

Medeia entre meios: um estudo intermedial da viagem do mito de Medeia através dos tempos

Fabrizio Leal Cogo¹
Universidade Federal de Santa Catarina

O presente texto busca compreender o conceito de intermedialidade e sua ação no mito de Medeia de Eurípides analisando as peças: *Gota d'água* de Chico Buarque de Holanda e Henrique Pontes; *Mata teu pai* da dramaturga brasileira Grace Passô e *No pântano dos gatos* da dramaturga Norte Irlandesa Marina Carr tradução de Alinne Balduino P. Fernandes. A partir dos estudos e conceitos de intermedialidade apresentarei e defenderei a tese de que o mito de Medeia presta o serviço de *medium* para as três diferentes adaptações desde o texto Grego de Eurípides. A pesquisa está dividida em quatro partes, sendo as partes: I - contextualização teórica sobre os *media*; II - contextualização do mito de Medeia; III - a relação da Medeia de Eurípides e a sociedade ao seu redor; IV análise das peças e as relações que as adaptações criam com a sociedade em que se inserem; e conclusão.

I. O meio do entre

Muitos teóricos se dedicaram a definição e conceitualização do “meio” através da história; pensando tudo aquilo que está no meio, entre uma coisa e outra. As obras datam desde o diálogo sobre *Eros* entre Diotima e Sócrates no Banquete de Platão; que se expandiram na teoria das coisas intermediárias, entre universais e individuais, com Aristóteles e de sua definição de *metaxy* que se desdobra em *medium* (*diaphanes* - transparente; ver através) nas mãos de Tomás de Aquino até chegar ao conceito de *Wortgefühl* (sentimento de palavra) de Kant que se concretiza no *medium* da linguagem no século XVII, e no início do século XX, com o desenvolvimento do pensamento o

¹ Graduado em Letras-Francês pela Universidade Federal de Santa Catarina. Mestrando e bolsista Capes pelo Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução, orientado pela Professora Doutora Cynthia Beatrice Costa. Pesquisa tradução e transcrição em teatro. Faz parte do Núcleo de Estudos Irlandeses da UFSC, coordenado pelas professoras doutoras Alinne Balduino Pires Fernandes e Maria Rita Drumond Viana. E-mail: fabricio.leal.cogo@gmail.com.

termo *medium* aparece nas obras de Walter Benjamin e Theodor Adorno. Muitas são as discussões acerca do *medium* e dos *media*.

Porém, no presente texto será levado em conta a discussão contemporânea dicotômica sobre a primazia dos *media* como significante – o *medium* como seu próprio sentido, teoria defendida por Marshall McLuhan, que será discutida mais adiante – ou da secundidade medial – os *media* como meio de transporte de significados que não estão neles, mas em outro lugar – conceitos discutidos pelo Professor Doutor Maurício Liesen que em seu artigo intitulado *O entre do meio: re-flexões sobre o conceito de intermedialidade*, no qual ele defende que *medium* é “um modo, uma função ou uma estrutura que torna possível a aparição de algo e que, paradoxalmente, esconde suas formas no momento desta aparição.” Liesen (2015, p 201) em oposição ao conceito de Dick Higgins que reconhecia os *media* apenas como suportes técnicos para expressão artística (LIESEN, 2015).

Antes de aprofundarmos a discussão sobre os *media* como transportadores de mensagens é preciso entender o conceito de Marshall McLuhan que defende os *media* como sendo a própria mensagem “*the medium is the message*” (O meio é a mensagem), ou seja, o *medium* não só age, como é, objetivamente, a mensagem. O conteúdo produzido em uma conversa telefônica nunca será o mesmo conteúdo produzido em uma carta social enviada a um amigo, ou o mesmo conteúdo de um cartão postal, ou de uma mensagem institucional veiculada na televisão. Segundo McLuhan a dificuldade de entender que o meio é a mensagem está no jeito em que se olha para o meio. Em seu livro *Understanding Media: The Extensions of Man* (2003) o autor nos dá o exemplo da luz elétrica no qual ele diz que a luz é considerada um meio sem conteúdo, que podemos ver no trecho que segue:

Whether the light is being used for brain surgery or night baseball is a matter of indifference. It could be argued that these activities are in some way the “content” of the electric light, since they could not exist without the electric light. This fact merely underlines the point that “the medium is the message” because it is the medium that shapes and controls the scale and form of human association and action. The content or uses of such media are as diverse as they are ineffectual in shaping.² (MCLUHAN; GORDON, 2003, p. 20).

² Seja a luz utilizada para cirurgia cerebral ou para baseball noturno é uma questão indiferente. Poderia ser discutido que essas atividades são, de alguma maneira, o “conteúdo” da luz elétrica, já que elas não poderiam existir sem a luz elétrica. Este fato simplesmente sublinha o ponto de que “o meio é a mensagem”, pois é o meio que estrutura e controla a escala e a forma da ação e associação humana. O

Na passagem acima McLuhan discute a compreensão do conteúdo encontrado no medium, ele diz que a priori entende-se que a luz não é o conteúdo em si, mas o meio que faz o ambiente propício a um certo conteúdo ou mensagem. Ele também dá o exemplo de que a luz elétrica é considerada um medium sem conteúdo que só toma significado quando utilizada como letreiro. Porém ele defende que é exatamente aí que os estudiosos falham no estudo dos media, em que ele diz que o que se é percebido quando utilizamos a luz elétrica como letreiro é o conteúdo de um outro medium, como pôde-se notar no trecho que segue:

The electric light escapes attention as a communication medium just because it has no “content.” And this makes it an invaluable instance of how people fail to study media at all. For it is not till the electric light is used to spell out some brand name that it is noticed as a medium. Then it is not the light but the “content” (or what is really another medium) that is noticed. The message of the electric light is like the message of electric power in industry, totally radical, pervasive, and decentralized. For electric light and power are separate from their uses, yet they eliminate time and space factors in human association exactly as do radio, telegraph, telephone, and TV, creating involvement in depth.³ (MCLUHAN; GORDON, 2003, p.21).

Sobre a língua ser o conteúdo da luz elétrica ele defende, então, a ideia de que todo conteúdo de cada medium é, assim, outro medium, no qual ele defende a ideia de que o conteúdo da escrita é o discurso, que por sua vez tem como conteúdo o pensamento que é não-verbal, assim como podemos perceber no trecho abaixo:

The content of writing is speech, just as the written word is the content of print, and print is the content of telegraph. If it is asked, ‘What is the content of speech?’ it is necessary to say, ‘It is an actual process of thought, which is in itself nonverbal’. An abstract painting represents direct manifestation of creative

conteúdo ou os usos de tais mídias são tão diversos quanto ineficazes na estruturação. [tradução livre do autor].

³ A luz elétrica escapa da atenção como um medium somente porque não tem “conteúdo.” E isso se torna um exemplo inestimável de como as pessoas falham e. Estudar os media em absoluto. Pois só quando a luz elétrica é utilizada para escrever alguma marca que ela é percebida como medium. Então não é a luz mas o “conteúdo” (ou o que é realmente outro medium) que é percebido. A mensagem da luz elétrica é como a mensagem da energia elétrica na indústria, totalmente radical, e descentralizados. Pois luz elétrica e energia elétrica são separados dos seus usos, mesmo elas eliminando fatores de tempo e espaço na associação humana, exatamente como faz o rádio, o telégrafo, o telefone e a TV criando envolvimento em profundidade. [tradução livre do autor].

thought processes as they might appear in computer designs.⁴
(MCLUHAN; GORDON, 2003, p. 19-20).

Durante muito tempo os teóricos sobre os media flutuaram ao redor das afirmações de McLuhan, porém, mais contemporaneamente, como dito mais acima, o pensamento sobre os media encontrou uma bifurcação, principalmente no novo campo de estudos surgido na Alemanha que leva o nome de Medienphilosophie [Filosofia dos Media]. Segundo em seu artigo (O entre do meio: re-flexões sobre o conceito de intermedialidade - 2015) Liesen, citando a filósofa alemã Sybille Krämer, discute a diferença nas transmissões chamadas por Krämer de *signica* e *medial*. Na transmissão *signica* o que é perceptível são os signos, já os seus significados são percebidos de maneira secundária: “o significado é que é importante, ou seja, aquilo que é tomado costumeiramente por ausente, invisível, ou até mesmo imaterial” (KRÄMER apud LIESEN, 2015), porém, na transmissão *medial* podemos notar o contrário: o *medium* se neutraliza, se torna invisível para que a mensagem seja visível, perceptível, “a perspectiva *medial* propõe que atrás da mensagem visível se esconde o *medium* invisível” (KRÄMER apud LIESEN, 2015).

Ainda no artigo de Liesen, ele chama para a discussão o filósofo Dieter Mersch que desenvolveu amplamente o conceito da invisibilidade do *medium* desembocando na teoria negativa dos *media*, que se opõe ao conceito do apriorismo *medial* de McLuhan e tantos outros pensadores das últimas décadas como podemos ver no trecho a seguir:

A estrutura do *medial*, portanto, não pode ser mediada. Ela se mostra. O que é passível de observação não é o *medium*, mas a sua aparição fenomênica como *medialidade*, pois o *medium* é algo que torna alguma coisa presente, mas que não se deixa apreender neste processo. Ele não pode ser tematizado. Daí a sua negatividade. (KRÄMER apud LIESEN, 2015. p. 204).

E é exatamente neste âmbito que realizaremos as análises que se seguirão. Analisaremos a negatividade, ou não, da Medeia de Eurípides nos seus desdobramentos

⁴ O conteúdo da escrita e o discurso, assim como, o conteúdo da palavra escrita é a impressão é a impressão é o conteúdo do telégrafo. Se perguntarmos “qual é o conteúdo do discurso?” É necessário dizer, “é o real processo do pensamento, que é em si, não verbal”. Uma pintura abstrata representa manifestação direta dos processos do pensamento criativo, assim como, eles pode aparecer em designs de computador. [tradução livre do autor].

através dos tempos. Como a peça grega possibilita o evento das outras três obras? Como o mito de origem se torna invisível, ou, ao contrário, se faz presente nas rachaduras das outras obras? Como as outras peças agem no entremeio do mito da ira da mulher que de tão subjugada e abusada comete o cruel ato do infanticídio? Como *Gota d'água*, *Mata teu pai* e *No pântano dos gatos* se tornam conteúdo e como elas se relacionam com este *medium* e com a sociedade em que cada peça está inserida? Como as diferentes e possíveis significações se dão no *entre* das relações mediais do mito?

II. Medeia

Medeia é a representação da antiguidade grega da mulher bárbara que trai sua família em nome do amor por Jasão. Filha de Eetes, rei de Cólquida e neta do Sol, Medeia muda seu destino quando tomada pelo amor decide ajudar o herói grego (mestre dos Argonautas que chega às terras de Cólquida, mandado pelo seu tio Pélias que havia tirado o trono de Iolco de seu pai Esão, para conquistar o velocino de ouro consagrado ao Deus Ares para, que assim, Jasão recuperasse o trono de Iolco) a realizar as três tarefas mortais impossíveis impostas pelo seu pai. Medeia conta a Jasão, que já estava disposta a abandonar sua missão e voltar para Iolco, dos planos do rei de Cólquida. Ela então decide ajudar Jasão, utilizando de seus dons mágicos, a enfrentar e dominar os dois touros de patas e cornos de prata que lançavam fogo pelas narinas. Jasão teria que utilizar o fogo do touro para lavrar uma grande área de terras, plantando ali dentes de um dragão do qual surgiriam dois gigantes que ele e sua tripulação teriam que matar e em seguida matar o dragão que guardava o velocino. Após o sucesso na conquista do velocino de ouro, Medeia foge com Jasão e os outros Argonautas levando seu irmão mais novo, Apsirto, de refém.

A caminho de Iolco, Medeia esquarteja o próprio irmão e lança as partes ao mar, para assim, atrasar as buscas de seu pai. Quando Medeia e os Argonautas chegam em Iolco, Jasão descobre que seu tio, Pélias, havia matado seu pai. Regido pelo ódio, Jasão, novamente com ajuda dos feitiços de Medeia, convence as filhas de Pélias a esquartejarem e cozinhar as partes para rejuvenesce-las. Os dois fogem de Iolco, perseguidos por Acasto, filho de Pélias que assume o posto de rei no lugar de seu pai assassinado. Eles encontram asilo nas terras do rei Creonte em Corinto, onde se instalam e geram dois filhos. Tudo seguia bem até que Creonte decide casar sua filha Creúsa com Jasão, que aceita o casamento, renegando Medeia e seus dois filhos.

III. Medeia e seu tempo

É exatamente neste ponto que a obra do tragediógrafo grego Eurípides, datada de 480 - 406 a.C., começa. A ação da peça se dá na desgraça dessa mulher traída e abandonada pelo seu amor. O abandono e ingratidão de Jasão para Medeia faz com que o amor que ela sentia por ele, tão grande, que a fez trair seu pai, matar seu próprio irmão e convencer as filhas de Peléias a matá-lo, se tornasse ódio e desejo de vingança. Durante a ação da peça é possível perceber a mudança do espírito de Medeia, que passa da tristeza profunda e sem limites até chegar ao ódio radical que a faz levar a cabo o assassinato por envenenamento de Creúsa e Creonte, a atear fogo no palácio real e matar seus dois filhos com Jasão. A ação da peça termina com Medeia partindo de Corinto, em direção a Atenas, em um carro puxado por duas serpentes aladas (o conhecido *deus ex-machina*) presente de seu avô, o Sol.

Medeia não é apenas a representação de uma mulher envenenada pela vontade de vingança. O mito traduzido nas palavras de Eurípides é um meio de acessar a condição da mulher na sociedade de seu tempo, “aviltada depois de sacrificar tudo em nome de uma paixão” (DUTRA, 1991). A peça mostra tal condição feminina de maneira crítica, pois coloca a personagem de Medeia no centro da ação, como protagonista de sua miséria imposta pela soberania masculina de sua época. O assassinato de seus filhos, além do ato de vingança a Jasão, representa uma ruptura da condição feminina presa ao lar e a maternidade, questiona a possibilidade de abandono da paternidade contrapondo com a obrigação materna. Medeia se torna senhora do seu destino e questiona a condição da mulher de toda uma sociedade, questiona a ideia da mulher como um ser inferior e sua dominação. Tal crítica é explicitada em uma fala da própria Medeia, na qual ela expõe toda essa condição:

Medeia: (...) De todas as coisas que têm vida e razão, somos nós, as mulheres, as mais desventuradas. Primeiro temos que comprar, com alto dote, um marido, que assim se torna senhor, e mais, tirano de nosso corpo. (...) Se conseguimos cumprir nossos deveres com sensibilidade e tato, e o esposo sente o gozo e não o jugo, podemos ter uma vida digna de inveja. Se não, é melhor morrer. (...) O homem, quando aborrece do que vive em casa, se distancia e livra a alma desse tédio na companhia de algum amigo ou companheiro de sua mesma idade. Nós, mulheres, temos que manter a vida presa a um único ser o tempo todo. Argumentam porém que vivemos seguras em nosso lar, enquanto eles enfrentam as guerras.

Lamentável argumento: é preferível ir três vezes à guerra do que parir uma só vez. (EURÍPIDES, 2004, p. 22-23).

Nas análises a seguir, além da relação medial entre Medeia de Eurípides e as outras obras, analisaremos, também, as relações que tais obras constroem com a sociedade em que se inserem.

IV. Entre Medeias

Mata teu pai

Em *Mata teu pai* (2017), peça da dramaturga mineira Grace Passô, podemos perceber a presença de Medeia nas fricções que o texto de Passô produz entre a peça de Eurípides e seu próprio texto, além de algumas outras marcas textuais como, por exemplo, o nome da personagem principal que também é Medeia.

A peça é um monólogo dividido em onze cenas, sendo elas: A febre; A paixão; A maternidade; A sororidade; A amizade; A cadela; Ela e ele; A festa; O amor; As estrangeiras e As filhas de Medeia. Cada cena é atravessada por questões contemporâneas a condição de mulheres: negras, imigrantes, lésbicas, abandonadas, mães.

O mito de Medeia se presta a ser palco para que essas questões venham à luz e sejam colocadas em perspectiva. Aqui conseguimos notar uma intersecção de, pelo menos, dois conceitos: o da invisibilidade do *medium* (a Medeia de Eurípides) para que essa outra Medeia venha a luz; e a ideia de *fortleben* (conceito galgado pelo filósofo alemão Walter Benjamin em seu *A tarefa do tradutor*. O termo traz o conceito da tradução que resulta em um objeto autônomo que dá a obra uma *sobrevivência*. O termo foi traduzido por Haroldo de Campos como *pervivência*, trazendo a ideia de permanência e sobrevivência da obra) de uma maneira dialética extremamente Benjaminiana: a obra que transforma a sociedade que transforma a obra. A mensagem passa a ser da própria Medeia, e não mais sobre ela. A percepção do mito se mostra na sua destruição. A negatização do *medium* cria uma nova mensagem. Ele se invisibiliza para transportar sua nova voz.

A ruptura com o mito fonte cria fissuras nas quais se faz possível a conexão direta com o *medium*. Tais quebras abrem intervalos criando os *entres* entre a Medeia de Eurípides e a Medeia de Passô. É como se a Medeia de Eurípides se calasse para que

essa outra Medeia, atravessada por todas as questões contemporâneas da condição dessas mulheres apresentadas no texto, pudesse gritar sua verdade, criando uma outra mensagem diacrônica, como podemos observar nos trechos que seguem:

Medeia: Preciso que me escutem. / Vou ser breve, não vou demorar. / Vivo aqui, foi aqui que chegaram estes pés. / E também outros: / Logo ali, uma vizinha cubana. / Ali, minha vizinha judia. / Ali, aquela paulista. / Ali, a haitiana. / A mulher síria mora naquela direção. / Eis minha vizinhança: aqui os que são de lá. (PASSÔ, 2017, p. 23).

O trecho acima abre o texto de *Mata teu pai* e dá o tom do restante da peça. A partir dele já é possível perceber o um alarguemento das relações de imigração, que também está presente no texto de Eurípides, no entanto de forma mais individualizada na personagem de Medeia, o que aqui transborda para questões de imigração da geopolítica contemporânea, criando, assim, a relação dialética, entre obra e sociedade, mencionada acima. O *medium* como possibilidade de recriação da mensagem.

A paulista quer que eu diga a vocês, sabe o que ela quer que eu diga? Ela quer que eu diga a vocês que vocês têm uma madrasta e que madrastas são más, não, da minha boca vocês não vão ouvir isso. Tá na hora de mudar o ângulo da história, o erro é dele. (PASSÔ, 2017, p.35).

Aqui cria-se uma ruptura que expõe não as semelhanças, mas sim, as mudanças de perspectiva. Uma tradução diacrônica que cria no entre uma mudança de paradigma. Enquanto no texto de Eurípides, o ódio sentido por Medeia se estende a Creonte e sua filha Crêusa, resultando no assassinato dos dois, no texto de Passô, Medeia rompe com essa narrativa patriarcal, que de alguma maneira coloca as mulheres umas contra as outras, criando, assim, uma nova narrativa. Medeia passa a ser dona de sua história, como podemos perceber no trecho abaixo.

Me deixem vê-la [a nova companheira de seu marido], deixa eu mesma contar a minha história, me escrever, eu estou aqui, não tem passado nessas minhas palavras, eu sou Medeia de verdade, deixa eu mesma me contar. (PASSÔ, 2017, p.37)

Gota d'água

Em *Gota d'água* (1975) de Chico Buarque de Holanda e Paulo pontes, autointitulado de tragédia carioca, que ao se declarar uma tragédia, já de partida,

instaura sua relação intermedial com a Medeia de Eurípides. Outras marcas desta relação são mantidas, também, através do nome de algumas personagens que se mantém, sendo elas: Jasão, Creonte e Egeu. Além de marcas estruturais nas duas peças: o enclausuramento de Medeia em sua casa, a presença de um coro de mulheres que narram e comentam o sofrimento e as mazelas vividas por Medeia em Eurípides e Joana em Holanda e Pontes. A ação de *Gota d'água* se dá de forma parelha a ação de Medeia. A história de uma mulher com dois filhos que é abandonada pelo marido que se casa com uma outra mulher para se beneficiar de maneira material. Essa mulher, então, transtornada com a dor do abandono procura sua vingança e termina por matar seus filhos.

No entanto, para o presente texto, o que mais interessa são as fissuras criadas no entre das obras, quando a Medeia morre para fazer nascer, neste caso, Joana e como aqui o mito Medeia como *medium* traz a luz a tragédia carioca, como uma nova mensagem, atravessada por questões locais reverberando a pervivência de e em seu *medium*. A obra de Holanda e Pontes é uma crítica à sociedade brasileira dos anos 60, sendo ainda mais específico, à sociedade carioca dos anos 60. Em alta crise política e com a consolidação do capitalismo os autores dão o tom da obra no texto de apresentação da peça:

A primeira [das preocupações fundamentais postas em reflexão na peça] e mais importante de todas se refere a uma face da sociedade brasileira que ganhou relevo nos últimos anos: a experiência capitalista que se vem implantando aqui - radical, violentamente predatória I, impiedosamente seletiva - adquiriu um trágico dinamismo [...] a brutal concentração da riqueza elevou, ao paradoxismo, a capacidade de consumo de bens duráveis de uma parte da população, enquanto a maioria ficou no ora-veja. [...] Gota d'água, a tragédia, é uma reflexão sobre esse movimento que se operou no interior da sociedade, encurralando as classes subalternas. (PONTES e HOLANDA, 1975, p. XI- XV).

É neste cenário que se dá a ação da peça. Joana é abandonada por Jasão que se casará com a filha de Creonte, que além de dono de todas as casas do morro é o patrocinador do samba de Jasão, homônimo a peça. Neste caso, a Medeia de Eurípides serve como pano de fundo para a denúncia de questões sociais feitas por Holanda e Pontes. O mito de origem se silencia para que tais denúncias ganhem corpo nas vozes de: Creonte, que controla e abusa dos moradores da comunidade, que se veem presos a

ele através da dívida da compra de suas casas, que nunca parece diminuir; mestre Egeu, respeitado por todos da comunidade. A figura de Egeu se presta a agitação do movimento contra os abusos de Creonte, convencendo os moradores do morro a não pagarem mais as prestações das casas até que Creonte reveja as dívidas caso a caso.

Egeu: Pois eu vou te dizer: se só você não paga / você é um marginal, definitivamente / Mas imagine só se, um dia, de repente / ninguém pagar a casa, o apartamento, a vaga / Como é que fica a coisa? Fica diferente / Fica provado que é demais a prestação / Então o seu Creonte não tem solução / Ou fica quieto ou manda embora toda a gente / Cachorro, papagaio, velho, viúva, filha... / Creonte vai dizer que é tudo vagabundo? / E vai escorraçar, sozinho, todo mundo? / Pra isso precisa ter outra virilha / Não é?... (PONTES e HOLANDA, 1975, p.16)

É na figura de Egeu que se dá a maior ruptura com o mito de partida. Na obra de Eurípides, Egeu, rei de Atenas, cruza o caminho de Medeia para prover um lugar de refúgio, já que a mesma tinha sido expulsa de Corinto. Porém Egeu, mesmo tomando ciência de todas as mazelas impostas a Medeia, ele decide não agir contra o poder de Creonte, como podemos perceber no seguinte trecho:

Egeu: Por inúmeras razões, senhora, sou obrigado a favorecer a graça que me pede. Primeiro por respeito, aos deuses; depois, pelos filhos que prometes me fazer gerar e que eu já tinha perdido a fé de conseguir. Eu te prometo; se em qualquer tempo alcançares minha terra, te darei abrigo e proteção. De uma coisa apenas de previno, senhora; não farei nada para tirá-la deste reino. Só lhe darei a proteção e não a entregarei seja a quem for, desde que chegue a minha terra por seus próprios meios. Tem que escapar sozinha. Não pretendo entrar em conflito com meus aliados. (EURÍPIDES, 2004, p. 51).

Ao contrário de Egeu de Holanda e Pontes, que ao agitar e organizar o levante contra Creonte abre esta fissura, esse intervalo entre as duas obras.

Tal fissura também pode ser percebida no final da peça quando Joana envenena os próprios filhos, nesta cena se consuma uma ruptura radical com Medeia. Esta ruptura acontece com a morte de Joana, o que não ocorre com Medeia, que na obra de Eurípides é salva pelo carro levado por serpentes aladas. A materialização da morte de Joana carrega consigo o que chamarei aqui de dialética medial diacrônica. Dialética, pois, mesmo que em sua negatificação, a morte de Joana constrói esse lugar de diálogo direto

com a obra de Eurípides pois em sua negação abre-se uma fissura possível de observar Medeia em sua não presença; intermedial, pois este lugar se encontra no espaço criado na negatificação do *medium* Medeia; e diacrônico, porquê na sociedade do Rio de Janeiro a escapada de uma mulher infanticida não seria verosímil. Além do tema central em *Gota d'água*, o sofrimento de uma casta social muito específica, que ocorre em sua descrição desse suposto lugar que ela e seus filhos irão. Esta ruptura pode ser observada no trecho a seguir:

Joana: Tem comida, vem... Isso é o que o senhor quer? / *(Abraça os filhos profundamente um tempo)* / Meus filhos, mamãe queria dizer / uma coisa a vocês. Chegou a hora / de descansar. Fiquem perto de mim / que nós três, juntinhos, vamos embora / prum lugar que parece que é assim: / é um campo muito macio e suave, / tem jogo de bola e confeitaria / Tem circo, música, tem muita ave / e tem aniversário todo dia / Lá ninguém briga, lá ninguém espera, / ninguém empurra ninguém, meu amores / Não chove nunca, é sempre primavera / A gente deita em beliche de flores / mas não dorme, fica olhando as estrelas / Ninguém fica sozinho. Lá não dói, / lá ninguém vai nunca embora. As janelas / vivem cheias de gente d'zendo oi / Não tem susto, é tudo bem devagar / E a gente fica lá tomando sol / Tem sempre um cheirinho de éter no ar, / a infância perpetuada em formol / *(Dá um bolinho e põe guaraná na boca dos filhos)* / A Creonte, à filha, a Jasão e companhia / vou deixar esse presente de casamento / Eu transfiro pra vocês a nossa agonia / porque, meu Pai, eu compreendi que o sofrimento / é pior que a morte por envenenamento (PONTES e HOLANDA, 1975, p. 167).

No pântano dos gatos

No pântano dos gatos (1998), tradução de Alinne Balduino P. Fernandes (2017), conta a história de Hester Swane, que se junta com Carthage Kilbride, com quem ela tem uma filha, Josie Kilbride. Carthage abandona Hester e sua filha para se casar com Caroline Cassidy, filha de Xavier Cassidy, dono de terras ao redor do Pântano dos gatos. A ação da peça é localizada exatamente nesta área pantanosa, na região central da República da Irlanda, e o pântano tem papel central em como essas relações se dão. Um cenário cheio de névoa e mistério, onde segredos se perdem na lama grossa do pântano.

Assim como as outras peças analisadas neste texto, *No pântano dos gatos* também se desdobra nos *entres* do mito de Medeia. Uma mulher e uma filha abandonada por um homem por motivações socioeconômicas que acaba em infanticídio

motivado por vingança. Porém, das três peças analisadas, *No pântano dos gatos* é a que mais cria rupturas com o mito de partida, apesar de conter em si quase todos os elementos de Medeia.

Na obra de Carr os nomes das personagens não são mantidos e alguns elementos novos são apresentados criando as fissuras entre a história de Hester e Medeia.

A obra de Eurípides serve de palco para a narrativa de Carr que é centrada na relação mãe e filha, assim como, as relações sociais de diferentes grupos étnicos da Irlanda. Hester é descendente dos povos viajantes (chamados pejorativamente por *Tinkers* na peça em inglês, que por proximidade de características, foi traduzido como cigano, pois os *Tinkers* são povos nômades, com a diferença de que os *Tinkers* não são descendentes de romenos, eles são descendentes dos povos originários irlandeses).

Os atritos que causam rachaduras entre as obras são encarnados por personagens que não existem na obra de Eurípides, como por exemplo, a mãe de Carthage, Dona Kilbride. Através desta personagem o conflito étnico entre os povos fixos e os povos nômades é apresentado.

Dona Kilbride

Conta! Nada que eu já não tenha lhe contado. O teu papai é um idiota. Falei pra ele sobre aquelazinha, a Hester, falei que ela enfiaria as garras nele, do jeitinho como ela fez, aquela cigana. Isso é o que vocês são: ciganas. E o teu pobre papai, tudo que ele passou. Bom, pelo menos as coisas 'tão mudando agora. Por que vocês não se mandam de volta pro lugar de onde vocês vieram e devolvem o teu papaizinho pra mim, pro lugar onde ele pertence? (CARR, 2017, p. 43-44).

Outra ruptura com Medeia se dá em *No pântano dos gatos* através da personagem de Hester. Seus conflitos transbordam os conflitos matrimoniais e se derramam sob essa existência que sempre é abandonada: por Carthage, pela sua mãe na infância. Sua mãe, Sue Swane, filha de um cigano (*Tinker*), vai embora do pântano quando Hester é apenas uma criança. Hester então promete nunca abandonar o Pântano dos gatos, na espera de que sua mãe retorne.

Hester

Se 'tá tentando estragar as ideias que eu tenho da minha mãe, 'tá perdendo o teu tempo. Pensei nela por longas horas nos últimos longos anos. Tive todo o tipo de sentimento por ela.

Durante um tempo, odeie e desejei o pior pra ela, mas aprendi a ficar acima de tudo o que é cruel e indigno em minha mãe. Então não pensa que tuas histórias de puta de cinco centavos vão mudar o que penso. Essa conversa fiada nunca vai mexer nas minhas lembranças. (CARR, 2017, p. 144.)

Hester marca uma ruptura com suas origens, ela renega o nomadismo cigano, permanece no Pântano dos gatos a espera de sua mãe. Antes de morrer mata sua filha para que o mesmo destino não se repita. Ela se vinga não só de Carthage, ela se vinga de toda uma existência. E é nessa fissura aberta por Hester que podemos observar a negatividade de Medeia, porém uma negação que as conecta ainda mais na formação de seus discursos críticos. O *medium* Medeia de uma mulher aviltada por seu tempo, que em busca de liberdade de sua condição e de seu sofrimento, comete verdadeiras atrocidades, se recolhe para ceder espaço para Hester que lança ao mundo o seu grito de desespero e desesperança. Hester toma para si o controle de sua vida.

É possível aferir, a partir das análises propostas neste texto, que mesmo em sua negatividade, seu silenciamento, é possível perceber a presença iminente de Medeia. Uma aura benjaminiana, que não é cópia da Medeia grega, porém uma pervivência de sua história visceral que ao dialogar com o universo ao redor se reinventa, se retraduz, ou seja, surge de sua morte de novo e de novo para que novas mensagens sejam experienciadas, não comunicadas, pois essa pulsação de vida ultrapassa a ideia de comunicação, ela reverbera em suas linhas e atravessa nossos corpos e consciências, nos colocando no *entre* deste *medium* tão vasto que é Medeia.

REFERÊNCIAS

BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. *Gota d'água*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975. 168 p.

CARR, Marina. *No pântano dos gatos*. São Paulo: Rafael Copetti, 2017. 180 p. (1). Tradução de Alinne Balduino P. Fernandes.

DUTRA, Enio Moraes. O mito de Medeia em Eurípides. *Letras*, Santa Maria, v. 1, n. 1, p.66-75, jan. 1991. Disponível em:

<<https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11403/6878>>. Acesso em: 14 mai. 2019.

EURÍPIDES. *Medeia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004. 90 p. (3). Tradução de Millôr Fernandes.

LIESEN, Maurício. O entre do meio: re-flexões sobre o conceito de intermedialidade. *Blucher Arts Proceedings*, São Paulo, v. 1, n. 1, p.199-2015, set. 2015. Disponível em:<<http://www.proceedings.blucher.com.br/article-details/o-entre-do-meio-re-flexes-sobre-o-conceito-de-intermedialidade-20114>>. Acesso em: 06 mai. 2019.

MCLUHAN, Mmarshall; GORDON, W. Terence. *Understanding Media: The Extensions of Man*. Berkeley: Gingko Press Inc., 2003.

PASSÔ, Grace. *Mata teu pai*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017. 55 p. (2).