



Cybele Jácome. *Medéia*. Teatro do Pequeno Gesto – Foto: Luiz Henrique Sá

## Crueldade e tragédia na *Medéia* de Eurípides: as encenações do Centro de Pesquisa Teatral e do Teatro do Pequeno Gesto

Cláudio Volkart\*

*Vou descansar sem ter de despertar sobressaltada para ver se o sangue me anuncia outro sangue novo. Com o corpo seco, para sempre. Que quereis saber? Não vos aproximeis porque matei meu filho, eu mesma matei meu filho!* (Federico García Lorca – monólogo final de *Yerma*)

Há um abismo de dimensões incalculáveis entre as palavras e as coisas, já denunciara Platão ao perguntar pelo quanto há de natural ou de arbitrário nos critérios de nomeação. Tal abismo, para Artaud, é nada além da linguagem, monstro que aprisiona, representação que torna improvável, para não dizer impossível, nossa relação com o mundo ele mesmo. Na busca determinada de caminhos que levem a arte em direção a uma coincidência entre objeto e imagem, destituindo a obra de toda sorte de representação, Artaud condena o teatro, mentira e ilusão, à morte.

Simultaneamente, o teatro da crueldade concede à arte teatral seu direito à ressurreição. Sem novidades e de modo sucinto, a crueldade segundo Artaud remete ao estado cru das coisas, com as quais estabelecemos relações imediatas (isto é, sem quaisquer intermediários). Tal como propunha Nietzsche, trata-se de um retorno da linguagem à natureza mesma da imagem.<sup>1</sup> Tanto cruel (*crudelis*) como cru (*crudus*) derivam do mesmo substantivo, *crur*. Abolida a representação – o tornar novamente presente –, o veículo de vulgar divertimento, como se passou a considerar o teatro, dá lugar a uma situação vespéral que se aproxima mesmo do pré-civilizacional. A expressão teatral empenha-se, por conseguinte, como uma anterioridade primeira, como aquilo que quer chegar à palavra. A referência, aqui, é ao lugar de origem, como lugar de nascimento e de morte. Ao surgir, na Grécia helenística, mediante a cisão dolorosa e trágica entre espectador e ator, o teatro anuncia também sua morte: deixa para trás os rituais ditirâmicos, orgiásticos, através dos quais as musas eram evocadas para ofertar cantos e sacrifícios a Dionisos.

O teatro da crueldade não é uma representação. É a própria vida no que ela tem de irrepresentável.<sup>2</sup>

Como que numa denúncia, Jacques Derrida ratifica a implacável radicalidade sintática do pensamento artaudiano, pondo à mostra, todavia, um contra-senso. O imediatismo imposto pelo teatro da crueldade demanda

\* Cláudio Volkart é aluno do Curso de Licenciatura em Educação Artística com habilitação em História da Arte da UERJ e do Curso de Artes Cênicas com habilitação em Direção Teatral da UFRJ.

1 Nietzsche, F. "Assim Falou Zaratustra", p. 89. In: *Ecce Homo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, pp. 82-94.

2 Derrida, J. "O Teatro da Crueldade e o Fechamento da Representação", p. 152. In: *A Escritura e a Diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1986, pp. 149-176.

a instauração de presenças absolutas, o que o campo da cultura é incapaz de comportar. Isto é, ao contrário da re-presentação – referência a algo que está ausente –, a crueldade, feérica, parece querer abolir todas e quaisquer espécies de ausência. Há, portanto, a sugestão de buscar um grau zero da representação, utopia da linguagem, o que coloca o teatro-manifesto de Artaud no plano do irrealizável; afinal de contas, se há linguagem, há representação. Pensar o teatro em seu lugar de origem é, então, pensá-lo a partir do prisma de um movimento constante e seqüencial de desconstrução e reconstrução da linguagem.

O que era, e continua sendo, plenamente possível e realizável é, à luz do mencionado contra-senso em torno dos limites da representação, repensar o teatro a partir de uma desconstrução de conceitos e preconceitos. A noção de espetáculo teatral adquire, pois, contornos muito mais flexíveis, e seus limites passam a confundir-se com as demais disciplinas do campo da arte, num território fértil cuja generosidade permite a acolhida dos mais variados hibridismos.

Assim, se é que há a possibilidade de um retorno imagético aos primórdios do que hoje identificamos como teatro, em alguma medida tal sugestão de imanência poética passará pela abordagem da noção de crueldade reivindicada por Artaud como condição de vigência da teatralidade trágica em tempos modernos. Nessa ambiência, revisitar o repertório clássico através de interpretações cênicas contemporâneas da tragédia grega desponta como tendência estética a orientar algumas práticas de diferentes encenadores na atualidade, o que condiz com a inegável transformação epistemológica provocada pela contundente influência do pensamento de Artaud sobre o teatro a partir de meados do século XX.

Recentemente tivemos a oportunidade de assistir, no Teatro Maria Clara Machado (no Planetário da Gávea), à Companhia Teatro do Pequeno Gest o, dirigida por Antônio Guedes, que apresenta sua versão para *Medéia*, de Eurípidés, com dramaturgia de Fátima Saadi. Pouco mais de um ano antes, o Grupo de Teatro Macunaíma (do Centro de Pesquisa Teatral do Sesc São Paulo) já tinha trazido à cena a peça grega, sob a rigorosa direção de Antunes Filho. Resguardadas as devidas diferenças, essas recentes abordagens cênicas do repertório trágico conduzem-nos, é inevitável, à constatação de que a roupagem arrojada, com ares de inovação, apresentada pelos espetáculos se deve, também, ao enfrentamento de questões estéticas que no mínimo tangenciam idéias artaudianas, lucidamente devoradas, num processo de digestão fundamental para conduzir à possibilidade de realização prática.

Medéia, filha de Aietes, rei da Cólquida, ajudara o argonauta Jasão na conquista do velocino de ouro, confiante nas juras de matrimônio do

herói, prometidas diante do templo de Hécate, deusa dos caminhos e dos espíritos dos mortos. Dona da arte dos encantamentos, Medéia não leva a cabo a vitória do amado (que dependia do tosão precioso para recobrar o trono de Iolcos, usurpado por seu tio Pélias) sem praticar subseqüentes crimes, entre os quais o hediondo assassinio de seu próprio irmão. Em fuga, Medéia e Jasão acabam por aportar em Corinto, e é nessa nova pátria que Jasão abandona Medéia, tendo o rei Creonte oferecido a mão de sua filha ao prestigioso líder da nau *Argos*. É desse ponto do mito que parte o poema trágico de Eurípides. A partir daí, Medéia tece sua sem precedentes teia de vinganças: depois de regalar à princesa, por ocasião das bodas, um manto e uma coroa embebidos em funesto veneno, Medéia, como golpe definitivo desferido a Jasão, assassina os próprios filhos.

Ainda numa instância textual – é, portanto, de Eurípides que se trata –, coloca-se como imprescindível a necessidade de uma percepção das múltiplas camadas de sofrimento superpostas em Medéia como desdobramentos primeiros de uma crueldade própria à tragédia grega. Mais adiante, a possibilidade de aprendizado em torno de uma ontologia do ser humano orienta a crueldade trágica em direção ao condicionamento de forças que se manifestam pela função instrutiva da tragédia. “A paixão, segundo Antonin Artaud, é a trajetória de um homem engolido pelo sofrimento mas que soube, apesar de tudo, extrair alguma coisa, dar uma positividade à vida perseguida pela dor.”<sup>3</sup> Tal positividade é, de fato, aspecto constituidor do erro trágico do herói, cujo peso da falha que deve assumir – a dureza de um castigo que suporta à revelia de seu merecimento – o eleva acima da condição humana, separando-o, ao mesmo tempo, da sociedade dos homens.<sup>4</sup>

A eficiente adaptação de texto de Fátima Saadi para o espetáculo do Pequeno Gesto, ainda que tome a tragédia de Eurípides (em especial, na respeitada tradução de Mário da Gama Kury) como orientação principal, recorre a outras representações do mito – lançando mão, inclusive, das traduções em diferentes idiomas latinos – para estabelecer sua dramaturgia. Assim, a partir de uma bem-sucedida superposição de textualidades, a dramaturgista alcança, como resultado, uma escrita de temática condensada, ao mesmo tempo que de alcance plural, o que colabora para uma narrativa teatral dotada de precisão estilística e de entendimento acessível a diferentes platéias. Tamanha coerência estilística e vocabular confere ao texto encenado pelo TPG a continuidade necessária para que não se perceba, por exemplo, o instante exato de transição entre o texto do terceiro grande trágico e a citação de Nietzsche, num breve trecho de “O Nascimento da Tragédia”.

3 Lins, D. *Antonin Artaud: O Artesão do Corpo Sem Órgãos*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000, p. 75.

4 Vernant, J. e Vidal-Naquet, P. “O momento histórico da tragédia na Grécia: algumas condições sociais e psicológicas”, p. 56. *In: Mito e Tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

Já Antunes Filho, ao abordar a tragédia de Eurípides, optou por uma tradução que, mantida a elegância vocabular esperada de um texto clássico, fugisse de erudições desnecessárias. Desde a elaboração do texto, o encenador parece retomar alguns cânones da tragédia clássica, no declarado intuito de encenar a tragédia como tragédia: basta lembrar que, para Aristóteles, “a qualidade basilar da elocução poética consiste na clareza, mas sem trivialidade”.<sup>5</sup> Mais próximo a um linguajar coloquial, o texto deixa de constituir o foco principal da admiração do espectador, que, por poder compreender sem grandes esforços intelectuais o que será dito, coloca-se à disposição de elementos outros que venham a estabelecer uma sintaxe para o espetáculo. Além disso, de modo radical, a palavra, como signo, é alvo de contestações. A interpretação primorosa da personagem-título por Juliana Galdino caracteriza-se, entre inúmeras outras coisas, por uma violenta desfiguração de Medéia, o que sugere uma visita à Medéia de Sêneca, cujas ações reverberam ainda mais virulentas e explosivas do que as daquela de Eurípides. Tal desfiguração é consequência das múltiplas agressões que sofre a heroína trágica: de um lado, ela é a ultrajada mulher, traída e abandonada; de outro, ela é Géia (ou Gaia), a Mãe-Terra, violentada pela ingrata humanidade-filha, que tenta destruí-la por meio das agressões empreendidas pelo descaso do homem com a preservação do meio ambiente, com a preservação da vida. Sombria e dilacerada, Medéia está prestes a explodir.

Nesse sentido, há, por conta da ênfase numa ressonância vocal em detrimento de uma projeção da voz no espaço, momentos em que a audição do que está sendo falado opera num campo de destituição da palavra em seu significado. Isto é, não se compreende com precisão o que pronuncia a Medéia de Eurípides, autor da obra literária em questão, mas se percebe de modo intenso o que diz a Medéia de Juliana Galdino, através da dor e da lágrima presentes na sonoridade febril de suas palavras ruidosas – vazias em significado, plenas em horror e vingança; no centro mesmo do intervalo entre palavra e ruído. Trata-se, portanto, de dar às palavras a importância que elas têm no som; “o fundamento da palavra é físico”, a palavra “é percebida (...) como barulho, desarmonia, encrespamento, queixa inarticulada de uma palavra nascida na produção dos contatos esfarrapados (...). Isenta da mediação de um intelecto do qual ela é a primeira condição, a palavra emerge como uma entidade de sons e reações das quais ela é o produto, e depende apenas da fisiologia do sujeito emissor (...); tal deve ser, segundo Artaud, o movimento de uma cena realmente cruel”.<sup>6</sup>

Se a materialidade auditiva do ruído não se faz presente na palavra soprada pela encenação de Antônio Guedes, há, não obstante, a visível

5 Aristóteles. *Arte Poética* (trad. Antônio Pinto de Carvalho). Rio de Janeiro: Tecnoprint, p. 335.

6 Lins, D. “A Escrita das Origens: Artaud e Nietzsche”, p. 123. In: Barrenechea, M. A. e Pimenta, O. (Org). *Assim Falou Nietzsche*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.

compreensão da sonoridade percussiva dos objetos como possibilidade de aferição sensorial bastante demarcada pelo espetáculo. Como caminhos para compreender, seja sensível ou inteligivelmente, a cena, o espectador pode perceber as diferentes tonalidades musicais da passagem do ar pelos *huecos* dos vasos de cerâmica, dos bastões de madeira manuseados pelo coro ou das engrenagens manuais que movimentam a base giratória do palco.

Já retornando à montagem do Grupo Macunaíma, a bela composição cenográfica da *Medéia* de Antunes articula-se com a totalidade da encenação acentuando os diferentes níveis de percepção que a obra sustenta como possíveis. Não obstante, a sugestão de uma percepção auditiva precária – que se revela a partir da fisiologia que constitui solo para a palavra-ruído – é redimensionada pela presença de fontes cuja água, corrente e sonora, não se cala um só momento do espetáculo. A água, condição de possibilidade de toda a vida, preenche de fertilidade o útero da Mãe-Terra, que tem sua materialidade desvelada, ainda, no fogo das velas, no elemento mineral da pedra, no aroma do incenso que se espraia pelos ares da sala. A imanente materialidade dos quatro elementos primordiais, a despeito de simbolismos implícitos, impõe uma escrita quase hieroglífica, capaz de constituir uma atmosfera própria para os espaços do edifício; atmosfera produzida pelo espetáculo, respirada e testemunhada pelo espectador. Isto é, a água que se faz presente ela mesma como mais um dos quatro substantivos naturais é, também, escrita que torna possível constituir a corporeidade de Medéia-Terra: a água e seu duplo.

Se a referência ao elemento primeiro dá-se, em Antunes, principalmente por meio da metáfora aquosa, no exemplo do Pequeno Gesto a equivalência fisiológica entre corpo e natureza parece apresentar-se pelo elemento terra. Materializada cenicamente através dos vasos de barro cozido, a terra transvalora sua natureza prioritariamente mineral em fisicalidade orgânica: o cuidado com as crias é também o cuidado com as provisões, armazenadas e conservadas nas moringas; o torno em que se arredonda a escultura do barro é também o engenho sobre o qual Medéia lavra suas maquinacões de vingança.

A continuidade fisiológica entre corpo (que se reinventa como linguagem) e natureza (que se manifesta em forma de imagem) parece fornecer a chave para uma possível aproximação entre as duas montagens que, aqui, intentamos confrontar. Ao estabelecerem, pois, seus duplos, água (no caso da montagem de Antunes Filho) e terra (no espetáculo do Pequeno Gesto) inserem-se, na qualidade de presenças no espaço cênico, de maneira paradoxal, do ponto de vista da constituição de seus sentidos

Capa do programa de *Medéia*, direção Antunes Filho, SESC Belenzinho, São Paulo



na totalidade da obra. Ou seja, de um lado, os elementos água e terra, fisicamente presentes – portanto, alheios a mecanismos que os representem –, são o bastante para a apreensão sensorial imediata por parte do espectador. Entretanto, essa mesma presença configura-se como excessiva – ou, o que seria a outra face da mesma moeda, insuficiente –, na medida em que, não bastando a si mesma, abarca em seu conjunto de sentidos múltiplos a corporeidade (seja aquosa ou telúrica) da heroína e, mesmo, da tragédia.

Procurando reavivar, em certa medida, a memória teatral no que se refere aos dias anteriores à morte dionisíaca, Artaud deseja que seu teatro se estruture (ou se desestrua!) a partir de um compartilhamento de tempo e espaço entre espectador e ator. Mais uma vez, estamos diante de uma solicitação complexa do ponto de vista de uma realização prática em toda a sua plenitude. Situação limite, a noção de um retorno pré-alfabético a um ritual que não distinga espetáculo e platéia (e, por isso, possa ser considerado ritual) traz consigo a possibilidade de discutir-se a questão do olhar (nunca é demais lembrar, etimologicamente, a idéia de teatro, *theatron*, como 'lugar de onde se vê'). Afinal de contas, o século XVIII consagra, quase definitivamente, a separação palco/platéia como algo que visa à instauração de um olhar em perspectiva. Pensar a questão do olhar sob a influência do teatro artaudiano pode ser, então e por conseguinte, pensar a possibilidade de uma desconstrução da perspectiva como condição para uma desorientação do olhar perspético. Jean-Jacques Roubine, ao abordar a transformação das relações entre platéia e espetáculo, não deixa de acentuar o pioneirismo de Artaud em relação a tal discussão quando menciona “o exílio artaudiano para o lado dos galpões, das fábricas ou das capelas desativadas”.<sup>7</sup>

Antunes Filho apresenta sua encenação de *Medéia* em um grande galpão aos fundos da unidade Belenzinho (Zona Leste) do Sesc São Paulo, escapando ao roteiro de consagrados teatros e espaços culturais do Centro da cidade. Pensando na disposição retangular do galpão do Sesc, Antunes, amparado pelo cenário de Hideki Matsuka, dispõe a platéia em uma arquibancada que se espraia ao longo do comprimento do Armazém Dois. À frente da arquibancada está o raso tablado que compõe o palco e ocupa a mesma extensão, em comprimento e largura, do espaço destinado ao público. O palco, “desconfortável”, caracteriza-se por uma desproporção entre sua largura (que é o comprimento do galpão) e sua profundidade quase inexistente. O espetáculo é visualmente chapado, de modo a abolir toda possibilidade de perspectiva, contra um imenso paredão que se eleva até o teto; a distância entre as extremidades leste

7 Roubine, J. “A Explosão do Espaço”, p. 87. In: *A Linguagem da Encenação Teatral*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998, pp. 81-118.

e oeste da cena é imensa. Estamos diante, ao que parece, de um olhar contemporâneo acerca das “estratégias que os gregos teriam inventado para afastar definitivamente a cena de qualquer ‘naturalidade’, como, por exemplo, a construção de palcos estreitos, que impediriam o recurso a qualquer efeito que dependesse de planos em profundidade”.<sup>8</sup> Alheio aos romantismos do palco perspectivado, o espaço cênico da *Medéia* de Antunes põe o espectador, literalmente, cara a cara com a tragédia, encenada, em determinados momentos, a pouco mais de um metro a nossa frente. No entanto, e talvez seja este o detalhe mais interessante, a perspectiva, contestada, apresenta-se quando é aberto, majestosa ou abruptamente, um suntuoso portão instalado no centro exato do paredão ao “fundo” do palco. Mais uma vez, a platéia está diante de um tremendo desconforto para seu olhar educado perspetivamente: o indivíduo sentado à extrema-esquerda ou direita da platéia está absolutamente impedido de observar o que é representado no interior do espaço que só é parte da cena nos poucos instantes em que o portão se encontra aberto.

A situação antiperspética comparece na montagem dirigida por Antônio Guedes, por sua vez, a partir da configuração circular da cenografia de Doris Rollemberg, perfeitamente acolhida pelo espaço do Teatro do Planetário, cujo palco sugere uma arena. Um amplo tablado em forma de queijo (cuja protuberância central pode mover-se, em rotação, por mecânica manual) ocupa o centro do espaço cênico, ainda pontuado por nichos que acumulam os já aludidos vasos de cerâmica. Não há dúvida de que a estrutura principal da composição cenográfica se refere diretamente ao torno, aparato tradicional utilizado para dar forma circular ao barro na construção de ânforas, moringas e demais louças de cerâmica. Ao propor uma nova medida para o engenho, apoiado em escala humana, a encenação articula poeticamente o corpo à terra manipulada pelo escultor da argila. O corpo trágico configura-se, assim, como aquele que retorna a uma ancestralidade primeira, num compreender da expressão como anterioridade que quer chegar a ser palavra.

A rigidez procurada pela sugestão de comedimento das interpretações dá à cena do Pequeno Gesto, ainda, a intenção solene capaz de reconduzir temporalmente o corpo ao mascaramento que intencionalmente dificultava a *performance* do ator na Grécia, no intuito didascálico de conter os possíveis excessos do jogo expressivo. No entanto, infelizmente, ao mesmo tempo em que diferentes elementos do vocabulário cênico convergem para uma abordagem arquetípica da temática trágica, a equivocada sobressalência de uma personagem que nem sequer comparece na obra original, durante a

8 Ferraz, M.C.F. “*Kátharsis* e a arte no pensamento de Nietzsche”, p. 239. In: Duarte, R. et al. (Org.). *Kátharsis: reflexões de um conceito estético*. Belo Horizonte: C/Arte, 2002, pp. 234-242.

qual é apenas citada, parece tentar depor contra a convergência mútua da narrativa particular e do alcance universal da obra como condição de possibilidade da ficção dramática. O diretor Antônio Guedes traz à cena Glauce, filha de Creonte, rei de Corinto (este, na qualidade de representante supremo da democracia cidadina, personagem-chave para a instauração da dimensão ética da tragédia euripidiana). A princesa, deslocada do conjunto da encenação em inúmeros aspectos, desfila ao redor da cena como presença muda cuja beleza seduz Jasão, que abandona Medéia pelo amor de outra mulher. Trata-se, portanto, de reduzir as motivações políticas de Jasão de um plano ético (a condição do argonauta como cidadão da *polis*) para uma esfera meramente cotidiana (o marido perjuro que se deixa levar pelos prazeres efêmeros do sexo). Inevitavelmente, a “dança erótica” de Jasão e Glauce cai no mais óbvio estereótipo: trocas pseudo-intensas de olhares, jogadas de cabelo, esconde-esconde e tudo o mais. A impressão que se tem, a partir disso, é a de que Medéia tem seus desígnios prioritariamente motivados pelo ciúme, de maneira que seu padecimento trágico em solo estrangeiro (os sacrifícios levados a cabo e as leis infringidas em nome da conquista do velocino de ouro e das bodas prometidas) parecem relegados a um segundo plano.

De certo modo e por outro ângulo, a encenação recorre a tal interpretação psicologizada da ação a partir de uma aposta consciente no entendimento de *Medéia* como tragédia que inaugura a hesitação íntima no âmbito da dramaturgia clássica. Conforme indica o texto do programa, “a paixão conduz a trama da peça” e, “como o destino é desenhado passo a passo pela protagonista, o sofrimento passa a ser uma escolha”.

A surpresa, ou melhor, a experiência do choque, funda as recentes tradições desde a modernidade, mas tem seus efeitos perceptivos atenuados desde que instalada nos cotidianos, sobretudo nos das grandes cidades (já tão acostumadas aos excessos midiáticos). Quanto à obra de arte, nenhuma qualidade de testemunho é capaz de apreender o instante fugidio durante o qual, através do toque, ela se faz presente. Encenar um poema trágico da intensidade da *Medéia* de Eurípides com a devida disposição investigativa confere ao teatro, sem dúvida, a oportunidade de refletir, através da surpresa e do espanto, sobre as possíveis articulações entre a tragicidade e o mundo contemporâneo, bem como sobre os destinos futuros do próprio teatro diante de seu passado arcaico. A nós, coadjuvantes-espectadores, cabe celebrar, por justo merecimento euripidiano, cada nova oportunidade vindoura de evocação de seus versos: “Que venham as novas Medéias!”.