

A vingança de Medéias contra a pena do patriarcado

Carla Milani Damião ¹

Este artigo versa sobre o tema da vingança, considerando a tragédia *Medéia* de Eurípedes como a referência de desdobramentos crítico-feministas da protagonista. A complexidade de Medéia, espelhada em atualizações do mito, indica discussões sobre a mulher e o casamento conduzido pela ideia de amor romântico, sobre a maternidade e o desfecho trágico dessas duas instâncias que constituem a figura pública das mulheres há milênios. Medéia, por um lado, reúne em si o papel de vilã, de criminosa, de abjeta social; e, por outro, reúne uma simpatia interpretativa em função da condição de abjeção social à qual foi lançada. A inversão da condição absolutamente adversa imposta a Medéia caracteriza sua vingança mortífera em larga escala. Da condição sem escolha a que foi lançada, Medéia consegue inverter a condição de vítima a vitimadora. De sua vingança resulta a aporia de Jasão a quem não resta mais escolha alguma, pois estas foram destruídas pela fúria de Medéia, que se torna - aos olhos de alguns intérpretes -, na tragédia de referência, uma Erínia. Nas atualizações feministas do mito, o lado mítico decresce em função do aspecto social e político. À figura da mãe filicida opõe-se a mãe perfeita: a Virgem Maria. A reunião dessas duas mães, por meio de uma atualização da mesma tragédia, será objeto de análise neste artigo em perspectiva feminista.

Introdução

Conhecemos a complexidade da personagem trágica Medéia², seja pelas diferentes extensões narrativas por ela suscitadas, seja pelos intercruzamentos com mitos semelhantes em diferentes culturas³, ou ainda, pela atualidade que este comporta em diferentes direções. O horror causado pela filicida é maior do que os assassinatos

¹ Carla Milani Damião é professora na área de Estética na Faculdade de Filosofia da UFG e autora de vários artigos na área de atuação. Este artigo resulta de uma cooperação com Márcia Tiburi, desde a apresentação de mesa-redonda no *VII Colóquio Internacional Filosofia e Ficção*, realizado na UFOP, Ouro Preto, em 2015, às discussões sobre feminismo no movimento social conhecido pelo nome PartidaA.

² Cf. Maggie Inchley, "Hearing the Unhearable: The Representation of Women who Kill Children", p. 192, introduz Medéia por meio da marca de transgressão feminina da maternidade, notando que a ela é comum atribuir o caráter não-natural, a monstrosidade e a masculinidade.

³ No folclore hispânico-americano, o mito de *La Llorona* é conhecido como o fantasma de uma mulher que chora pelos filhos que teria afogado em ato de vingança ao ser traída e abandonada pelo marido. Nesta versão, ela se afoga. Seu lamento é conhecido em diferentes versões (a mulher de branco, *La Malinche*) e canção popular. Em mitos semelhantes, de outras culturas, a narrativa se repete com algumas variações.

que precedem o ato violento de vingança contra o homem que a teria traído e abandonado. Pesam na balança de seu julgamento, vários aspectos, incansavelmente desdobrados por escritores, intérpretes e estudiosos. Nas atualizações do mito, a traição não pode ser justificada isoladamente, sem a situação de exílio e da condição de sexo feminino em contexto fortemente patriarcal, sejam mencionadas.

Por meio da vingança, Medéia consegue reverter sua situação aporética, - em íntima conexão com a condição de ser abjeta⁴ pelo viés da promessa -, ao criar uma emboscada magistral, principalmente para aquele que sobrevive a sua maquinação, sendo capaz de armar, em curtíssimo espaço de tempo, a morte daqueles que eram mais caros a Jasão, i.e. as peças centrais da construção de sua nova vida: a jovem esposa, seu pai Creonte, rei de Corinto, e seus próprios filhos. O engendramento dessa engrenagem mortífera incluía a própria salvação de Medéia, em acordo prévio com Egeu, rei de Atenas, e com seus antecessores míticos poderosos. *Ex-machina*, Medéia é erguida, impune, sobre a desgraça de Jasão, levando consigo os corpos inertes de seus filhos, impedindo neste ato, o enterro desses pela mão paterna. Assistimos ao desfecho de um único dia de sofrimento e de libertação, ao ver Medéia ser transportada pelo sol (*Helios*) numa carruagem, em sublime ato de elevação.

Neste artigo, seguimos a versão de Eurípedes e algumas referências que servem como base de atualização do mito, na contrapartida de certa interpretação que sempre entendeu Medéia como uma personagem monstruosa, como feiticeira e mãe desnaturada. O reconhecimento da questão do patriarcalismo que cria a aporia da personagem acuada contra todos, seus lamentos sobre a condição de ser mulher, somado à situação de ser a base e o sustentáculo do heroísmo do homem que amava, bem como a questão da maternidade, tornam Medéia um símbolo da opressão da mulher ao longo da história, repercutindo em teorias recentes sobre o sexo feminino como o outro lado da moeda: a libertação do estado de sujeição. Neste contexto, a “voz” de Medéia soa alto em contrapartida à imagem monstruosa que a caracterizava, determinando um “lugar-de-fala” das mulheres a partir do rompimento com o espaço doméstico de confinamento daquela que, historicamente, é sujeita às falas e às penas masculinas que guiam o espaço público, político e, neste caso, inclui-se também o narrativo.

A Medéia de Eurípedes (431 a.C.) coloca no centro do palco uma mãe assassina de crianças e sua recusa em se conformar aos modos, patriarcalmente

⁴ Utilizaremos o conceito de abjeção, segundo definição de Julia Kristeva em *Powers of Horror. An Essay on Abjection*.

determinados, de comportamento. O teatro tem representado Medéia e seu ato de infanticídio repetidamente. O teatro libera uma voz feminina que não só se sente profundamente injustiçada, mas que também recusa o confinamento ao espaço doméstico das mulheres. Medéia é altamente crítica do comportamento masculino e da institucionalização de seu poder, ancorada, totalmente, na linguagem da retórica e da argumentação preservada para os homens. No entanto, também é capaz de evocar os perigosos poderes do engano, normalmente mais associados à voz feminina. Medéia engana Jasão ao fazê-lo pensar que ela havia aceitado a punição de banimento, e afirma sua vingança pelo assassinato de seus filhos. No final da peça, sua voz é vitoriosa e impenitente, escapando impune ao transcender o cenário terrestre na carruagem do avô divino. (BOEDECKER, 1997, p.127).

Alguns elementos desta sucinta descrição do mito revelam os traços interpretativos úteis aos feminismos que incorporam o mito em sua afirmação política: a crítica de Medéia ao comportamento masculino, as condições de submissão das mulheres ao patriarcalismo, a afirmação da voz feminina em sua ambiguidade: com a mesma força retórica do masculino e com os ardis da fala feminina submissa, utilizada de acordo com seus interesses. Nesta descrição, o infanticídio é citado como caracterização da personagem Medéia antes mesmo que as condições críticas e sociais do patriarcalismo sejam estabelecidas. Passamos ao primeiro ponto de nossa análise, relacionado às indicações desta descrição.

Medéia infanticida

Infanticídio ou filicídio é o crime atribuído a Medéia na versão de Eurípedes. Em outras versões do mito, os filhos são abandonados ou mortos por terceiros, mas a ideia da mãe infanticida parece se indissociável do mito, vindo à memória seja quando seu nome é aventado, seja quando crimes reais deste tipo ocorrem e o mito de Medéia volta a ser mencionado. As interpretações sobre o gesto criminoso de Medéia em relação a seus filhos variam, sobressaltando-se algumas, mais do que outras. Quando a Medéia-amante-apaixonada por Jasão, por exemplo, possui uma importância maior, ressalta-se a competição com a jovem amante de seu esposo, sendo a morte dos filhos interpretada como a representação do desejo de Medéia em retornar ao estado imaculado da virgindade. Ainda em que pese seu amor desmedido por Jasão, Medéia teria se valido do assassinato dos filhos para negar o papel ideal de mãe e de mulher madura.

Uma especulação soa estranha a leitores afeitos ao texto da tragédia, qual seja a hipótese do aborto como crime e vingança⁵. De fato, ao pé da letra, o texto não oferta esta interpretação nem em perspectiva remota, posto que Medéia é apresentada como mulher madura – o que, em parte, revela sua desvantagem -, e seus filhos, no mito, estejam já crescidos, embora ainda crianças. Sob a perspectiva feminista e sua crítica ao patriarcado, esta hipótese se amplia, não sendo completamente descartável.

Utilizamos como referência a análise de Colbert ao comparar o estado de angústia de mulheres migrantes que engravidam e que, sem o apoio dos parceiros, acabam por se encontrar em situação de abjeção, semelhante a de Medéia, ao terem que enfrentar a maternidade sem marido e em pátria estrangeira.

A Medéia de Eurípides estava na mesma posição na qual muitas das mulheres de hoje em dia se encontram ao enfrentar o aborto. Muitas são essencialmente exiladas, abandonadas pelo pai da criança e por sua própria família. Como Medéia, eles são "o outro" em alguma terra estrangeira, vivendo entre estranhos. Talvez estas mulheres sejam novatas na faculdade, ou recém-chegadas (imigradas), sem o talento real para exercer a maternidade. Talvez elas sintam que, se tiverem uma criança, perderiam sua influência social ou respeito. Elas podem temer ser vistas como "bárbaras". (COLBERT, p.200-201)

A condição de estrangeira, a de abandono e a de ser vista como uma inconveniência em quadro social ajustado seria, portanto, um dos motivos estatísticos de abortos em comunidades de migrantes ou de refugiados, em situação por si só semelhante a de Medéia, sob a falta de perspectiva de alteridade e negação de amparo. Não se trata de vislumbrar nesta analogia, uma defesa antecipada do filicídio, mas de perceber a condição de abjeção que traz a lembrança de Medéia neste contexto.

Salvo a pertinência deste assunto particular real⁶ e o simbolismo despertado pela personagem mítica, há que se ressaltar que em certas atualizações cinematográficas da

⁵ No VII Colóquio *Filosofia e Ficção*, apresentamos um vídeo que supunha esta relação, causando alguma estranheza. Porém, a relação efetuada pode ser justificada principalmente pela condição na qual a mulher se encontra diante da criminalização do aborto, mesmo em caso de abuso sexual. O debate sobre um projeto de lei controverso ocorrido recentemente no Brasil, o qual, na interpretação de feministas causaria um maior constrangimento à vítima de estupro foi considerado em nosso vídeo sobre Medéia, ao apresentar uma audiência no Senado Federal sobre a interrupção da gravidez nas primeiras doze semanas, - efetuada pelo Sistema Único de Saúde (SUS) -, na qual pudemos assistir a defesa do projeto de lei (PL5069) sobre a criminalização das mulheres vítimas de estupro, feita por representantes políticos, autoridades religiosas conservadoras e público presente. Cf. comentário de Jarid Arraes, "Questão de gênero", *Revista Fórum Online*, 6 de agosto de 2014. Disponível em: <http://www.revistaforum.com.br/questaodegenero/2015/08/06/experiencia-de-uma-audiencia-sobre-aborto-senado/>

⁶ Evitamos aqui tratar dos filicídios reais existentes e coletados estatisticamente nos Estados Unidos, cuja ocorrência, segundo aponta estudo de 2005, era de uma criança por dia, envolvendo diretamente os pais. Cf. M.G. Spinelli, "Maternal infanticide associated with mental illness: prevention and the promise of saved lives", *American Journal of Psychiatry*, 161, 1548-57. A pesquisa foi realizada após o afogamento

tragédia de Eurípedes, a cena do filicídio recebe diferentes tratamentos. Se a cena do ato violento era apenas imaginada, a repercussão do crime tramado e executado por uma mulher, caracterizada como alguém que colocou a emoção acima da razão, torna Medéia esta personagem terrível, sombria e desmedida, tal qual a descreve no texto sua ama. O gesto impulsivo e criminoso contra crianças incapazes de reagir à fúria da mãe as torna ainda mais vulneráveis diante daquela em quem, sobretudo, confiam e amam. Percebe-se no gesto de Medéia a interrupção da expectativa de uma nova geração, tornando o crime uma típica questão de gênero e de sexo, pois só a mãe é capaz de gerar e dar vida às gerações seguintes. Seu ato extirpador da vida elimina o futuro, a herança e a memória das gerações precedentes.

Nas adaptações cinematográficas, nas quais a cena é mostrada⁷, vemos o tratamento ambíguo da mãe que sofre, porém longe de se desesperar ou de mostrar gestos desmedidos, oscila entre o extremo carinho e delicadeza com os filhos antes de matá-los. É na própria interpretação que percebemos a defesa de Medéia contra a imaginação fomentada pelo texto, que conferia a ela um caráter monstruoso, mesmo que as razões sejam apresentadas em sua defesa, a lamúria e a fúria caracterizam sua ação.

Apesar de todas as atualizações em torno do mito, é possível ainda encontrar artigos que buscam compreender o gesto do filicídio no contexto da magia, como um ato de libertação. A morte é entendida como regeneração mística e Medéia, sendo mortal, mas aparentada de Circe e Hécate⁸, todas descendentes de Helios, formaria uma tríade lunar, representando os estágios do nascimento, morte e ressurreição. Salvo o interesse investigativo das fontes da mitologia, pesquisas nesta vertente evitam as atualizações e buscam justificar a estória em seu contexto sempre ambíguo e variado, baseado em diferentes versões.

Medeia-amante-traída por Jasão e por si mesma

A coragem de Medéia a impede de poupar os próprios filhos. Com toda a ambiguidade apresentada, Medéia permanece no limite entre ser vítima e vilã. Escolhe a ira à razão e ao perdão, sendo este, aliás, encenado como um passo para que sua ira possa ser esvaída. A ira, entretanto, é controlada habilmente, tanto na manipulação do

de cinco crianças pequenas pela própria mãe que sobreviveu e foi condenada, em Houston, Texas, ocorrido em 2001. A analogia da mãe real com a personagem/mito de Medéia foi estampada em jornais.

⁷ Temos em mente os filmes de Pier Paolo Pasolini e de Lars von Trier.

⁸ Hécate seria filha de Helios e mãe de Circe. Hécate, Circe e Medéia formariam, destarte, a tríade ligada à lua, o lado obscuro do pai e avô Helios.

veneno quanto no convencimento utilizado para que Jasão acredite que ela havia aceitado seu novo casamento e perdoado a traição. O êxito desta estratégia, medida e calculada, termina por constituir tanto sua ruína, quanto sua libertação. Matar os filhos é uma espécie de auto-mutilação, que não resulta no reenlace com Jasão, mas no profundo rompimento com tudo o que significava seu mundo familiar e social. Medéia jamais seria aceita em vários dos lugares dos quais escapou após cometer um ato violento, seja a favor ou contra Jasão.

Segundo Márcia Tiburi, “Medéia sabe que toma um caminho errado, faz acordos com seu homem, submetendo-se a este, finge uma aliança com ele, rompe a aliança e comete o crime. Medéia se dizia coitada, mas agia por injúria; diz desejar nada, mas prefere ir à guerra a ser mãe”.⁹ Por não gostar de ser mãe, seu gesto parece romper com o ideal de maternidade. Disto resulta que a crítica à procriação torna seus filhos instrumentos de vingança contra Jasão. Seguindo este raciocínio, Medéia também se torna, ela própria, um instrumento de vingança, ao ter sua fúria desencadeada contra o juramento rompido de Jasão.

Segundo Anne Burnett¹⁰, havia dois crimes humanos que despertavam o interesse das divindades: o rompimento do juramento e o assassinato de parentes ou familiares. Jasão adúltero é definitivamente um exemplo daquele que rompe seu juramento. Medéia se transforma neste momento, não mais apenas a mulher apaixonada comum que se viu traída, mas um instrumento de vingança das Eríneas¹¹. Segundo Burnett, quando Medéia ascende ao céu, amparada por Hélios, ela já não é a mulher que era antes, não apenas após ter destruído um reino, o espírito e a vida de Jasão, mas por ter destruído a vida de seus filhos e a continuidade da geração descendente de Jasão. A destruição alcança a ela mesma, ao ter se tornado um corpo instrumentalizado pela fúria vingativa das Eríneas.

De Ofélia à Medéia: de mulher morta à máquina-assassina

Lidamos aqui com a hipótese central de Márcia Tiburi¹² ao fixar uma comparação entre duas personagens do universo fictício que simbolizam, pelas ações,

⁹ Em entrevista no vídeo gravado para o evento VII Colóquio Filosofia e Ficção, intitulado “Máquina-Medéia”. Não se trata de citação literal, mas de indicação de autoria e reconstituição de seu argumento.

¹⁰ Anne Burnett. “Medea and the Tragedy of Revenge”, *Classical Philology*, Vol 68, n.1, June/1973, p. 1-24.

¹¹ Na mitologia grega as Erínias representam a encarnação da vingança. Na mitologia romana são conhecidas sob o nome de Fúrias.

¹² Idem nota 9.

determinados tipos femininos. Medéia, segundo Tiburi, pode ser equiparada a Hamlet, ao se tornar uma “máquina” assassina, aniquilando todos ao seu redor. O contraponto é a personagem da mesma peça de Shakespeare, Ofélia¹³.

Na comparação entre as personagens, a ação de ambos é calcada no ressentimento. De que tipo? Segundo Tiburi, como

figura do ressentimento que provém do caráter inevitável de uma experiência de vida, como se se tivesse tomado um caminho errado que teve que ser seguido. [...] Medéia parece ser essa figura, que faz os acordos que faz com seu homem e que só pode sobreviver, sendo quem é, quando está sob o jugo desse homem. Ela está sob jugo desse homem, mas finge uma aliança com ele; vai ser traída justamente porque esta aliança se rompeu e o que sobra é o jugo. Mas, se a aliança se rompe, na verdade, tudo se rompeu: a máscara caiu. A aliança da bruxa má que envenena, que mata, que joga todos os jogos, que pratica todas as maldades necessárias para que Jasão tenha sucesso nas suas empreitadas, nos seus negócios, essa mulher acaba sendo uma vítima de um procedimento que ela mesmo gostaria de ter negado desde o início. Ela gostaria de ter um protagonismo que não teve, algo que fica claro no texto, quando diz que preferia ter ido à guerra, mas que não era possível. (TIBURI, 2014, 15:30-20:35)

Como Hamlet, Medéia planeja sua vingança. E, assim como Hamlet não se vinga só de seu tio, Medéia torna a “vingança generalizada”. Essa vontade de matar, segundo Tiburi, “é, ao mesmo tempo, uma vontade de morrer”, mas que não se realiza no suicídio, embora Medéia passe uma boa parte do tempo se lamuriando, falando em morrer, numa espécie de discurso melancólico. Nem ela, nem Hamlet, escolhem o suicídio, porque, ao “jogar o jogo”, sentem-se traídos no próprio jogo. A continuidade que os leva ao plano de vingança cria uma espécie de jogo de espelhos, como jogo de consciências. “Uma falsa consciência”, diz Tiburi, “colocada sobre a realidade dos fatos. Que realidade é essa? Medéia nunca foi senão usada por Jasão, ela nunca foi o amor de Jasão, sempre foi manipulada por ele”. Ao colocar-se na posição de parceira e cúmplice, ela parece escolher um lugar melhor do que assumido por Ofélia na peça de Shakespeare. Que lugar é esse? De “otária”, diz Tiburi. Porém, Medéia se descobre como Ofélia, um momento de “auto-negação”, mas sua saída, mesmo pautada pela má consciência, se torna “auto-afirmação”. Como Hamlet, Medéia se sente traída nas regras

¹³ Vale notar que Márcia Tiburi tratou do tema de Ofélia em alguns artigos e em seu pós-doutorado, cujo tema das mulheres-mortas foi investigado nas tragédias e pinturas como uma ideologia da morte das mulheres. A este respeito, conferir: TIBURI, Márcia. “Ofélia morta - do discurso à imagem”. *Revista Estudos Feministas*, vol.18 n.2 Florianópolis May/Aug. 2010.

de um jogo. A máquina-mortífera¹⁴ se volta para aqueles que participam do mesmo jogo e que não podem ser poupados de sua existência.

Ofélia, por outro lado, pode também ser entendida como uma personagem mais radical do que Medéia em sua opção pelo suicídio. Com este, ela parece eliminar qualquer acordo com o poder patriarcal, seja por não criar alianças de fé ou de logro, seja por lhe recusar a continuidade por meio da procriação de filhos. Imatura, em seu vestido de noiva bordado por flores, faz imergir qualquer esperança de continuidade de um poder com o qual não quer jogar, nem como protagonista, nem como “escada” de sucesso para seu homem. Medéia joga o jogo até sua vida se tornar também impossível. No entanto, Medéia deixa uma herança combativa e útil. Se na mitologia, ela se tornara um instrumento de vingança das Erínias, nos feminismos contemporâneos, ela se torna uma espécie de instrumento retórico. Útil para mostrar sua ânsia em combater a injustiça de um mundo que oprime todas as mulheres que fizeram alianças com seus homens e procriaram, sendo, por fim, de alguma maneira, abandonadas. Ao passo que Ofélia teria impossibilitado o jogo da vida, evitando estar sob o jugo do patriarcado. Medéia configura o estereótipo da mulher casada que se torna mãe, mas que ao sofrer a injustiça da traição, transforma-se em guerreira e vingadora da ordem dominante e opressora, com a qual, por fim, também negocia.

A fim de sustentar a radicalidade da personagem de Ofélia, que poderia ser entendida apenas como um fracasso pessoal ou uma debilidade feminina, pode-se dizer que em termos simbólicos, o fracasso seria do mundo estruturado pelo patriarcado. Shonagh Hill¹⁵ ao destacar a força simbólica do corpo morto da mulher em geral e, em particular, a de outro estereótipo de mulher, a Virgem, diz

A materialidade do corpo da mulher morta a torna resistente à idealização, agindo ao contrário da ‘contrapartida feminina – a mãe/a esposa/a amante que aceita o sacrifício, cujo corpo pode cumprir o papel mais ‘natural’ de transformar aquela morte em renascimento’¹⁶. O cadáver de *pietà* não é o de uma vítima significada, mas uma ressignificação inquietante, cuja materialidade frustra a idealização e recusa o papel da Virgem Maria¹⁷.

¹⁴ Márcia Tiburi, ao utilizar essa expressão, faz uma referência à peça de Heiner Müller intitulada *Die Hamletmaschine* de 1977.

¹⁵ Shonagh Hill. “Articulating the Abject: Metamorphosis in Marina Carr’s *The Mai*”, *Platform*, Vol. 4, No. 1, Staging Gender(s), Spring 2009, p.44-59.

¹⁶ Idem, *ibidem*, p. 51. Hill está se referindo à peça de teatro de Marina Carr, *The Mai*, e citando Susan Cannon Harris em *Gender and Irish Drama*. Indiana: Indiana UP, 2002.

¹⁷ Idem, *ibidem*, p.51. Tradução da autora deste artigo.

A “ressignificação perturbadora” do corpo de Virgem Maria possui um impacto na peça de referência da autora que não pode ser equivalente ao corpo de Ofélia. Ao inverter o protagonismo do cadáver de Cristo, a representação da *pietà* morta trai seu papel de mãe ideal e abnegada. Ainda assim, o suicídio da personagem de Ofélia sugere a escolha radical por não participar do jogo de poder masculino.

Duas Medéias em luta contra o patriarcado:

Chega de Medeia (No more Medea) de Debora Porter, de 1990 e A mulher faminta (The Hungry Woman) de Cherríe Moraga, de 1995¹⁸

*O tema da mãe de duas caras talvez seja a representação do poder maligno da mulher ao doar vida mortal.*¹⁹

Podemos afirmar que o aspecto social e político se impõe na cena teatral contemporânea em suas adaptações da tragédia, principalmente ao retirar o elemento soteriológico convencional, o deus *ex-machina* da tragédia de Eurípedes, para sobrepor a este opções próprias da personagem que se tornam, segundo Jones²⁰, o “ícone da criminalidade feminina”. Tornar Medéia trivial só aumenta sua complexidade, relegando um lugar secundário a Jasão, que deixa de ser a fonte exclusiva de paixão da trama.

Em *The Hungry Woman*, de 2001, da escritora Cherríe Moraga, por exemplo, inventa-se uma Medeia mexicana que é lésbica e mãe. O pressuposto de Moraga, escritora chicana, é de criar um espaço narrativo alternativo pós-colonial ou “descolonizador” e anti-patriarcal do mito de Medéia, revisando o tema do filicídio.

O tema da morte está relacionado a vários aspectos, à literatura do realismo mágico, à religião ocidental, ao feminismo, às práticas culturais indígenas e à adaptação do elemento gótico, normalmente filiado à tradição anglo-saxã²¹. A morte é reconceitualizada como lugar de sacrifício e de redenção.

A mulher faminta é uma ficção futurística sobre a volta de Medéia a Aztlan, após um período de exílio. A personagem é chicana e feminista, e a razão de seu exílio foi o

¹⁸ Nesta divisão 3, seguimos algumas das descrições *No more Medea* por Mina Choi, em *Revision of Euripides' Tragedies by Contemporary Women Playwrights*. Ohio, The Ohio State University, Dissertation, 2013; e algumas indicações a *The Hungry Woman* de Tanya Gonzalez, em “The (Gothic) Gift of Death in Cherríe Moraga's 'The Hungry Woman: A Mexican Medea'”, *Chicana/Latina Studies*, Vol. 7, No. 1 (Fall 2007), pp. 44-77 Published by: Mujeres Activas en Letras y Cambio Social (MALCS).

¹⁹ Julia Kristeva, 1982, p.167.

²⁰ Silas Jones, *American Medea: An African American Tragedy* de 2002.

²¹ Cf. Tanya Gonzales, “The Hungry Woman – A Mexican Medea”, p. 1.

amor por uma mulher, Luna. Jasão é casado com uma mulher mais jovem e pede a guarda de Chac-Mool, filho dele com Medéia, à altura dos treze anos de idade. Medéia resolve assassiná-lo para não deixar que retorne ao lugar onde fora traída por todos. O que a cega não é um desejo violento, fruto de ciúme ou de paixão por Jasão, mas o de proteção do filho. Ela é julgada e aprisionada no hospital psiquiátrico da penitenciária. É nesta circunstância que Medéia é apresentada ao leitor, entre duas lembranças: a visão assombrada de seu filho morto, que a perdoa, e seu passado político feminista.

Por um lado, Medéia é uma personagem realista, por outro, fantástica. A morte aparece como crime e como salvação. O tema da abjeção é claro, seja pelo lado realista, seja pelo gótico-fantástico. Existem várias referências ao gótico como um elemento ficcional do que é abjeto²². A afirmação de sua sexualidade como lésbica, não desmerece a importância de Jasão na trama, porém, dele Medéia espera apenas reconhecimento e não amor. O desejo é deslocado da relação marital, de tal maneira, que o ciúme não pode ser mais a causa do filicídio. A figura abjeta de Medéia é reunida a outras da mitologia chicana, entre as quais a figura de *La Llorona* é a mais evidente, ao lado de *La Malinche*. Na peça, essas figuras arcaicas do imaginário popular parecem sempre lembrar às mulheres reais o papel que lhes cabe na sociedade patriarcal, aparecendo sempre como “monstros transgressores” do amor maternal.

A peça se concentra na morte como libertação, no amor e sacrifício, na violência e no amor, e na ideia de que o assassinato do filho é uma espécie de suicídio de Medéia. O condenado é Jasão e seu comportamento abusivo com Medéia. O elemento místico do sacrifício do filho seria conectado a outro elemento do imaginário cultural arcaico, Coatlicue, uma entidade próxima a Virgem de Guadalupe, a mãe indígena de todos os deuses. Segundo a lenda, Coatlicue é mãe dos deuses e pode dar vida ou matar seus filhos. Apoiada nestas referências culturais e mitológicas, portanto, o assassinato de Chac-Mool surge imerso em magia, sacrifício e graça. Ele aparece para Medéia na prisão, não como um fantasma, mas como uma presença viva, admitindo a graça recebida pelo assassinato materno e libertando Medéia de seu sofrimento.

O final trágico transportado para um futuro recomposto pelo amor – que surge por meio da morte – não compõe um final feliz, obviamente, mas cria um contraponto com a mãe no exílio, apátrida, inserindo seus filhos numa pátria, a seu ver, melhor,

²² A respeito do gótico, confira-se artigo da autora intitulado "O desprezo, a cólera e o riso: o filme 'The Butcher Boy' de Neil Jordan sob uma perspectiva aristotélica", publicado na revista *Nuntius Antiquus*, vol.2, n.2, 2015.

sacrificando a criança caso seja obrigada a retornar à terra natal, em cujo berço só há traição. Mais uma vez, o limite transposto pelo apátrida é vingado com a morte. Podemos dizer que a “mensagem” feminista para mães e apátridas não é a mais alentadora nesta peça. Ao mesmo tempo, o sentido de abjeção ganha um relevo agudo e importante.

Em *Chega de Medéia* de Debora Porter a monstrosidade da personagem é transformada em cena prosaica, pós-filicídio. O protagonismo feminino abre a narrativa com o mito de Pandora, aquela que – ao contrário de Medéia – trouxe infortúnio não só ao marido Jasão, mas a toda humanidade, por não resistir à tentação de abrir o jarro interdito. Jasão não é eliminado, apenas deslocado para a função patriarcal, de forma a enfatizar a condição de “bárbara” de Medéia, de não civilizada, de irracional, daquela que, enfim, age sem pensar. Na peça de Porter, Medéia comete o infanticídio e é enviada ao exílio do além, onde inusitadamente encontra a Virgem Maria. As duas voltam para terra e mimetizam os hábitos das mulheres contemporâneas.

O contraste entre as duas personagens é claro: de um lado, a mãe filicida e estrangeira; de outro, a idealização materna, personificada pela tradição cristã em toda sua perfeição. Destes extremos surge um encontro entre duas mulheres que preferem empreender uma busca por autoconhecimento, independentemente das mãos – ou das penas - masculinas que as forjaram. Em comum há a perda de seus filhos, tragicamente assassinados direta ou indiretamente por uma instância de poder e domínio patriarcal.

O encontro entre duas mulheres “famosas”, por razões diferentes, é marcado pela surpresa, pela imaginação e por um aspecto fortemente trivial. Após identificarem as penas dos escritores-fabuladores que compuseram suas personagens e reclamarem das atualizações ao longo dos séculos que as levam de volta ao sofrimento, elas retornam ao mundo real contemporâneo e vão a um “shopping-center”. A Virgem Maria havia comprado um véu azul e Medéia, uma espada e um cinto com ornamentos. Os objetos simbolizam o que o público espera ver nelas: a mãe que acena de longe protegida pelo véu da santidade e a mãe assassina. Olhando os objetos, as duas personagens acabam por perceber-se como produtos, ou do destino, ou da justificação religiosa.

Além do aspecto corriqueiro do “ir às compras”, as duas personagens manifestam um gosto por filmes e resolvem discutir o filme americano de 1982, *A escolha de Sofia* (*Sophie's Choice*). O enredo que, a esta altura, é quase de comédia, e sem dúvida, demolidor dos dois mitos em questão, inverte a situação de ajuizamento,

transformando-as de personagens, em público. As duas são severas críticas frente à escolha realizada por Sofia e resolvem reencenar o momento da escolha, assim descrito por Mina Choi:

Quando Maria interpreta Sofia e escolhe seu filho para viver, Medéia grita "Assassina! mãe desnaturada!", como se ela estivesse esperando por esse momento, como se ela mesma nunca tivesse vivido essa situação. Medéia lembra que ela, como Sofia, foi forçada a fazer uma escolha impossível. Na pele de Sofia, Maria finalmente percebe o sofrimento de Sofia como uma mãe que permitiu que sua filha fosse morta, ao escolher seu filho em um sistema injusto. (CHOI, 2013, p.56).

É durante a encenação do episódio dramático do filme que suas próprias tragédias são reveladas. Ambas percebem o aprisionamento temporal e narrativo no qual se encontram, à mercê de construtores-homens dos mesmos mitos. A Virgem Maria diz a Medéia que ela própria se vê como uma "vítima das circunstâncias" e critica esta proposição que retira Medéia da condição de apaixonada-aprisionada-ensandecida, por ter si transformada numa proposição política. Ao dizer-lhe que ela é uma mulher e não uma espécie de consequência datada de uma situação política, ela amplia a crítica para a instrumentalização que o feminismo faz de Medéia, tornando-a não apenas um resultado da situação política, mas uma representação da condição política de gênero que vitima as mulheres em todas as épocas rendidas ao poder patriarcal.

O tema do autoconhecimento e o prosaísmo revelam apenas duas mulheres, criando uma espécie de movimento catártico de Medéia, ao introduzirem em cena uma terceira mulher, uma mulher jovem anônima. Ela caminha indiferente a todos e prepara um banho na banheira, na qual entra vestida. Antes que voltemos a lembrar de Ofélia, a cena da banheira é reunida à dor de Medéia ao lamentar os filhos mortos. Na fusão sugerida entre memória e cena, a água se tinge de vermelho, aliviando Medéia de sua agonia interna e libertando-a do mito. A estória termina com Maria e Medéia se desfazendo dos objetos inconscientemente adquiridos: o véu e a espada. Este final supõe a realização do propósito de autoconhecimento da escrita, despertado não apenas pelo sexo feminino, mas pela perspectiva crítica de mulheres autoras, sobre o gênero feminino, criado e desenvolvido ao longo da história em funções matriciais. Não se quer aqui atribuir culpa às narrativas originais, ao contrário, por meio destas, o gênero se constitui e se afirma na repetição ambígua de papéis, seja em sua afirmação irreflexiva, seja na denúncia e transformação dos papéis de mãe: a ideal e a desnaturada.

Considerações finais

Tendo em vista a referida situação ambígua, com base na ideia de abjeção ou de instrumentalização crítica do mito de Medéia, retornamos à compreensão inicial do sentido de abjeção. Nem sujeito, nem objeto, o abjeto, segundo Kristeva, remete a uma instância ameaçadora interna e externa que, não é baseada em um co-relacionismo. Diferentemente do que ocorre na relação que constitui a subjetividade moderna entre sujeito (autônomo) e o outro, o objeto. Instância incerta e impensável, o abjeto é ao mesmo tempo próximo e inalcançável. Não se trata de algo definitivamente sujo e imoral, mas algo permeado por ambiguidade, por exemplo, um criminoso com boas intenções, uma mãe terna e frágil que se torna premeditadamente cruel. A própria lei, de acordo com Kristeva, sugere fragilidade ao ser insuficiente para deter o crime: “Qualquer crime é abjeto, porque chama a atenção para a fragilidade da lei, mas o crime premeditado, o assassinato astucioso, a vingança hipócrita são ainda mais abjetos porque aumentam a exibição de tal fragilidade” (KRISTEVA, 1982, p 13). Trata-se também de uma operação psicológica, por meio da qual o sujeito ou grupo se constituem com base na exclusão de tudo o que possa ameaçar suas próprias fronteiras de identidade. Ao atribuir-se às mulheres um lugar determinado na sociedade, especialmente o de esposa e mãe, criam-se simbolismos para as que não estão adequadas a este lugar. Neste caso, a sociedade patriarcal cria um poderoso simbolismo de demonização das mulheres, relacionando a este tudo o que é impróprio, irracional, pecaminoso, sujo, mau, etc. O abjeto ameaça, de um lado; de outro, promete o colapso das identidades coesas que rejeitam a alteridade que lhe escapa ao controle.

As circunstâncias sociais que envolvem Medéia e seu crime denuncia, para as feministas, a alegada situação de abjeção. Tal situação que inclui o não pertencimento ao social, pode se tornar ainda mais trágica quando se tem em mente o infanticídio entre as mulheres escravas²³. Os motivos, sob a perspectiva de algumas feministas, são semelhantes aos de Medéia: atos criminosos de mulheres ocorrem em sociedades que não lhes permite viver integralmente. Interromper a herança patriarcal e poupar os filhos de ser cidadãos de “segunda classe”, que terminariam repetindo os atos de Jasão, torna a intenção de Medéia digna e simbolicamente significativa da opressão sofrida por mulheres em diferentes intensidades e situações culturais.

²³ Cf. Celia Wren, “In Medea Res: Ancient Greek Femme Fatale”. American Theatre, April, 2002. p.60.

Quanto à pena masculina, podemos pensar que Eurípedes – entre outros autores de Medéias, mas Eurípedes principalmente – revela o predomínio patriarcal da sociedade grega, bem como os clamores e dores da mulher Medéia, contra esse predomínio. Ter sido usada e traída por Jasão, não o torna herói na cena. O tema da vingança por meio da escrita de autoras de Medéias feministas e pós-coloniais continua a lidar com a narrativa anciã e com o nome da personagem, de maneira a não só instrumentalizar suas críticas ao patriarcalismo, mas a salvar, em Medéia, o que lhe fere como injustiça. As narrativas transformam a trama original e mantêm o apelo de libertação da condição de opressão, ao romper a aporia, vivenciada pela personagem antes do exercício calculado de sua vingança. Esta, entretanto, é menos importante ou exaltada, ao evitar os ardis da personagem de Eurípedes na articulação concentrada de sua vingança. Esta capacidade de vingança dissimulada que Eurípedes fornece a sua personagem, não protagoniza o ato de libertação, pois a caracteriza como engano e mentira que, ao ser reunida ao ato criminoso, conforma a imagem de monstruosa daquela mulher que deveria simplesmente aceitar seu destino.

Talvez, portanto, possamos concluir dizendo que as Medéias feministas aqui citadas, vingam-se de outra maneira, particularmente em “Chega de Medéia”, ao transformar o gênero da tragédia em gênero de comédia. Ambas as narrativas vingam-se também, ao desconsiderarem o sexo masculino como a causa principal dos atos violentos de Medéia. A situação da mulher-Medéia já é de exílio, nos dois casos, exílio da pátria e, de maneira redundante, do domínio patriarcal. O *oikos* é negado e o *ethos*, afirmado à distância. O ato violento volta a ocorrer sob a ameaça de retorno à pátria, em *A mulher faminta*. Em *Chega de Medéia*, o ato arbitrário de escolha ocorre por meta-encenação, um jogo que revela a potência da violência e a impotência do ato, no qual o limite entre vítima e vilã permanece bastante permeável.

Referências bibliográficas

EURÍPEDES. *Medeia*. Tradução de Millôr Fernandes. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2004.

_____. *Medeia*. Tradução e comentários: Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2010.

BOEDECKER, Deborah. “Becoming Medea: Assimilation in Euripides”, in *Medea: Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy and Art*. CLAUSS, James J./ JOHNSTON, Sarah Iles (Orgs.). Princeton: Princeton University Press, 1997, pp. 127–148.

- BURNETT, Anne. "Medea and the Tragedy of Revenge", *Classical Philology*, Vol 68, n.1, June/1973, p. 1-24.
- BUTLER, Judith. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex*. London, Routledge, 1993.
- _____. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York, Routledge, 1999.
- CHOI, Mina. *Revision of Euripides' Tragedies by Contemporary Women Playwrights*. Ohio, The Ohio State University, Dissertation, 2013.
- COLBERT, Marcella. "Denying the Ill Effects of Abortion", *UFL Life and Learning Conference XVII*, p. 191-201, 2012. Disponível em: <http://www.uffl.org/lifelearningxvii.html>
- DAMIÃO, Carla M. "O desprezo, a cólera e o riso: o filme 'The Butcher Boy' de Neil Jordan sob uma perspectiva aristotélica", publicado na revista *Nuntius Antiquus*, vol.2, n.2, 2015.
- GONZÁLEZ, Tanya. "The (Gothic) Gift of Death in Cherríe Moraga's 'The Hungry Woman: A Mexican Medea'", *Chicana/Latina Studies*, Vol. 7, No. 1 (Fall 2007), pp. 44-77 Published by: Mujeres Activas en Letras y Cambio Social (MALCS).
- HILL, Shonagh. "Articulating the Abject: Metamorphosis in Marina Carr's *The Mai*", *Platform*, Vol. 4, No. 1, Staging Gender(s), Spring 2009, p.44-59.
- INCHLEY, Maggie. "Hearing the Unhearable: The Representation of Women who Kill Children", *Contemporary Theatre Review*, 23:2, 192-205, 2013.
- KRISTEVA, Julia. *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. Translated by Leon S. Roudiez. New York, Columbia University Press, 1982.
- LOOTENS, Barbara J. "Images of Women in Greek Drama", *Feminist Teacher*, Vol. 2, No. 1, pp. 24-28, University of Illinois Press, 1986.
- LITTLE, J. P. "The Legacy of Medea: Mariama Bâ, 'Un Chant écarlate' and Marie Ndiaye, 'La Femme changée en bûche'". *The Modern Language Review*, Vol. 95, No. 2, April, pp. 362-373, Modern Humanities Research Association Ed., 2000.
- LORAUX, Nicole. *Maneiras trágicas de matar uma mulher: Imaginário da Grécia Antiga*. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.
- PORTER, Deborah. *No More Medea*. Toronto, Playwrights Canada Press, 1994.
- SENECA. *Medeia*. Tradução, introdução e notas de Ana Alexandra Alves e Sousa. Coimbra, Universidade de Coimbra, Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 2011, 1ª edição.
- TIBURI, Márcia. "Ofélia morta - do discurso à imagem". *Revista Estudos Feministas*, vol.18 n.2 Florianópolis May/Aug. 2010.
- TSURUDA, Maria A.L. "Medéia: uma discussão sobre a mulher em Eurípides", *Notandum*, 19 jan-abr 2009 CEMOrOC-Feusp / IJI-Universidade do Porto.
- Wren, Celia. "In Medea Res: Ancient Greek Femme Fatale". *American Theatre*, April, 2002. p.60-61.