowitz, Kérenyi, *apud* García Gual), na sua viagem os Argonautas dirigem-se simbolicamente ao mundo do além; de facto, à esposa de Hélios a mitologia dá o nome de Perse (“Destruição”), uma espécie de alcunha de Hécate, a deusa das trevas e da magia nocturna, relacionada, por isso, com os mortos e com a lua. Desta forma, em Hélia Correia é valorizada essa capacidade das mulheres que habitam o país do Sol de serem, ao mesmo tempo, intermediárias com as trevas e Hécate. Já Eurípidés (*Med.* 395-398) regista a intervenção de Hécate como a deusa patrocinadora dos feitiços de Medeia. E, em *Desmesura*, Hélia dedica à deusa das trevas um hino, na abertura da peça, que evoca valores femininos e o convívio com a obscuridade manipuladora da magia.

¹⁵ Medeia e a tia, Circe, eram, na tradição grega, as duas feiticeiras mais famosas. Conhecedoras de grande número de filtros, eram sábias e acessíveis à paixão. Se Circe tinha o poder de transformar homens em animais e de lhes devolver depois a figura humana, Medeia possuía um poder hipnótico que adormeceu o dragão de guarda ao velo de ouro. Por outro lado, a tradição que as associava com as mulheres de Creta, Pasífae, Ariadne e Fedra, justificava a sua propensão para paixões arrebatadoras. Mas em geral, os Gregos consideravam feminino o talento de fabricar poções mágicas. Lembra Iriarte 2002: 165 que, além de Medeia, a mesma capacidade era reconhecida em Helena (*Od.* 4. 227). O próprio Eurípidés (*Med.* 380) refere a preparação de fármacos como uma arte em que as mulheres são as mais competentes e que transmitem, como uma receita secreta, de geração em geração.

eu avistava mulheres sós no dealbar das horas, caminhando, sob os véus importados do oriente. Feiticeiras seriam, pois a luz era sorvida pela sola dos seus pés e elas comunicavam com a noite e o sol desesperava de nascer. A escuridão da Cólquida brilhava como um carvão no meio de tanta aurora».

2. “PORÉM, MEDEIA NÃO SE ACHAVA ALI”

A evocação do ambiente oriental da Cólquida remata laconicamente com a afirmação “Porém, Medeia não se achava ali” (9). Ou seja, aquele tempo representou apenas um momento de passagem na sua vida. Decisiva foi a experiência amorosa entretanto vivida, assinalando a passagem pelas Simplégades a impossibilidade de um regresso às origens. O amor conduziu-a a um novo espaço, a Grécia, que é apresentada pela narradora de forma muito crítica e distanciada: na “presunçosa terra grega”, ciosa da sua cultura superior, reserva-se às mulheres uma condição de clausura e de apagamento. Encerradas nos palácios, símbolo de poder e de estatuto social, elas são, mesmo se princesas, reduzidas à mais elementar domesticidade¹⁶. Uma relação quiástica estabelece-se entre a Cólquida e a Grécia: à bruteza incivilizada da primeira, onde as mulheres ‘reinem’ sós, opõe-se a domesticidade partilhada, que a civilização helénica lhes reserva.

Vinda de um outro padrão cultural, Medeia sofre um processo de metamorfose tão desvirtuador da sua identidade e do seu potencial que a própria narradora teme presenciá-lo: “Eu não queria presenciar a domesticidade, correr o risco de avistar Medeia entre as suas criadas”¹⁷ (9), “Eu não tinha coragem para olhar” (10). A paixão no entanto leva-a a aceitar, a integrar-se nesse quotidiano que lhe degrada o natural; os seus dias de mulher casada passa-os em conversas inúteis com as servas¹⁸, entre tarefas rotineiras, no cuidado das crianças, e na ausência

¹⁶ Parece haver nesta menção de que, mesmo se princesas, as mulheres não escapam à domesticidade e ao isolamento do gineceu um duplo alcance: este estatuto abrange não só as gregas, como também as princesas bárbaras, caso de Medeia, que a ele estejam sujeitas. Curiosamente, Anouilh estabelece também, deste ponto de vista, um contraste entre o estatuto de Medeia na pátria distante e aquele que Corinto lhe reserva. Na Cólquida – relembra a Ama que a acompanha –, Medeia era princesa, com todos os requintes urbanos que essa condição lhe proporcionava: passeava a cavalo por parques frondosos, usava vestidos requintados, sem, no entanto, perder o dom de uma liberdade que o modo de vida grego não consente.

¹⁷ No entanto, ao regressar, em *Desmesura*, ao tema de Medeia, Hélie reforça exactamente este motivo da ‘domesticidade’, rodeando a protagonista de um círculo feminino de servas, gregas (Melana e Éritra) e estrangeiras (Abar, uma núbia), que com ela interagem em proporções diferentes: como mulheres que todas são, mas com proveniência e, por isso, também com estatutos e mentalidades diversos.

¹⁸ Esta convivência feminina, na tragédia, é corporizada no coro, em Eurípides um grupo de mulheres coríntias que se sentem harmonizadas com Medeia com quem estabelecem uma relação de ‘amizade’ (138, 179, 181). Na verdade esta *philia* é sobretudo uma solidariedade de género, que, na *Medeia*, se justifica face a um *exemplum* paradigmático: o que as Coríntias da tragédia lamentam é o caso específico de adultério e traição que testemunham, não, como

permanente do marido¹⁹. O que constituíra a sua identidade, o conhecimento das ervas mágicas e a liberdade de se mover, está-lhe vedado neste novo universo onde as ervas lhe são desconhecidas e a liberdade de todo cercada. Desta forma assistimos a uma desmontagem da figura no que representava os seus traços elementares²⁰. Paradoxalmente, porém, Medeia submete-se, comprometendo

em *Desmesura*, o tradicional abandono a que a mulher casada é votada. Em contrapartida, o círculo feminino de que Hélia rodeia a mulher de Jasão em *Desmesura* reconfigura-se como a imagem da rotina doméstica. A preferência da cozinha como cenário da acção é disso mesmo o sinal. Nesse contexto, Melana, a escrava grega, mais velha e por isso mais dominada pelas regras da sua condição, é aquela que sobretudo vive, com uma subserviência de algum modo revoltada, a vida apática a que está sujeita. Por outro lado, a Autora criou, nesta outra ficção, uma segunda escrava, Abar, a núbia, o modelo da mulher estrangeira resignada às regras gregas, estabelecendo com a Medeia revoltada um contraponto. Abar é, de certa forma em *Desmesura*, a projecção desta primeira Medeia de *A de Cólquida*, que introduz na nova reescrita uma espécie de reflexo no espelho: é como se, em *Desmesura*, Medeia, a bárbara poderosa, se mirasse nessa outra bárbara, fraca e submissa, que ela mesma foi na versão anterior de Hélia.

¹⁹ Impressiona, pela semelhança, a situação da mulher portuguesa num passado muito recente. Numa crónica de 3 de Agosto de 2001, escrita para o jornal *Público*, a socióloga Maria Filomena Mónica escreve, tendo em mira a situação na década de 60 do século passado: “Eu trabalhava, estudava e frequentava a Academia dos Amadores de Música. De certa forma, estava em vias de fugir ao meu destino. Outras, a maioria, estavam enclausuradas. Mesmo as ricas, tinham de pedir ao marido o dinheiro para a manutenção da casa. O seu quotidiano limitava-se a comprar naftalina, a verificar se as calças do marido tinham o vinco bem feito, a garantir que o jantar era de qualidade. Por ser esse o seu dever, amamentavam os filhos até tarde. Eram elas que se levantavam de noite quando os pimpolhos, em número crescente, resmungavam. Além de serem obrigadas a aparecer impecavelmente vestidas, quando havia visitas, era suposto manterem conversas espirituosas, o que, dada a reduzida escala dos seus interesses, lhes era manifestamente impossível. Finalmente, ao fim de algum tempo, muitos dos maridos estavam sexualmente fartos delas. Perante a complacência da sociedade, tinham as amantes que lhes apetecesse. À mulher, cumpria sofrer em silêncio” (2002: 128-129). Na geração de Filomena Mónica (n. 1943) houve um número significativo de mulheres que acederam às Universidades e que se projectaram nas letras e na política portuguesas. Dentre as escritoras amplamente reconhecidas, citem-se os nomes de Lídia Jorge (professora universitária, n. 1946), Teolinda Gersão (professora universitária, n. 1940); na geração anterior, sobreleva o nome de Agustina Bessa Luís (n. 1922), uma espécie de Dostoiévski em versão portuguesa, que, sem complacência, disseca sentimentos e comportamentos de mulheres e homens sobretudo do norte de Portugal. Da mesma geração registre-se o nome da iconoclasta Natália Correia (1923-1993), política e poeta.

²⁰ Este esforço por debilitar Medeia, que resulta num total conformismo, encontra de certa forma paralelo no que Arriaga Flórez 2006: 17-18 destaca como uma linha interpretativa de Medeia, com origem também na Antiguidade, que tende a inocentar a filha de Eetes dos crimes que em geral lhe são atribuídos (e. g., A. R., *Argonautica* 4. 442, atribui o homicídio de Apsirto a Jasão e não a Medeia; e Paus. 2. 3. 6 responsabiliza os Coríntios pela morte dos filhos de Medeia, e não a mãe). Este filão culminaria, na contemporaneidade, com o romance que Christa Wolf lhe dedica (1996), *Medeia. Vozes*, recriando o trajeto mítico de Medeia em chave feminina. Com esse objectivo, Wolf sujeita a um exame crítico os actos extremos que a tradição atribuiu à colca, por lhe parecerem sintomas do que Bohmel Fichera 2006: 103 designa por “uma misoginia programática característica da cultura patriarcal desde as suas origens”. Sem retirar à heroína colca o seu vigor tradicional, mesmo assim a autora alemã permite-lhe justificações que de certa forma também a ‘debilitam’.

mesmo nessa submissão todo o seu ser (10): “No entanto, toda ela estava ali”. O amor aparece portanto como uma força imperiosa ou princípio cósmico, antes mesmo de se concretizar num objecto identificado por um nome. De facto, embora se tenha sublinhado o poder avassalador da paixão e suas consequências, até este momento não foi citado o nome de Jasão.

Tal como o seu modelo, esta nova Medeia viveu também um trajecto de ruptura com os seus, como condição para a fuga e satisfação do amor. Mas desta breve história prévia, que recorda a traição ao pai e o homicídio do irmão, está ausente qualquer referência à conquista do tesouro em que a Medeia tradicional se vangloriava de ter colaborado. Com esta omissão se retira ao Argonauta o estatuto de herói para o reduzir ao de homem, simples objecto da paixão²¹.

Do seu passado Medeia nada retém: “Toda ela passou para o amor. Nem o mais fugidio pensamento escapava para norte, para a Cólquida” (10). E, no entanto, este é o tempo em que a presença masculina nesse reino, até aqui sempre silenciada, ganha, por força da imaginação da narradora, um contorno; representa-a “o velho rei tropeçando nas conchas do areal”, incapaz, pela idade e pela fraqueza, de prevenir a traição e de executar a vingança. Se a fugitiva, agora instalada no seu estatuto de esposa, não guarda qualquer memória desse passado colco, a pátria não a esquece na vaga ameaça com que o velho Eetes entrevê um futuro de desforço (10): “Matá-la-ia com a sua própria faca e atirá-la-ia para o mar”.

3. “CORREU VOZ DE QUE OS FILHOS LHE MORRERAM”

Das mais conhecidas versões da história de Medeia consta a morte dos filhos, por razões diversas, em que o contributo materno é avaliado nas suas causas e dimensão. Estas condicionantes do infanticídio situam-se em vários planos, o religioso, o político e o pessoal. Ora é o temor pela natureza mortal das crianças o que leva a mãe a sepultá-las no templo de Hera, na esperança ilusória de as redimir; ora domina a condição de filhos de estrangeira, ou de regicida, e os limites que essa representa para o seu estatuto de cidadãos - mais temível do que a própria morte; ora é decisiva a debilidade congénita que se deseja solucionar. Estas diferentes condições levaram à atribuição a Medeia ou aos Coríntios da responsabilidade por essas mortes. De qualquer forma, mesmo se interferindo na eliminação dos filhos, nenhuma das versões tradicionais atribuiu à mãe, como Eurípidés, razões de egoísmo e de vingança pessoal como o móbil do seu acto. E, no entanto, esta foi a variante que acabou por prevalecer na identificação da figura.

²¹ Anouilh reduziu também a uma obsessão sexual o relacionamento entre Medeia e Jasão. Ferida pelo amor, a protagonista da versão francesa conformou-se à subserviência e ao vazio das longas esperas por um amante cada dia mais frio e desinteressado. A racionalidade ou o vigor da Medeia bárbara deram lugar a uma total anulação e dependência. *Vide supra* p. 60.

De entre este leque de possibilidades, a opção da Autora portuguesa vai, em *A de Cólquida*, para uma debilidade dos filhos, anunciada já no ventre materno, que sinaliza um inconformismo fisiológico da Medeia bárbara com o estatuto grego de mulher e mãe, a que aderiu como programa de vida (10): “Porque Medeia, a funda, a poderosa, enfraqueceu com a maternidade”²². De cada vez que um passo decisivo acontece na trajectória de Medeia, renasce o conflito entre a sua origem e o destino a que o amor a condenou. Assim se assinalara o despontar da paixão, que levava à ruptura e à fuga, e o mesmo contraste ocorre no momento em que o amor culmina em maternidade. Hélia Correia sobrecarrega esta fase com expressões que traduzem o esforço, ou mesmo a convicção de Medeia, de se ter adaptado à sua nova vida (10): “... entrou no gineceu como a mais comezinha das mulheres”; “A bondade injectou-se-lhe nas veias e ela tinha as crianças na barriga como qualquer mulher: cosendo, e olhando o fio do horizonte, com um sorriso e as pálpebras inchadas por uma melancólica alegria”. Apesar deste aparente conformismo, o trauma do parto torna manifesto o desajuste entre o animal selvagem que ela foi e o ser domesticado em que se tornou. Em vez de o nascimento acontecer na montanha, em consonância com a natureza e marcado por um primitivismo animalesco - “ela que ouvira, tanta madrugada, os grandes urros das parturientes nas montanhas em volta da cidade” (10) -, o parto socializou-se e passou a considerar-se “íntimo” (10), tendo por cenário o gineceu e, por mentoras, as mulheres mais velhas. A este conflito entre *physis* e *nomos* responde, quase inconscientemente, o corpo de Medeia que “não se queria abrir” (10), desguarnecido da presença estimulante da natureza e como que adivinhandando a ameaça que, em sociedade, os novos seres representariam para uma mãe apátrida e mal amada.

Porque se até agora a condição de Medeia fora sobretudo a de uma apátrida, este é o momento em que se se desenha com nitidez crescente o abandono masculino e conjugal de Jasão²³. Para o Argonauta a relação não passava de um encontro físico, que o tempo foi desgastando, e que agora ele substituiria com vantagem por “pactos matrimoniais com princesas mais jovens, e do sul” (10). As novas núpcias do amado funcionam como a revelação de um destino; ao contrário da

²² O tópico da fraqueza que a maternidade pode provocar está também em Anouilh. Ele é para Medeia uma lembrança dolorosa, onde a intervenção solidária da Ama foi decisiva para combater as dificuldades da situação; nessa hora, a habitual força de Medeia esvaiu-se e fez dela um ser desprotegido. Como se se tratasse de um trauma inesquecível, na hora do abandono a amante de Jasão entende o repúdio iminente como uma nova dor ‘de parto’, a que, desta vez, ninguém poderá trazer alívio.

²³ Em *Desmesura*, Hélia proporciona ocasião para um encontro entre Medeia e Jasão, que ela imagina ‘romântico’, e por isso para ele se prepara ainda com requintes de sedução; mas para o Argonauta esse encontro será apenas o momento para confessar a ruptura definitiva, agora que um outro projecto de casamento lhe alimenta sonhos e interesses; por isso, como cenário o Argonauta prefere em vez do quarto, o lugar de uma intimidade que já não existe, a cozinha, uma espécie de ágora no plano doméstico.

Medeia eurípidiana, para quem o afastamento de Jasão equivalia à desprotecção social e ao exílio, nesta outra versão o abandono não visa a heroína nem mesmo a estrangeira, mas uma mulher que se torna “comum” (11), “emparedada” como as suas companheiras e, como todas elas, condenada “à sentença do seu sexo” (11). A própria reacção que o abandono desencadeia, que é de fúria e protesto veemente na protagonista da tragédia, reduz-se em Hélia Correia, por sucessivas expressões, a uma conformação apática (11): “... empalidecendo, sentada no seu banco de arenito, submissa à amizade feminina que noutros tempos tanto desprezara”.

O definhamento materno prolonga-se nos filhos, agravado pela incapacidade que Medeia manifesta de os cuidar. A entrega destas crianças enfermiças às sacerdotisas de Hera, para que as revitalizassem, representa também a expressão limite do abdicar de uma personalidade; é como se para Medeia se tivesse apagado o seu passado, convertendo-se a maga de outrora em «a mais crente das mulheres» (11). O facto de as crianças serem filhas de uma bárbara e de um grego é visto como um hibridismo incapaz de lhes assegurar a afirmação vital²⁴ e, nesta convicção, é pouco o cuidado que no templo lhes dispensam. O próprio potencial curativo de que as cobras, seres ligados à terra, dispõem - lembre-se que Asclépio as tomou por seu símbolo terapêutico -, falhou perante a incompreensão dos meninos, verdadeiramente apátridas eles também²⁵, que por elas se sentiam perseguidos. A imagem de morte que o dia seguinte revelou aponta para um estatuto de mendicidade e de desqualificação social. Aos olhos dos Coríntios coube à mãe, talvez porque estrangeira, a culpa pela morte das crianças. Na perspectiva da narradora, porém, como decorre da formulação “correu voz de que os filhos lhe morreram”, que agora retorna em “Então correu a voz pela cidade” (11), estamos perante um boato, podendo assacar-se a esta mãe imprudência, incúria, mas não uma deliberada intenção de matar.

CONCLUSÃO

Neste momento final, o texto ganha acentos algo inesperados. Até aqui, guiados pela imaginação da narradora, acompanhamos o percurso de Medeia desde as suas origens, abrindo-se primeiro a nossos olhos a sua primordial

²⁴ Esta debilidade física substitui a mais tradicional fragilidade de estatuto de que sofre, numa cidade grega e desde logo em Atenas, o filho de um casal híbrido. Para Eurípides, este era um assunto vivo na política da sua cidade, depois que, em 451 a. C., Péricles tinha agravado o estatuto destes filhos com uma lei que suprimiu a cidadania para a descendência de mãe estrangeira.

²⁵ Na verdade, as crianças pareciam arredadas do sentido do poder da terra, vigente na pátria materna, que as cobras representavam, como também não entendiam a intervenção curativa desses seres, tal como a Grécia a usava.

ligação ao verde, ao norte²⁶, a uma natureza fera e não domada, a uma Cólquida mergulhada ainda na penumbra das eras, para assistirmos ao grande passo que marcou a sua existência: a obediência cega a um tradicional destino de mulher, tocada pelo amor. Seguindo Jasão, atraçou os seus e aportou a uma Grécia estrangeira, onde, rendida à paixão, assume um destino doméstico de progressivo auto-aniquilamento²⁷.

O que terá levado Hélia Correia a optar por esta Medeia passiva, comum, banalizada, a que falta qualquer traço de heroicidade? A Autora mostra estar familiarizada com os diversos filões do mito. Seguindo um trajecto que terá sido o do próprio Eurípides - que abandona as versões que isentavam Medeia do filicídio para a tornar a responsável pela atrocidade da vingança -, a própria Hélia Correia assume igual propósito na sequência que prevê para os dois tratamentos que vem a dar à estrangeira: *A de Cólquida* e *Desmesura*. Ela mesma o afirma com clareza (*A de Cólquida*, 11):

Esta é a história como a recebi. A história de uma mãe nervosa e exausta. Esta é a história que deixei cair para que se desfaça em mil pedaços e a grande, a bruxa, seja levantada pela minha versão. Esta Medeia, a doce e a vencida, dará lugar a outra, uma outra que pensa e concebe a magnífica vingança.

Destas palavras se infere, em primeiro lugar, o propósito de vir a retomar o tema privilegiando a opção inovadora de Eurípides, mas também um juízo explícito da narradora sobre as suas duas versões, que joga uma contra a outra. Estabelecendo uma oposição entre “deixar cair” e “levantar”, depara-se-nos a expressa condenação da primeira e o desejo de que se despedace. Que intenção presidirá, então, à criação de uma Medeia fraca, submissa e adaptada? Julgamos poder depreender das palavras da narradora o seu claro intento: o texto é proposto como um *exemplum*, uma advertência evidenciando os perigos que, para a mulher, representa a opção por uma tradicional vida de família e o abrir mão do seu potencial intelectual e criativo, ainda que por amor (11): “Cale-se essa voz

²⁶ Em *Desmesura*, Hélia vai explorar de forma mais consistente o tópico do clima como um factor de choque de identidade e de cultura entre gregos e bárbaros. Dispondo, nessa ficção, do contraponto de Abar, a núbia, face a Medeia, a colca, climas e paisagens sofrem um aprofundamento, pondo frente a frente a mulher do norte e a de um sul mais radical do que a própria Grécia.

²⁷ Este é um trajecto de vida que Anouilh atribui também à sua Medeia. Apesar de lhe não retirar a violência que fará dela a tradicional filicida, o autor francês projecta, como uma primeira imagem da sua protagonista, uma mulher frágil, dependente da solidariedade da velha Ama que a acompanha e como que alimentada pela vaga esperança de poder ainda aguardar um futuro com Jasão. O refúgio no silêncio é um abrigo contra a iminência de notícias funestas responsáveis pela terrível metamorfose, porque irá ser a certeza do rompimento o que lhe devolve a ferocidade.

e faça-se ouvir esta para que a lição do amor nos seja horrível”²⁸. A esta mulher vencida por uma perigosa rotina, Hélia prefere a ferocidade assassina da outra. Ao mesmo tempo, a intensidade de sentimentos e o extremismo das reacções asseguram à Medeia euripídiana uma capacidade de desafio e de mistério que a eterniza, como a Autora declaradamente sublinha. Nada nela é previsível ou facilmente explicável (11): “Tenha o despeito de uma feiticeira dimensão tal que nunca a compreendam e o arrepio dure uma eternidade”.

²⁸ Este mesmo repúdio da mulher pelas regras que a condição feminina lhe impõe serve de suporte à versão que Hélia Correia criou de Antígona (*vide* Brill, vol. I). Nesta peça - *Perdição. Exercício sobre Antígona* -, não é em Creonte que a filha de Édipo encontra o verdadeiro adversário e a razão que a condena à morte. O rei é um fraco, nesta reescrita, mais aberto à ideia de salvar Antígona do castigo devido à desobediência do que a condená-la. O que de facto aniquila a jovem é a imagem que vai construindo de um *curriculum* de vida feminino. Desiludida com a falta de afectos dos que a rodeiam e condenada à rotina desencorajadora a que o casamento reduz a vitalidade feminina, a morte é para esta Antígona a única solução. Qual o seu motivo para persistir nessa aniquilação precoce: nada mais do que ela própria e a sua frustração de mulher.

BIBLIOGRAFIA

- Arriaga Flórez, M. (2006), “Dalla parte di lei: letture al femminile di Medea”, in De Martino, F. (ed.), *Medea: teatro e comunicazione*. Bari: Levante Editori, 11-21.
- Bohmel Fichera, U. (2006), “Medea nella riflessione di Christa Wolf”, in De Martino, F. (ed.), *Medea: teatro e comunicazione*. Bari: Levante Editori, 99-116.
- Clauss, J. J., Johnston, S. I. (eds.) (1997), *Medea. Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy, and Art*. Princeton: Princeton University Press.
- Correia, H. (2006), *Desmesura. Exercício com Medeia*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Easterling, P. E. (1977), “The infanticide in Euripides’ *Medea*”, *YCIS* 25: 177-191.
- García Gual, C. (2002), “El Argonauta Jasón y Medea. Análisis de un mito y su tradición literaria”, in López, A., Pociña, A. (eds.), *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*. I-II. Granada: Editorial Universidad de Granada, 29-48.
- Hall, E., Macintosh, F., and Taplin, O. (eds.) (2000), *Medea in Performance 1500-2000*. Oxford: European Humanities Research Centre.
- Hörster, M. A., Silva, M. F. (2014), «*Em Knossos*, de Hélia Correia. Notas de leitura. I”, *Humanitas* 66: 421-432.
- Hörster, M. A., Silva, M. F. (2015), “*Penthesiléa*, de Hélia Correia. Notas de leitura”, *Humanitas* 67: 169-192.
- Iriarte, A. (2002), “Las razones de Medea”, in López, A., Pociña, A. (eds.), *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*. I-II. Granada: Editorial Universidad de Granada, 157-169.
- Pociña, A., López, A. (eds.) (2007), *Otras Medeas. Nuevas aportaciones al estudio literario de Medea*. Granada: Editorial Universidad de Granada.
- Powell, A. (1990), *Euripides, women and sexuality*. London and New York: Routledge.
- Silva, M. F. (2006), “Linguagem, barbarismo e civilização. Hélia Correia, *Desmesura*”, in Silva, M. F. (ed.), *Furor. Ensaio sobre a obra dramática de Hélia Correia*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 173-195.