

(In)vocação Medeia na América: dramaturgias Ladinas e transfigurações míticas

(In)vocation of Medea in América: Ladinas¹ dramaturgies and mythical transfigurations

Sabrina da Paixão Brésio²

Universidade de São Paulo

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-4571-4854>

E-mail: sabrina.bresio@usp.br

Recepção: 14.10.2024

Aprovação: 29.11.2024



Resumo: O ensaio propõe uma investigação mitopoética da figura de Medeia e sua reconstituição em obras dramáticas contemporâneas. Partindo da articulação conceitual de América Ladina proposta pela filósofa Lélia Gonzalez, o presente trabalho tece uma leitura sobre as recomposições que a personagem Medeia toma em território latino-americano, com destaque às produções brasileiras nas quais a recriação de Medeia por autorias/performances negras inspira outras fabulações e amplifica o rol imagético presente no mito. A partir da lógica dos corpos subalternizados, que tomam a narrativa e reescrevem a trajetória da personagem, observaremos as recorrências simbólicas e a persistência de certos mitemas, ao passo que também consideramos as novas proposições

¹ I will keep the term in Portuguese, as proposed by the philosopher Lélia Gonzalez, to maintain the original construction, which modifies the Latin American term to *Ladino-Amefrican*, incorporating and redefining the word *Ladino*, considering the native experiences of the continent before and after Iberian colonization.

² Prof^ª. Dr^ª. da Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo (Brasil). Historiadora, mestra e doutora em Educação na linha de pesquisa Cultura e Educação. Pesquisadora do Imaginário Simbólico, mitohermenêutica e cultura pop, com destaque para literatura, cinema, histórias em quadrinhos e gênero. vice coordenadora do lab_arte – Laboratório de arte-educação e cultura da FEUSP. <https://orcid.org/0000-0002-4571-4854>

mitopoéticas afrobrasileiras que sugerem outros modos de perceber o mito-Medeia, presente nas obras *Mata teu pai* (2017), *Medea Mina Jeje* (2017) e *Medeia Negra* (2018).

Palavras-chave: Mitohermenêutica, Medeia, Dramaturgia latino-americana, Lélia Gonzalez, América, Mulheres negras.

Abstract: The essay proposes a mythopoetic investigation into the figure of Medea and her reconstruction in contemporary dramatic works. Based on the conceptual articulation of *América Ladina* proposed by philosopher Lélia Gonzalez, this study interprets the recompositions of the character Medea in Latin American contexts. It emphasizes Brazilian productions where the recreation of Medea by black authors and performers inspires new fables and enriches the imagery of the myth. Grounded in the logic of subalternized perspectives, which reclaim the narrative and rewrite the character's trajectory, the analysis examines symbolic recurrences and the persistence of certain mythemes, while also considering new Afro-Brazilian mythopoetic propositions. These reinterpretations offer alternative ways of perceiving the Medea myth, as seen in the works *Mata Teu Pai* (2017), *Medea Mina Jeje* (2017), and *Medeia Negra* (2018).

Keywords: Mythohermeneutics, Medea, Latin American dramaturgy, Lélia Gonzalez, América, Black women.

1. INTRODUÇÃO

Preciso que me escutem. Vou ser breve, não vou demorar.
(Passô, 2017, p. 23)

Quantas mulheres cabem em um nome, em uma trajetória? Quantas errâncias são incorporadas nessa figura que é princesa, sacerdotisa, esposa, mãe, exilada, estrangeira, apátrida e, ainda assim, firme em seus propósitos de reexistir? Do clássico ao contemporâneo, o arquétipo³ do mito-Medeia articula discursos, intenções e validas proposições socioculturais do amor, poder, convenção e moral e das dinâmicas entre o masculino e o feminino nas esferas privada e pública. Imortalizada na literatura ocidental pela peça de Eurípidés, Medeia já era mítica antes dele. Sua peça teria inspirações diretas nos trabalhos de Neofrón de Sícion e em versões correntes dos mitos da feiticeira da Cólquida citadas por Píndaro e Hesíodo. Além de Eurípidés, seus contemporâneos Sófocles e Ésquilo também a incluíram em suas obras, centrando-se na tradição tessálica, na qual Medeia é a princesa-sacerdotisa que guarda o Velocino de Ouro na Cólquida (atual Geórgia, ao sul do Cáucaso). Um artifício de Afrodite a faz se apaixonar pelo argonauta Jasão, a quem auxilia no roubo do tesouro. Por essa transgressão, Medeia

³ Entendido aqui como proposto em Durand (1988a, p.60), retomando Jung: “O arquétipo é, portanto, uma forma dinâmica, uma estrutura que organiza as imagens, mas sempre ultrapassa as concretes individuais, biográficas, regionais e sociais da formação das imagens.”

é obrigada a abandonar sua terra, partindo com os helênicos e assassinando seu irmão durante a fuga. Retornando a Iolco, na Tessália, Jasão não consegue derrotar seu tio Pélias, que havia usurpado o trono. Novamente, Medeia utiliza seu conhecimento em encantamentos e convence as filhas do rei a matarem o pai para realizar um feitiço de rejuvenescimento. Acasto, filho do rei morto, persegue e expulsa o argonauta e sua esposa. Nessa nova fuga, ambos passam a viver em Corinto, no Peloponeso, onde se desenrola a tragédia de Eurípides.

Sua versão, integrante da tríade temática com *Egeu* (440 aEC) e *Peliades* (455 aEC), foi encenada em 431 aEC durante as Grandes Dionísias, conquistando o 3º lugar do concurso, atrás de Sófocles e do esquecido Euforion. A peça reconta a tragédia da princesa em Corinto, e pondera acerca dos lugares da moral e da intervenção do Estado nos encaminhamentos pessoais, além de expor a condição social das mulheres. Criticada por Aristóteles, entre outros, a versão de Eurípides concentra-se na decisão de Medeia pelo infanticídio, motivada pela traição e abandono de Jasão, que decide se casar com a filha do rei Creonte.

Em sua análise, o tradutor e pesquisador Trajano Vieira (Eurípedes, 2010) observa a particularidade e o ineditismo de Eurípedes ao subverter e tensionar a percepção heroica das protagonistas trágicas da época, ao enfatizar a agência humana e um certo livre-arbítrio da personagem, conduzida pela *sophia*, sabedoria inerente a Medeia. Há uma ânsia pelo reconhecimento da intelectualidade, da astúcia, do *saber* que salvam a vida de Jasão por diversas vezes (Eurípedes, 2010, p. 168). Esse reconhecimento complexifica a tragédia, muitas vezes excessivamente centrada apenas no crime materno. A ira e a vingança de Medeia são reações não apenas ao abandono do lar e da cama — ou seja, das funções maritais e paternais sagradas que Jasão renega ao tramar um matrimônio socialmente mais proveitoso com a filha de Creonte —, mas também à perseguição imposta pelo próprio rei, que decreta o exílio de Medeia e de seus filhos, expulsando-os de Corinto. Após todos os seus feitos, que garantiram a sobrevivência do herói, Medeia não apenas é repudiada publicamente, mas também se vê, novamente, desterrada.

A ingratidão e a indignação alimentam os propósitos de Medeia, já que seu destino está à mercê dos conchavos políticos dos homens e da manutenção do poder. Nesse sentido, o cerne da narrativa expande-se para além do relacionamento amoroso ou da traição. Na versão de Eurípides, a morte das crianças é o meio encontrado para ferir Jasão, e a morte da noiva é a forma de atacar o poderoso rei. O que Medeia retira dos homens é aquilo que eles mais prezam e que

lhes falta: o controle sobre a hereditariedade e a descendência, como demonstra Jasão:

Ainda mais: criar condignamente os filhos,
 dar aos gerados em teu ventre mais irmãos,
 pô-los todos num mesmo nível de igualdade
 e ser feliz vendo a união de minha raça.
 Tu, que necessidade tens de novos filhos?
 É de meu interesse, todavia, tê-los,
 a fim de assegurar aos filhos atuais
 o apoio dos futuros. Crês que estou errado?
 se não te devorasse este ciúme enorme,
 nem tu censurarias a minha conduta.
 Mas as mulheres são assim; nada lhes falta
 Se o leito conjugal é respeitado; se ele
 recebe um dia o menor golpe, então as coisas
 melhores e mais belas vos parecem péssimas.
 Se se pudesse ter de outra maneira os filhos
 não mais seriam necessárias as mulheres
 e os homens estariam livres dessa praga!
 (Eurípedes, 1991, p.39-40)

Com relação à Creonte, quando a mulher clama por mais um dia em Corinto, ele consente movido apenas por consideração às crianças, pois, para ele: “Só aos meus filhos eu estimo mais que à pátria!” (Eurípedes, 1991, p. 31).

É a promessa de descendência que também garantirá o asilo político de Medeia em Atenas, conforme expressa Egeu, o rei sem filhos:

Muitas razões, mulher, levam-me a conceder-te
 a graça que me pedes; inicialmente,
 o respeito devido aos deuses, e depois
 vem a esperança dos filhos que me prometes
 (voltam-se para esse desejo há muito tempo
 meus pensamentos). Eis minha resolução:
 vem para meu país; lá eu me empenharei
 em dar-te, como devo, a melhor acolhida.
 Quero dizer-te apenas uma coisa mais:
 não penso em tirar-te daqui eu mesmo, agora,
 mas se te dirigires por tua vontade
 à minha casa, nela encontrarás asilo
 inviolável, a ninguém te entregarei.
 Levem-te de Corinto, então, teus próprios passos
 para que não me acusem meus anfitriões.
 (Eurípedes, 1991, p. 48)

A decisão de assassinar os filhos não é um ponto pacífico para a protagonista e, em diversos momentos de seu diálogo com o coro de mulheres de Corinto, ela reforça sua dúvida, questiona sua capacidade de realizar o ato e justifica sua escolha como a única forma de ferir os homens que a feriram. Esse tops

reaparecerá com novas camadas de significação nas transcrições brasileiras. Outro ponto fundamental para a amplitude do mito-Medeia é a oposição que se estabelece entre o que é ‘civilizado x bárbaro’ e o lugar social da estrangeira, tema que será de suma relevância nas produções brasileiras.

As narrativas de Medeia reaparecem em Roma no final do século III aEC em *Medea Exul — Medeia Desterrada*, escrita por Ênio. Gouvêa Júnior (2014) salienta que, ressoando o contexto sociopolítico de Roma, o mito-Medeia ajusta-se à disputa simbólica sobre as origens do Império, ora justificando as incursões latinas em solo oriental, ora servindo como crítica à marginalização dos estrangeiros na sociedade romana, até o governo de Júlio César. Após a morte deste, as versões literárias do mito destacam o perigo em confiar em estrangeiros. No século V EC, já em um contexto de domínio do cristianismo, sua narrativa servirá de modelo para tudo o que for considerado pagão, supersticioso, cruel, erótico e bárbaro, em oposição a um pensamento cristão, civilizado e correto. Em síntese:

Medeia, nessas primeiras adjetivações latinas, foi revelada como a mulher que, expatriada, perambulava sem pouso, destino ou refúgio. Aliás, sua característica da errância foi preservada na tradição da narrativa, ainda que alterada nas sucessivas reconstruções. [...] Ao se refinar cronologicamente a caracterização latina de Medeia, ia se consolidando a imagem da estrangeira desterrada, da maga, daquela espécie de belas feiticeiras errantes, exiladas, poderosas e misteriosas detentoras da habilidade de constringer os deuses à sua vontade e de cometer crimes e sacrilégios. (Gouvêa Júnior, 2014, p.10-13)

Solano (2018) inventaria sua presença nas artes europeias: na Idade Média, é cooptada para exemplificar a feiticeira, vil e demoníaca, o que responde ao processo de cristianização e caça às bruxas; na Modernidade, ela é retomada na articulação da oposição entre indivíduo e sociedade e sua faceta reflexiva e autocentrada é valorizada enquanto o indivíduo firma sua vontade acima das esferas reguladoras da sociedade (Estado, Igreja, Costumes). Também a concepção do sobrenatural, da mística e da mágica passa a ser valorizada, enquanto reação ao racionalismo iluminista. Adentrando o século XX, a primeira Medeia negra registrada é escrita pelo alemão Hans Henny Jahnn, *Medeia in Verse* (1926), em que ele critica a xenofobia racista da Europa, representada por Creonte e assimilada por Jasão, que vê em sua primeira esposa uma “Mulher bárbara, dizes tu, depreciando minha pele escura. A negra, ressoou de teus lábios” (Morais, 2013, p. 214).

Após este périplo do Mar Negro ao Mediterrâneo, o mito-Medeia atravessa o Atlântico, rumo à América Latina. Vejamos de que maneira ele se ancora no Brasil.

2. INVOCAÇÃO DE MEDEIA

*Companheiras, minha pele está marcada de histórias e
versões que somente eu posso contar.
(Limma, 2021, 17'58'')*

Medeia perdura como uma voz atemporal de todas que são consideradas estrangeiras, apátridas, excluídas e usadas por sistemas de dominação e colonização, e se molda aos intentos, desejos e problemáticas inerentes a cada momento histórico. A importância do debate étnico promovido pela mitopoética⁴ do mito-Medeia, desde Eurípedes, ganha força e relevância na contemporaneidade. Na América Latina, sua presença é transmutada tanto em embates sociais quanto na leitura melodramática das tragédias pessoais, nas quais as protagonistas questionam e expõem a condição de subserviência numa sociedade masculinista. Segundo Coelho (2005, p. 159):

É oportuno observar que no anos 50 a tragédia Medeia havia sido adaptada, em geral no contexto de debates político-sociais, no Peru (*La selva*, de Juan Ríos, 1950), no México (*Malintzin: Medea americana*, de Jesús Inclán, 1957) e em Cuba (*Medea en el espejo*, de José Triana, 1960). Posteriormente, ela foi novamente adaptada em Cuba (R. Montenero, *Medea*, 1997), em Porto Rico (P. Santalíz, *El Castillo interior de Medea Camuñas*, 1984) e na Argentina (L. M. Salvaneschi, *Medea de Moquegua*, 1992).

No caso brasileiro, os textos fazem coro aos vizinhos e situam suas protagonistas no limiar da opressão racial, sexual e econômica do tempo vigente. A primeira criação brasileira é *Além do rio (Medea)* de 1957. Escrita por Agostinho Olavo para o Teatro Experimental do Negro, é ambientada no Brasil colonial no final do século XVII. Jinga, rainha monjolo vinda da Costa do Ouro junto do traficante de escravos Jasão, é batizada Medeia e vive isolada em uma cabana numa ilha fluvial com os filhos de ambos. Sabendo do acordo de casamento entre Jasão e a filha do capitão Creonte, e da iminente retirada de seus filhos pelo pai, Medeia retoma seu nome e seu lugar sacerdotal, e mata os filhos nas águas do rio. A peça foi escolhida para representar o Brasil no Primeiro Festival Mundial das Artes Negras no Senegal em 1966, contudo, foi vetada pelo Governo militar por “não considerá-la (sic) representativa da cultura brasileira [...] o Ministério do Exterior não autorizou a viagem do grupo de teatro, enviando, em vez dele, um de capoeira” (Almeida, 2011, p. 110).

⁴ Consideramos o termo como recomposição de uma estrutura narrativa de base mítica, a partir da criação artística-literária, na qual a imagem arquetípica é articulada em contextos contemporâneos, complexificando sua acepção no tempo presente e conformando uma hermenêutica dos símbolos, que conecta o ancestral ao contemporâneo” (Bresio, 2022, p.17).

A partir do argumento de “Caso especial: Medeia”, escrito por Oduvaldo Vianna Filho e protagonizado por Fernanda Montenegro na TV Globo em 1972, Paulo Pontes e Chico Buarque compõem *Gota d’Água* (1975). Medeia se torna Joana, moradora de um conjunto habitacional no subúrbio carioca, e Jasão, um sambista emergente que faz sucesso com o samba *Gota d’água*, após avultoso investimento de Creonte, o magnata local. Traçando seu caminho para ascensão social, o sambista fica noivo de Alma, filha de Creonte, e abandona Joana e os filhos. Amparada pelas mulheres do morro, ela prepara sua vingança, vencendo a letargia inicial e assumindo seu lugar sacerdotal de mãe de santo.

Ao analisar as dramaturgias *Medea en el espejo*, de José Triana; *Gota d’Água* de Chico Buarque e Paulo Pontes; *El castillo interior de Medea Camuñas*, de Pedro Santaliz; e *Medea*, de Reinaldo Montero, a professora da *Universidad de La Habana*, Elina Miranda Cancela, finaliza seu ensaio afirmando que:

La voz del otro ha encontrado un espacio teatral a través de las tantas veces vilipendiada heroína trágica, pero falta que sea la propia mujer quien proyecte en el teatro su versión del mito y abra las puertas a una nueva Medea, que sea ella su propia “inventora”. (Cancela, 2005, p. 90)

O que observamos no Brasil, a partir dos anos 1990, é uma retomada do mito-Medeia, com forte presença de dramaturgias e direção de mulheres: *Des-Medeia*, de Denise Stoklos (1995), *Memórias do mar aberto*, de Consuelo de Castro (1997), *Nós, Medeia*, de Zemaria Pinto (2003), *Axé, Medeia*, de Luciana Saul e Thomas Holesgrove (2006), *Medea en Promenade*, com texto de Clara de Góes (2012), *Saluba. Medeia*, pelo Grupo Caixa Cênica (2013), *Medeia Vozes*, da Cia Ói Nóis Aqui Traveiz (2013), *Raízes Bárbaras! O Mito de Medea!*, de Rosina Chaves (2015), *Medea Mina Jeje*, de Rudinei Borges (2017), *Mata teu pai*, com a cia OmondÉ (2017), *Medeia Negra*, com Márcia Limma (2018), *Curra — Temperos Sobre Medeia*, da cia Contadores de Mentira (2018), *Gota D’água Preta* (2019), *Medeia por Consuelo de Castro*, tele-teatro realizado pela Cia BR116 (2020), e por fim (com as devidas escusas pela ausência de algum espetáculo), *Mata Teu Pai, Ópera-Balada* (2022), com direção de Inez Viana.

Cada montagem experimenta e desdobra em linguagem cênica um ou outro aspecto definidor da tragédia, destacando tanto questões que permeiam a condição humana e suas relações (amor, prazer, maternidade, poder, moral, ética), quanto pondo em relevo temas próprios de nosso tempo-espaco, conduzindo um diálogo sobre o que é ser mulher, mãe, esposa, dentro de uma estrutura

patriarcalizada, e demarcando o quanto esta fábula ainda tem a nos dizer. Dentre todas essas possibilidades de investigação, nos deteremos em três dramaturgias, propondo conexões com o que Lélia Gonzalez conceituou por América.

2.1. América Ladina

Lélia Gonzalez dedicou-se à compreensão do racismo e da colonialidade latino-americana, valendo-se dos pressupostos da interseccionalidade, da decolonialidade e dos estudos psicanalíticos. A filósofa reitera a necessidade do olhar decolonial, que valoriza as produções epistêmicas e culturais dos países latino-americanos e africanos; da indissociabilidade da relação interseccional, e como questões de gênero, sexualidade, classes e raça convergem e explicam a manutenção das formas de dominação e diferenciação socioeconômica vigentes; e da leitura psicanalítica, na qual se ancora para compreender recursos da linguagem e da conformação psíquica dos sujeitos e a interiorização do discurso do colonizador. Esta incidência se estende à categorização “afro-americana” e “african-americana” usada para pessoas negras dos Estados Unidos e que, para ela, encerram também um viés imperialista, ao que ela contrapõe com amefricano/a, e a conceitualização da América para

... designar a todos nós. [...]. Para além do seu caráter puramente geográfico, a categoria de amefricanidade incorpora todo um processo histórico de intensa dinâmica cultural (adaptação, resistência, reinterpretação e criação de novas formas) que é afrocentrada [...]. A América, enquanto sistema etnogeográfico de referência, é uma criação nossa e de nossos antepassados no continente em que vivemos [...] que identifica na diáspora uma experiência histórica comum que exige ser devidamente conhecida e cuidadosamente pesquisada. [...] Embora pertençamos a diferentes sociedades do continente, sabemos que o sistema de dominação é o mesmo em todas elas, ou seja: o *racismo*, essa elaboração fria e extrema do modelo ariano de explicação, cuja presença é uma constante em todos os níveis de pensamento, assim como parte e parcela das mais diferentes instituições dessas sociedades. (Gonzalez, 2020, p.134-135)

A autora convoca a unicidade na diversidade, para que se valorizem as formas regionais de auto-organização e, ao mesmo tempo, se admita que os processos de colonização do continente sustentam um viés racista e sexista que oprime as camadas sociais étnico-racializadas (pretos, pardos, indígenas), e as mulheres de forma mais contundente. Gonzalez faz uma distinção entre os modos de agenciamento do racismo na colonização anglo-saxônica e latina, sendo a primeira de natureza “aberta”, que parte da divisão sociorracial imposta e os modelos de segregação racial do modo que ocorreu na África do Sul e nos Estados Unidos. No caso latino, há o que ela chama de “racismo velado”, gérmen

conceitual da democracia racial. Nele, as divisões sociorraciais são invisibilizadas no discurso, com a propagação da ideologia da mestiçagem usada enquanto meio de pacificação e resolução dos conflitos coloniais.

Do mesmo modo que denuncia a apropriação da cultura negra, *amefricana*, quando convém ao dominador, a autora afirma que é pela cultura que a reapropriação, criação e transformação simbólica e social podem se dar, ao ser feita pelos amefricanos, na afirmação de si como sujeitos ativos de sua história.

3. VOCAÇÃO MEDEIA

*O que restará de mim será mistura de memória e mito,
fábula e fato, história e ficção.*
(Limma, 2021, 39'50'')

Em um viés analítico e agregador das múltiplas visões e métodos nos quais os estudos do imaginário se desenrolam, Wunenburger (2007) delinea estruturas e desdobramentos que compõem o campo e, dentre elas, a literalização como reconstrução e renovação do mito via linguagem escrita. Nesse sentido, o teatro e a literatura colaboram para:

Estudar as transformações sofridas entre um mito étnico oral e um mito literário, vendendo seus ingredientes literários submetidos a um conjunto de ressurgimentos. [...]. A expressão literária, longe de reduzir-se a um processo de demitificação do mundo, permitiria então, com frequência, assegurar uma transfiguração positiva de alguns conteúdos míticos e, por conseguinte, sua perenização. (Wunenburger, 2007, p.48-49)

Assim, reconhecemos na *poiesis* dos textos dramatúrgicos uma renovação hermenêutica que considera os discursos e a valorização de novos signos do presente, unida à perenidade do mito-Medeia. Passando da invocação de sua figura para a vocação mitopoética de seus símbolos⁵ em América, observaremos pontos de encontro e proposições amefricanas de Medeia em três dramaturgias brasileiras do século XXI.

⁵ Em acordo com Durand (1988b, p.14-15) que define o símbolo como “a recondução do sensível, do figurado, ao significado; mas, além disso, pela própria natureza do significado, é inacessível, é epifania, ou seja, aparição do indizível, pelo e no significante”, adquirindo sentidos na dinâmica da recorrência simbólica.

3.1. Medea Mina Jeje

Dramaturgia do paraense Rudinei Borges, com direção de Juliana Monteiro e atuação de Kenan Bernardes, é “um poema-pranto de uma mulher negra, escravizada na Vila Rica de Nossa Senhora de Pilar de Ouro Preto, nas Minas Gerais do século XVIII” (Borges, 2018, p. 372). Situada no Ciclo do Ouro colonial, Medea encarna a mulher negra escravizada e trazida com o filho do reino do Dahome. Após a frustrada tentativa de fuga do menino, sabendo que o castigo que lhe aguarda é fatal (castração e trabalho compulsório nas minas), Medea colhe ervas e, invocando e saudando os voduns, mata seu filho, poupando-o do medonho destino em servidão. O poema-pranto é um rito de luto e luta da mãe negra desterrada. Contra a violência colonial que brutaliza os corpos, a mulher recorre às forças do sagrado, de sua sabedoria vegetal. A morte do filho é consagrada a todas as entidades que, com ela, realizaram a travessia do mar revolto:

Põe erva na boca do teu filho.
 Mata teu filho, Medea.
 Mata hoje teu filho.
 Que não matem amanhã teu filho
 Dentro da mina.
 [...]
 Medea põe erva na boca de Age.
 Meu menino me olha.
 Um instante.
 Meu menino me olha firme,
 Um instante.
 Corre firme dentro de si.
 Meu menino mastiga erva.
 Engole campo rupestre meu menino.
 Menino amarrado na boca da mina.
 Meu menino morre no meu colo.
 Bicho sem vida.
 Age.
 Medea grita.
 Age.
 Medea-preta.
 (Borges, 2018, p.384-385)

O tema do infanticídio aqui se desvincula do mote anterior, no qual o assassinato das crianças representa vingança e retaliação ao ex-parceiro amoroso⁶, ou ato de interrupção do domínio masculino, a partir da eliminação da descendência. O suicídio, o assassinato e o aborto foram estratégias comuns entre mulheres escravizadas, sua reação ao ciclo da violência sexual a que estavam

⁶ A psicologia subscreve o mito de Medeia como caso-exemplo da Síndrome da Alienação Parental.

subjugadas, e à interrupção da manutenção de mão-de-obra escravizada. Se em Agostinho Olavo a protagonista realiza duas travessias – a primeira pelo oceano, na qual busca apagar quem ela é, e a segunda pelo rio, retomando sua identidade e rompendo com a dinâmica do branqueamento racista – a protagonista de *Medea Mina Jeje* não esquece em momento algum sua origem e seu fado, expondo em sua fala a lucidez do reconhecimento da dinâmica colonial e dos lugares sociais impostos pela violência.

3.2. Mata teu pai

Texto da multiartista mineira Grace Passô, o espetáculo estreia em 2017 com Medea interpretada por Débora Lamm. Em 2022, ganha nova montagem em formato ópera-balada, com composições de Vidal Assis, dirigida também por Inez Viana, e Medea encarnada pela cantora trans Assucena. Diferente do clássico grego no qual Medeia é adjetivada e construída para o público antes de entrar em cena, aqui a primeira a falar é ela: “Preciso que me escutem” (Passô, 2017, p.23), esta intimação é tanto para as filhas quanto para o público. Assim a atriz Assucena delinea Medeia:

Quem é ela? Uma assassina apaixonada; filicida, fraticida; calculista, no entanto traída, perseguida, expatriada, abandonada, humilhada. Nenhuma de suas adversidades seriam um salvo conduto para que ela seja absolvida de seus crimes. Mas a questão que fica é *quem a produziu socialmente?* Vocês acham que o patriarcado subjugaria, humilharia, assassinaría, escravizaria as mulheres por milênios sem que produzisse suas Medeias?
(Assucena, 2022, grifos nossos)

Esta *produção social* é evidenciada na escrita de Passô, autora negra que traz para junto da princesa desterrada várias outras mulheres refugiadas. As mulheres de Corinto dão lugar à refugiada síria, cubana, judia, haitiana, a mulher paulista, que é migrante nordestina. Todas interagem e acolhem a febre de Medeia, e esta acolhe suas dores de expatriadas. Medea também se nega a atacar a nova mulher do pai e, até os últimos instantes, evita matar as filhas, narrando febrilmente seus motivos, que invertem o mito com a sugestão: — Mata teu pai. O cerne da dramaturgia está em reconhecer o circuito que retroalimenta a violência e a tragicidade da existência das mulheres, instituído pelo sistema de dominação patriarcal, que engendra as guerras coloniais, a tutela dos corpos, e a normatividade social:

Tem essa injustiça que é esse pai que pode ser ausente.
Tem esse ausente que é esse pai que pode ser injusto.
Ele vai ter que enterrar vocês, enterrar sua própria carne.
[...]

Minha história mudou de rumo, já sinto o cheiro de árvores que não existem aqui.
 Eu desfazo esse nó. Eu.
 Eu preciso matar vocês.
 Meus amores.
 [...]
 Me desculpem, por favor.
 E de novo nos sacrificamos. E de novo nós damos e tiramos à luz,
 e de novo o trabalho é nosso.
 Este é o ato mais maternal que posso dar a este mundo lamacento, vendido, injusto, capitalista, militar, patriarcal. Este é o ato mais maternal que posso dar a este mundo, minhas filhar, ser.
 Uma.
 Mulher.
 Indomável.
 (Passô, 2017, p.42-45)

3.3. Medeia Negra

Primeiro solo da atriz baiana Márcia Limma, com direção de Tânia Farias (Oi Nós Aqui Traveiz/RS) e dramaturgiacolaborativa com Marcio Marciano (Coletivo de Teatro Alfenim/PB) e Daniel Arcades (Grupo NATA – Núcleo Afrobrasileiro de Teatro de Alagoinhas/BA). Segundo Limma (2018), o mito-Medeia já vibrava em sua trajetória e, durante o processo de criação de uma outra personagem para o espetáculo *O Castelo da Torre*, foi tomando forma e se enegrecendo. Integrando o projeto *Corpos Indomáveis e Mentes Livres* no Conjunto Penal Feminino de Salvador, a atriz propôs contações de histórias e ouviu as histórias das mulheres encarceradas. Com estas vozes e a redação de cartas, foi tecendo a corporeidade de sua Medeia:

Medeia Negra é mais uma transcrição a partir de todas essas experiências. Ela reconstrói sua identidade a partir da vivência no presídio, com o mito. Sem ele, perdemos a possibilidade de nos ver e olhar para o subconsciente de forma equilibrada. Qual outro arquétipo poderia reconstruir vozes de mulheres que lutam por justiça, reconhecimento e por espaços de igualdade? (Limma, 2018, p. 186)

O espetáculo começa com a consumação da morte dos filhos, duas chamas que se apagam e serão sepultadas ao pé do baobá, no "mangue da ancestral anciã" (Limma, 2021, 13'08''). Saudando a memória, Medea desenrola de si um longo tecido vermelho, cordão umbilical que conecta o ventre negro ao passado mítico e à história de todas as mulheres que sofrem todo tipo de violência. Nem Jasão, nem traição; a Medeia de Limma clama por justiça para as mulheres cis e trans, em todas as suas condições de existência, frente aos poderes do Estado e do patriarcado, e seu modus operandi de manutenção da domesticação e silenciamento:

Por isso, conclamo, neste último pedido, nesta conjuração de potências, nesta invocação dos instintos e da paixão, para que razão e natureza se convertam na mesma vertigem. Que um coro de mulheres vitimadas como eu usem suas vozes como lanças, contra os verdadeiros bárbaros, usurpadores, estúpidos infrenes, incapazes de amar. (Limma, 2021, 42'25'')

Esse clamor é direcionado ao público, convocando-o a assumir a responsabilidade pelas violências, enclausuramentos, assassinatos e silenciamentos cotidianos que a manutenção do sistema racista e misógino propaga, sobre especialmente as existências negras.

4. ENCRUZAS MITOPOÉTICAS

Podemos traçar algumas convergências simbólicas⁷ na construção das três dramaturgias, situando o olhar negro sobre Medeia e os escritos referentes à amefricanidade.

Monólogo e repetição: Os três textos organizam-se em monólogos. Esta forma literária é a assunção da narrativa, a tomada do lugar de fala intrínseco a uma corporeidade e uma maneira de estar no mundo que só é sabido pela experiência.

IMAGEM 1. MEDEIA FALA. À ESQUERDA *MATA TEU PAI*; *MEDEIA NEGRA* AO CENTRO, E *MEDEA MINA JEJE* À DIREITA.



Fonte: composição a partir de imagens de divulgação e frames dos espetáculos.

Se na tragédia grega as mulheres eram impedidas de atuar, e era pela corporeidade masculina que sua voz vibrava, Medea Mina Jeje performa uma corporeidade andrógina que marca a urgência de posicionamento dos homens no

⁷ Conforme método proposto em Durand (2012), no qual compreende-se que a convergência “tende a mostrar vastas constelações de imagens, constelações praticamente constantes e que parecem estruturadas por um certo isomorfismo dos símbolos convergentes [...] que faz com que a convergência se exerça sobretudo na materialidade de elementos semelhantes mais do que numa simples sintaxe (p. 43).

debate e enfrentamento patriarcal também. Gonzalez delinea essa necessidade, pontuando a dificuldade das mulheres negras no próprio movimento negro, que sofrem “pelo machismo não só dos homens brancos mas dos próprios negros” (2020, p. 103).

Quando analisa os arranjos que interiorizam e recalcam o racismo, a filósofa elege duas noções que encadeiam uma dialética: a consciência e a memória. A consciência sendo o lugar do esquecimento e da alienação, onde emerge o discurso ideológico; a memória como o que está no subconsciente, que se ignora, mas que irrompe e anuncia uma verdade, uma história esquecida, manifestada pela via da ficção: “A consciência exclui o que a memória inclui [...]. Mas a memória tem suas astúcias... ela fala através das mancas do discurso da consciência” (2020, p. 78-79). Nos textos, a importância da memória é reiterada: “Minha memória às vezes falha, vocês sabem do que estou falando, dentro de mim eu desafio a cada instante o som programado para apagar minha memória” (Limma, 2021, 20’15’’). Em *Mata teu Pai*, Medeia febril repete trechos do texto algumas vezes, com o propósito de mostrar a mesma história que está sendo repetida há tantos séculos: “Tem essas palavras que eu estou dizendo há horas para vocês e se precisar, digo de novo, e de novo, muda essa história.” (Passô, 2018, p.39). Já a *Medea Mina Jeje* faz de sua canção-pranto uma ladainha às divindades, nomeando e invocando cada vodun contra a impostura colonial do esquecimento. A memória organiza-se no fluxo narrativo que podemos representar na epistemologia do *adinkra Sankofa*, um dos símbolos ideográficos do povo Akan. Seu significado incorpora a simultaneidade espaço-temporal, representada por um pássaro que caminha para frente, mas olha para trás. Sintetizando as temporalidades passado-presente-futuro em um sistema de circularidade, ele significa a sabedoria de, estando no presente, lembrar e aprender com o passado para seguir ao futuro.

FIGURA 2. ADINKRA SANKOFA: NUNCA É TARDE PARA VOLTAR E APANHAR O QUE FICOU PARA TRÁS



Fonte: Gá; Nascimento, 2022, p. 27

Maternidade e paternidade: Medeia é a Grande Mãe que interpela a prole, filhas desta tradição misógina: “Aqui quem vos fala é Medeia, consegue escutar? Medeia, mãe e filha de todas nós” (Limma, 2021, 33’35’’); “Estou contando tudo isso pra vocês porque eu sou Medeia. E vocês, se ainda não sabem, são minhas filhas. Conhecem a história da mãe de vocês?” (Passô, 2017, p. 33); “Medea vai parir outros meninos. Como outras pretas vão parir outros meninos. Até que se tenham muitos meninos a cavar mina.” (Borges, 2018, p. 379). Em face do racismo e sexismo na cultura brasileira, Lélia Gonzalez pergunta qual o lugar da mulher negra no discurso da democracia racial e argumenta que este lugar principia na figura da mucama, que se desdobra em três lugares sociais na atualidade: a mulata, a doméstica e a mãe. Com respeito à mãe, a autora alerta que é neste lugar social que a possibilidade de subversão e a incorporação do pretuguês e da herança negra, amefricana, ocorrem.

FIGURA 3. MÃES-MEDEIA. DA ESQUERDA PARA A DIREITA: MEDEIA NEGRA (MONTAGEM 2020); MATA TEU PAI (2017), MATA TEU PAI, ÓPERA-BALADA (2022), MEDEA MINA JEJE (2018)



Fonte: Composição da autora a partir de frames dos espetáculos em montagem online e fotografias de divulgação

A lendária Mãe Preta, muito usada para reforçar a ideologia da transição pacífica da escravidão, é vista por Gonzalez como aquela que realiza a revolução cotidiana, conduzindo as famílias sob seus cuidados – a do patrão branco e a sua

própria, na qual é, geralmente, a provedora principal – por seus saberes, crenças, histórias e mandingas. Quem exerce a maternidade efetiva, incutindo a linguagem e alimentando o imaginário infantil, é a mulher negra. As mães-Medeia não fazem referência apenas à ancestralidade divina da Grande Mãe da cultura pré-helênica: Améfrica é o ventre africano, o seio do corpo em diáspora que nutre a terra na qual chega.

As Medeias negras não nomeiam pais. O Pai é a entidade colonizadora, violadora, reprodutora de uma descendência de exploração. O pai é ausente na ficção, do mesmo modo em que está ausente na realidade, com dados que apontam que onze milhões de mulheres brasileiras criam seus filhos sozinhas e 90% delas são negras (*Think Eva*, 2024). Em *Além do Rio*, a morte dos filhos é um rompimento com a alienação racial. O desejo de branqueamento foi interiorizado por Jinga-Medea, que o reconhece:

São meus filhos sim, são meus filhos; são dois punhais afiados para cortar as cordas que me prendem a minha raça. Dêste corpo preto e duro, como o chão de minha terra, saíram dois leõezinhos dourados e me ligaram a outra gente. São a luz da minha sombra, os meus filhos de Jasão. E quando os tenho nos braços, quando a tarde já começa a desmaiar, sinto-me branca como a espuma do mar. (Olavo, 1961, p. 208).

Lélia Gonzalez aborda este desejo de embranquecimento enquanto parte integrante da ideologia da democracia racial, mecanismo de recalque, de modo que brancos constroem meios de ocultar os sintomas do racismo numa insistência ao esquecimento e, em contrapartida, pessoas negras reproduzem e interiorizam a naturalização da violência simbólica exercida contra si. Este pensamento fica evidente, por exemplo, na famosa pintura de Modesto Brocos (1895), *Redenção de Cam*.

Em contraparte a Olavo, no texto de Borges, a paternidade individualizada é irrelevante, já que, para o colonizador, Medea e Age são convertidos em objetos, patrimônios. Ao ignorar uma paternidade nominal, o menino e a mãe assumem um status simbólico do filho divino, conectado a uma ancestralidade que ultrapassa laços de parentalidade: ele é parte essencial dos encantados, dos voduns. Denunciando a barbárie colonial, o poético texto de Borges reafirma a constituição dos saberes afro-ameríndios que darão contornos à vivência afro-brasileira, evocando as raízes da Améfrica que Gonzalez defende.

FIGURA 4. À ESQUERDA, REDENÇÃO DE CAM E À DIREITA, BENÇÃO, RECRIAÇÃO DE SKELLTON ARAÚJO.



Fonte: Domínio público; redes sociais do artista (2022)

Fogo e fé: as referências assentam complexos imaginantes que têm nas vivências afro-brasileiras uma riqueza simbólica que realimentam o mito-Medeia. A relação do sagrado e da mediação entre a mulher e a sacerdotisa atualizam o lugar da feiticeira da Cólquida para as mães-de-santo do candomblé, as curandeiras, as interlocutoras da ancestralidade dos voduns e das ervas. Em *Mata teu pai*, a febre atravessa o corpo de Medeia, e é pela febre que sua dor, sua raiva, seu ímpeto de mudança se verbalizam. O coro das mulheres imigrantes tenta apaziguar a febre, mas “Na minha terra, tratariam essa febre com uma simpatia que não existe aqui. Elas dizem que essa simpatia vai me fazer bem” (Passô, 2017, p.27). Limma relembra o fogo da ira no qual arderam, no passado, Jasão, noiva, rei. Também faz referência à mão da Mãe acalentando sua febre. Mas é o fogo Yorubá que simboliza a morte dos filhos, chama que se apaga, cinza que alimenta a terra.

FIGURA 5. O FOGO QUE TRANSMUTA OS FILHOS NO ÚTERO ANCESTRAL



Fonte: Composição da autora a partir de frames dos espetáculos em montagem online

Medea Mina Jeje trata a febre dos corpos negros das minas com as ervas que conhece, o *phármakon* das plantas que curam e que matam, saber Atlântico que enraíza epistemes negras no solo amefricano:

Febre.
 Corpo caído no porão.
 Corpo apodrecido.
 Morto corpo.
 Corpo debaixo da terra.
 Mais um. Mais dois.
 Mais três corpos pretos até debaixo da terra.
 (...)
 Medea vai longe.
 Adentra campo rupestre à procura de erva.
 Que cure tua febre.
 (Borges, 2018, p. 380)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao cotejar as premissas conceituais propostas por Lélia Gonzalez a partir da mitopoética, observamos a transfiguração mítica e de que maneira a ficção e a arte traduzem e amplificam o rol de imagens que partilhamos coletivamente. A persistente invocação de Medeia demonstra que este arquétipo resguarda uma vocação de denúncia, de transgressão, de exigência de direitos negados ao corpo-mulher, ao corpo-estrangeiro, ao corpo-Outro. Pelo monólogo, pelo fogo e pelo corpo-paridor, as dramaturgias nos convocam a uma rememoração urgente e combativa do discurso naturalizado do racismo, conclamam as mulheres para um despertar com fúria que refreie os poderes do Estado e do patriarcado e seu modus operandi de manutenção da domesticação e silenciamento.

Em terras brasileiras, subscritas em chão amefricano por escritas e corporeidades negras, sua vocação grita a necessidade de se reconhecer as estruturas

que consomem corpos e afetividades das mulheres, e a romper com a herança sexista que legamos às filhas e filhos que virão. Caso contrário, seguiremos conduzindo a mesma história de produção e reprodução social. É urgente escutar o que Medeia diz.

REFERÊNCIAS

- Almeida, W. F. R. (2011). Feitiçaria e cultura africana no teatro de Agostinho Olavo. *Revista de Educação Popular*, (10), 106-120. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/reveducpop/article/view/20185>.
- Assucena. (2022). Assucena no teatro: “Medeia renasce mais uma vez, feminista e latino-americana”. *Vogue Gente*. Disponível em: <https://vogue.globo.com/Vogue-Gente/noticia/2022/08/assucena-no-teatro-medeia-renasce-mais-uma-vez-feminista-e-latino-americana.html>
- Borges, R. (2018). Medea Mina Jeje. In E. Lima & J Ludemir. *Dramaturgia Negra*. Funarte.
- Bresio, S.P. (2022). *Acordes de alma para uma polifonia do feminino: leituras mitopoéticas e travessias formativas*. Tese (Doutorado em Cultura, Filosofia e História da Educação) - Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo. doi:10.11606/T.48.2022.tde-18012023-103501.
- Cancela, E. M. (2005). Medea y la voz del otro en el teatro latinoamericano contemporáneo. La ventana. *Revista de estudios de género*, 3(22), 69-90. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-94362005000200069&lng=es&tlng=es
- Coelho, M.C.M.N. (2005). Medeia: metamorfoses do gênero. *Letras Clássicas*, (09), p. 157-178. <https://doi.org/10.11606/issn.2358-3150.v0i9p157-178>
- Durand, G. (1988a). *A imaginação simbólica*. Cultrix.
- _____. (1998b). *Campos do Imaginário*. Instituto Piaget.
- _____. (2012). *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. Editora WMF.
- Eurípedes. (1991). *Medeia; Hipólito; As Troianas*. Tradução do grego, introdução e notas de Mário da Gama Kury. Jorge Zahar
- Eurípedes. (2010). *Medeia. Edição bilingue*. Tradução, posfácio e notas de Trajano Vieira; comentários de Otto Maria Carpeaux. Editora 34.
- Gá, L.C; Nascimento, E.L. (2022). *Adinkra: sabedoria em símbolos africanos*. Cobogó; Ipeafro.
- Gonzalez, L (2020). *Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos*. Rios, F. & Lima, M Zahar (org.). Zahar.
- Gouvêa Júnior, M. M (2014). *Medeias Latinas: Medeae Romae*. Autêntica

- Limma, M. (2018). Medeia Negra. In A. C. Sobrinho & L. Aparecida, *Cadernos Araxá vol. 1*. (179-196). Pantim.
- Limma, M. (2020). Márcia Limma apresenta Medeia Negra. #EmCasaComSesc. Transmissão (33 min) color. Concepção e Atuação: Márcia Limma. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZbaAHwYdY2w>
- Limma, M. (2021). *Enxurrada Casa Preta III Apresenta Marcia Limma em "Medeia Negra"*. Transmissão (49 min) color. Concepção e Atuação: Márcia Limma. Direção: Tânia Farias. Disponível em: <https://www.facebook.com/acasapreta/videos/1153279615135496>
- Medea Mina Jeje* (2018). Bruta flor filmes. 41 min. color. Concepção e Atuação: Kenan Bernardes. Direção: Juliana Monteiro. Disponível em: <https://vimeo.com/260876699>
- Morais, M.T.F. (2013). *O fascínio da filicida: tradução anotada e comentada de Medeia, drama de Hans Henny Jahnn*. 275f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) - Universidade Federal de Santa Catarina. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/107233>
- Olavo, A. (1961) Além do rio. In A. Nascimento (Eds.), *Dramas para negros e prólogo para brancos: antologia do teatro negro brasileiro* (199-231). Edição de Teatro Experimental do Negro. Disponível em: https://issuu.com/institutopesquisaestudosafrobrasile/docs/dramas_para_negros-parte_i
- Passô, G. (2017) *Mata teu pai*. Cobogó.
- Solano, A.F. (2018). *Além do Rio, a Gota D'Água: O texto teatral de Agostinho Olavo, Além do Rio, Medea (1957), e a peça de Chico Buarque e Paulo Pontes, Gota D'Água (1975)*. 304 f. Tese (Doutorado em Letras). Universidade de São Paulo. Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-22112018-094012/publico/2018_Alexandre-FranciscoSolano_VCorr.pdf
- Think Eva. (2024). *Quem são as mães brasileiras?* Disponível em: <https://thinkeva.com.br/quem-sao-as-maes-brasileiras/>
- Wunenburger, J.J. (2007). *O imaginário*. Loyola.