

# Sérgio Roveri: leitor de Eurípedes

Bianca de Franceschi Fiuza<sup>i</sup>

## RESUMO

*Medeia: 1 verbo*, texto escrito pelo dramaturgo brasileiro Sérgio Roveri, é uma interessante releitura de *Medeia*, de Eurípedes. A despeito de ter sido inspirado na peça do tragediógrafo grego, apresentando com ela aspectos em comum, é um texto contemporâneo, de modo a carregar elementos que o distanciam da tragédia. Portanto, neste trabalho é realizada uma análise comparativa entre as peças, evidenciando suas semelhanças e distinções. Para isso, utiliza-se como aporte textos de cunho histórico-social e teórico-crítico de autores como Carpeaux (2008), Baumgarten (1985), Kitto (1990), Brandão (1992; 1985), Lesky (2003), Aristóteles (1985), Rosenfeld (1965) e Szondi (2011). Textos destes dois últimos teóricos também servem como suporte para a identificação de elementos épicos em *Medeia: 1 verbo*.

**Palavras-chave:** *Medeia*. Eurípedes. Tragédia grega. Sérgio Roveri. Drama.

## ABSTRACT

*Medeia: 1 verbo*, by the Brazilian playwright Sérgio Roveri, is an outstanding take on Euripides' *Medea*. Drawing inspiration from this ancient Greek tragedy and sharing certain features with it, Roveri's play is, nevertheless, a contemporary text; as such, some of its elements will set it apart from *Medea*. In this work we offer a comparative analysis of the two plays, highlighting their similarities as well as their differences. To accomplish that, we make use of studies associated with social history, and critical theory, by authors such as Carpeaux (2008), Baumgarten (1985), Kitto (1990), Brandão (1992; 1985), Lesky (2003), Aristotle (1985), Rosenfeld (1965), and Szondi (2011). Theoretical texts from the two latter authors also provide support for our claim that epic elements can be found in *Medeia: 1 verbo*.

**Keywords:** *Medea*. Euripides. Greek tragedy. Sérgio Roveri. Drama.

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

---

<sup>i</sup> Mestranda em Teoria da Literatura e bolsista CAPES/PROEX pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5492-5891> | [bianca.fiuza@edu.pucrs.br](mailto:bianca.fiuza@edu.pucrs.br)

O texto *Medeia*, de Eurípides, está entre as mais prestigiadas tragédias produzidas na antiguidade. É possível imaginar que o particular recorte feito por Eurípides do mito de Medeia contribuiu para essa fama, pois o poeta pintou sua protagonista como uma filicida que, ultrajada, vingou-se do marido traidor por meio do assassinato dos próprios filhos. Certamente a versão do mito produzida por Eurípides marcou a literatura ocidental e, como sabemos, tornou-se alvo de releituras. No Brasil, figura entre as mais famosas o texto *Gota d'água*, de Chico Buarque e Paulo Pontes, lançado no ano de 1975. Mais recentemente, em 2014, o dramaturgo brasileiro Sérgio Roveri publicou uma nova releitura de *Medeia*, o texto *Medeia: I verbo*, que comporta um interessante diálogo com a peça ática. Embora seja um texto que faça referências diretas à tragédia de Eurípides e contenha personagens com os mesmos nomes que podem ser identificados na peça grega, o drama de Roveri acontece no mundo contemporâneo, num presídio feminino, e carrega muitas diferenças com relação a *Medeia*.

Dessa forma, com o intuito de desenvolver um estudo a respeito desse drama que figura entre as peças da mais recente geração de dramaturgos brasileiros, decidiu-se que os textos *Medeia* e *Medeia: I verbo* devem ser componentes do *corpus* investigativo deste trabalho, porquanto se entende que a análise adequada do texto de Roveri exige uma comparação com *Medeia* de Eurípides. Para tanto, foram selecionados como apoio teórico textos de caráter histórico-social, que versam sobre o contexto grego de produção trágica, e de caráter teórico-crítico que tratam do gênero drama. Nesses textos, de autores como Carpeaux (2008), Kitto (1990), Brandão (1992; 1985), Lesky (2003), Aristóteles (1985), Rosenfeld (1965) e Szondi (2011), foram selecionados alguns conceitos, de ordem tradicional e contemporânea sobre o gênero dramático, que serviram de suporte para a análise e comparação das obras.

## **MEDEIA: MITO E TRAGÉDIA**

O mito grego de Medeia, como se sabe, é mais extenso que a história apresentada por Eurípides em sua tragédia. Já foi contado de formas distintas e está relacionado à lenda do Velo de Ouro e à Expedição dos Argonautas (BRANDÃO, 1985). Filha do rei Etes, de Cólquida, Medeia foi tradicionalmente conhecida como uma feiticeira, que conheceu Jasão ainda em Cólquida, quando ele esteve na cidade durante uma expedição

em busca da pele de um carneiro alado de ouro, que era preservada no local sob a guarda de um dragão. Medeia teria se apaixonado pelo herói e o auxiliado, com sua magia, a resgatar o carneiro de ouro. O casal teve de fugir da cidade e, no longo percurso que fez, até por fim chegar a Corinto, Medeia cometeu alguns crimes, assassinou o próprio irmão e foi responsável pela morte de Pélias, tio de Jasão e rei de Iolco, outro local do qual tiveram, ela e Jasão, de fugir. A trama contada por Eurípedes versa sobre a etapa do mito em que Jasão e Medeia já viviam como refugiados em Corinto. O poeta inicia sua trama apresentando uma Medeia revoltada com a recente descoberta da traição do então marido, Jasão, que decidiu casar com Glauce, filha de Creonte, o rei local. Este, por sua vez, com medo da revolta e dos poderes de Medeia, expulsou-a de Corinto, porém cedeu aos pedidos da feiticeira concedendo-lhe mais um dia na cidade. O extremo sofrimento provocou em Medeia o desejo de vingança, de modo que, planejou e praticou outros crimes, o assassinato de Glauce e de Creonte e, por fim, o dos próprios filhos.

O filicídio retratado por Eurípedes nem sempre esteve presente na história de Medeia. Lesky (2003) informa que algumas versões imputavam aos moradores de Corinto a morte das crianças, outras atribuíam já a Medeia o assassinato, porém isso teria ocorrido acidentalmente em uma de suas práticas de magia para imortalizar seus filhos. No entanto, Eurípedes optou por representar tamanha crueldade em sua tragédia. Apresentou uma Medeia criminosa, sob o efeito do *pathos*, incontrolável no amor e no ódio (KITTO, 1990). O fato de as crianças assassinadas pela protagonista serem seus próprios filhos, conforme comenta Kitto (1990), é, para ela, uma desgraça, mas não suficiente para que seu plano de vingança seja contido. Quando questionada se teria coragem de matar os filhos, Medeia afirma ser esse seu mais poderoso meio de vingança:

CORIFEIA

Ousarás matar os teus dois filhos, mulher?

MEDEIA

É isso que sobretudo despedaçará o coração do meu marido. (EURÍPIDES, s.d., p. 49).

Esse descontrole da protagonista é visto por alguns autores como um revérbero do pensamento euripidiano resultante de um mundo grego em crise. Naquele período, a Grécia vivia um processo de transição de uma cosmovisão mítico-religiosa para um

período em que progressivamente se desenvolvia o pensamento racional propiciado pelos filósofos gregos, conforme explica Baumgarten (1985, p. 44):

A visão de mundo grega, até determinado momento da história, se constituía numa visão mítica, através da qual se buscava a explicação para todas as coisas. No entanto, quando surgem as primeiras especulações filosóficas que, através do princípio da racionalidade, passaram a dar nova versão à realidade, o mundo mítico grego entrou em crise. Foi justamente desta crise que nasceu a tragédia, expressão mais acabada do período de transição por que passava a sociedade grega.

Dessa forma, passou-se a ganhar espaço um pensamento de certo modo antropocêntrico e a se desenvolver certa desconfiança para com os mitos. Lesky observa que “brota também para Eurípides a crítica das figuras transmitidas pela fé, sem que por isso, no entanto, chegue à negação ateísta dos poderes superiores” (LESKY, 2003, p. 192). O mesmo autor ainda afirma que, para Eurípides, “o verdadeiro centro de todo o acontecer é o homem” (p. 192). Portanto, o que o poeta estaria retratando com sua Medeia, seria o sofrimento de uma personagem não mais presa às leis superiores, mas às próprias paixões.

Torna-se interessante observar que o modo como Eurípides concebe sua tragédia é responsável pela adequação dada por muitos estudiosos a esse poeta, ao enquadrá-lo numa terceira geração dos tragediógrafos gregos, embora Eurípides fosse quase contemporâneo de Ésquilo e de Sófocles. Essa diferença de gerações seria identificada pois os dois poetas pouco mais velhos conservariam em suas obras, de forma mais evidente, uma conformidade maior com o mundo mítico. Carpeaux, por exemplo, escreve que Ésquilo, ainda que apresentasse textos que representassem de alguma forma a dicotomia entre as leis primitivas e a consciência humana, mantinha o mito “como símbolo supremo da ligação entre o mundo divino e o mundo humano” (CARPEAUX, 2008, p. 64), e, portanto, não tratava de representar o destino de indivíduos, mas de uma coletividade. Enquanto Eurípides, conforme Brandão (1985), concebia a tragédia como uma *práxis* do homem, pois o *kósmos* trágico não seria mais o mito, mas, sim, o coração humano. Desse modo, o fato de Medeia ser uma mulher dominada pelas paixões, presa a males propriamente humanos e não mais a uma ordem divina, possibilita a identificação da crise entre mundo dos homens e dos deuses sendo refletida na obra euripidiana. É possível essa identificação mesmo sabendo-se da origem divina de Medeia, feiticeira

devota à Hécate e neta de Hélios. Pois como comenta Lesky (2003, p. 201), diante dessa tragédia “[e]squecemos a feiticeira com seus truques mágicos, ainda que possam ser utilizados para a ação, no devido lugar. Não como bruxa e sim como pessoa humana é demoníaca esta Medéia, que é transformada por Eurípedes em assassina dos próprios filhos.”

Em seguida, Lesky (2003) afirma que é com grande liberdade que Eurípedes se opõe à tradição. Mas, além de opor-se à tradição dessa forma, e de, nesse sentido, apresentar um texto distinto dos textos dos outros dois poetas gregos, Eurípedes também apresenta uma tragédia com alguns elementos que se distanciam das descrições feitas por Aristóteles em *Poética* a respeito desse gênero textual. Isso pode ser observado em relação ao herói trágico e aos caracteres dos personagens. A sucessão de erros cometidos nas ações de Medeia, somada ao seu histórico de assassinatos e à sua condição de estrangeira (o que não lhe confere boa reputação em Corinto), mostra que seu caráter não está em conformidade com o que o filósofo menciona sobre o herói trágico. Conforme o estagirita, a tragédia, em sua concepção ideal, deve representar um herói que “não se distingue muito pela virtude e pela justiça; se cai no infortúnio, tal acontece não porque seja vil e malvado, mas por força de algum erro; e esse homem há de ser algum daqueles que gozam grande reputação e fortuna” (ARISTÓTELES, 1985, p. 454). Medeia, entretanto, não cometeu apenas algum erro, como acontece entre os heróis de outras tragédias, mas cometeu vários erros e excessos durante a vida, mostrando, portanto, um caráter vil. A configuração do caráter da protagonista a coloca próxima a uma situação que Aristóteles considera menos ideal para a tragédia. Segundo o filósofo, “[o] mito [...] não deve representar um malvado que se precipite da felicidade para a infelicidade” (p. 454). No trecho a seguir, Lesky corrobora esse entendimento de que Medeia não seria uma heroína trágica para os critérios aristotélicos:

Medeia não é assim [(conforme o entendimento de Aristóteles)]; na verdade, seria difícil encontrar um herói de Eurípedes que o seja até chegarmos a Penteu. Medeia não é um caráter composto de bom e mau no qual o que é mau faz cair tragicamente em ruínas o que é bom, e não podemos certamente rezear por ela como por um de nós. De fato, tratada como heroína autenticamente trágica, ela não produzirá efeito. (LESKY, 1990, p. 12)

Se por um lado não se pode considerar Medeia uma heroína trágica, haveria a possibilidade de Jasão ser considerado o herói, uma vez que sofre a desdita por meio da

vingança de Medeia. Além disso, goza de reputação entre os coríntios, especialmente por desposar a filha do rei, e por seu êxito nas expedições passadas. No entanto, como Lesky observa no trecho acima, seria difícil encontrar um herói, nas obras de Eurípides, que esteja em conformidade com o que Aristóteles escreveu sobre o tema na *Poética*. Jasão, embora seja um homem com alguma reputação, demonstra agir em proveito próprio, evidenciando seu caráter egoísta, desde seu primeiro contato com Medeia, quando aproveitou-se da paixão e dos poderes da protagonista para capturar o Velo de Ouro e safar-se da perseguição pelo rei de Cólquida. Além de Medeia rememorar na peça momentos em que Jasão foi beneficiado pela união dos dois, enquanto ela foi prejudicada, Jasão também afirmou que tomou a decisão pelo novo casamento em benefício de seus filhos e de sua própria felicidade. Seu discurso, persuasivo, o que mostra que essa habilidade não é restrita a Medeia, também evidencia seu espírito calculista.

Desse modo, verifica-se que Jasão, por ter sempre agido em favor de si, parece não se enquadrar entre os homens de caráter bom, que não se distinguem nem pela justiça, nem pela virtude, e que tenham caído no infortúnio em função de apenas um erro, como devem ser os heróis trágicos aristotélicos. Kitto (1990, p. 14), ao discorrer sobre Jasão, menciona que “é impossível encontrar nele algo que não seja mesquinho”. Jaeger também se posiciona de forma semelhante em relação a esse personagem. Ao escrever sobre as diferenças entre o mito de Medeia e também sobre a representação deste construída por Eurípides, o autor observa o oportunismo de Jasão na criação euripídiana: “Jasão, que para a sensibilidade geral dos Gregos era um herói sem mancha, ainda que não certamente um marido fiel, torna-se um covarde oportunista [em *Medeia*]. Não age por paixão, mas sim por cálculo frio” (JAEGER, 1995, p. 399-400). Portanto, se Jasão é um herói trágico, certamente não o é conforme a ideia de herói descrita pelo filósofo grego.

Ainda considerando as declarações de Aristóteles sobre a tragédia em *Poética*, cabe acrescentar reflexões a respeito da catástrofe. De acordo com o filósofo grego, as tragédias que terminam em infelicidade são as de melhor tipo. E a catástrofe é um dos elementos que compõem esse tipo de tragédia. Ela ocorre quando os acontecimentos decorrentes das ações da trama suscitam emoções de terror e piedade. Tendo em conta esses elementos, Aristóteles classifica os tipos de catástrofe, indicando os melhores e os piores de serem dispostos na trama para que ocorra o efeito trágico, sendo melhores as ações catastróficas que acontecem entre amigos (ou familiares). Essas podem ocorrer de

formas distintas: Com personagens que (i) não têm conhecimento da malvadez de seus atos e passam a conhecê-los posteriormente ao erro; (ii) com personagens que têm conhecimento da malvadez dos próprios atos e continuam a agir de forma errônea; e (iii) com personagens que têm conhecimento da malvadez de seus atos e decidem não agir de forma errônea (ARISTÓTELES, 1985). O filósofo indica que o melhor tipo de tragédia acontece quando as personagens não têm conhecimento da malvadez de seus atos. O segundo melhor tipo ocorre quando há conhecimento por parte das personagens e elas continuam a agir hediondamente. Afirma, então, ser este o caso em *Medeia*, pois a protagonista age contra os próprios filhos planejando a ação desde o início da peça. Sobre o assunto, pode-se conferir em *Poética* a posição de Aristóteles (1985, p. 455): “É possível que uma ação seja praticada a modo como a poetaram os antigos, isto é, por personagens que sabem e conhecem o que fazem como a Medéia de Eurípedes, quando mata os próprios filhos”. Por conseguinte, embora Aristóteles tenha declarado que Eurípedes revela-se o mais trágico dos poetas, *Medeia* não estaria em conformidade com a melhor das prescrições aristotélicas a respeito dos tipos de catástrofe.

Com relação ao coro, Aristóteles (1985, p. 460) escreveu que esse importante elemento das tragédias áticas “deve ser considerado como um dos atores; deve fazer parte do todo e da ação [...]”. A recomendação do autor é a de que o coro deva aparecer na peça conforme Sófocles o fez, colocando-o como participante da ação, e não como fez Eurípedes. Com efeito, conforme Brandão (1992) Sófocles e Ésquilo apresentaram coros que participaram ativamente da ação e que, além disso, tiveram a função de intérpretes do público. Dessa forma, segundo essas informações, Eurípedes, pelo contrário, comporia suas tragédias com a presença de um coro não participante da ação. Kitto (1990), no entanto, observa que *Medeia*, especificamente, está a meio caminho, entre essas duas convenções de composição do coro, pois a peça contém “um coro concreto, de carne e osso”, constituído por mulheres de Corinto (KITTO, 1990, p. 17). É um coro que não interfere na ação enquanto Medeia assassina as crianças, mesmo que essa possibilidade esteja em suas deliberações. Isso é possível verificar no seguinte trecho, momento em que as crianças são assassinadas pela mãe e o coro cogita salvá-las, mas não o faz:

AS CRIANÇAS (do interior)  
Ai, Ai!

CORO

*Estrofe II.* – Ouves o grito? Ouves as crianças? Ah, desgraçada, ah, mulher azarenta!

UMA DAS CRIANÇAS

Ai, ai! Que hei-de fazer? Fugir das mãos de uma mãe?

A OUTRA

Não sei. Querido irmão, estamos perdidos.

CORO

Devo entrar no palácio, subtrair ao homicídio aqueles inocentes? Julgo que sim.

A OUTRA

Estamos sob o gládio, caídos na emboscada.

(Silêncio. As crianças morrem.) (EURÍPIDES, s.d., p. 67).

Brandão, por sua vez, afirma que o coro euripídiano “deve ser classificado como um frequente porta-voz do poeta e intensificador das impressões do momento” (1992, p. 52). Por certo, em *Medeia*, a função dos cantos do coro é a de intensificar as impressões dadas pelas ações. A posição de Brandão com relação a esse assunto parece divergir em alguma instância do posicionamento de Kitto, pois o texto de Brandão (1992) sugere que o coro não participa das ações em *Medeia*, diferentemente do que ocorre nas peças dos outros dois poetas. Para suprir a falha de um coro não participante das ações, conforme explica o historiador, Eurípides teria se valido de um recurso até então inovador, acrescentou a Aia como personagem e a fez participante das ações, sendo uma confidente da protagonista. O autor ainda afirma que possivelmente ela faria parte da tragédia como o inconsciente da protagonista (BRANDÃO, 1992).

Até esse momento foi possível discutir elementos do texto de Eurípides que apresentam algum distanciamento da tradição mítico-religiosa, da produção trágica estabelecida naquele período, bem como de alguns elementos da estrutura das tragédias estudados por Aristóteles. Entretanto, também é possível identificar elementos de *Medeia* que estão em conformidade com as descrições aristotélicas dos textos trágicos. Anatol Rosenfeld (1965), em *Teatro épico*, discorreu sobre os traços estilísticos fundamentais dos textos dramáticos puros e que estariam, em muitos pontos, em concordância com o que formulou Aristóteles em sua *Poética*. O autor de *Teatro épico* mencionou, por exemplo, sobre a *unidade trágica*, que a estruturação da peça deve ser construída apresentando um princípio, um meio e um fim, de modo que seu início seja determinado pelas exigências internas da ação e que a peça seja finalizada assim que termine a ação

(ROSENFELD, 1965), essa observação sobre as partes da tragédia havia sido feita anteriormente por Aristóteles. Como é possível verificar, *Medeia*, peça construída dialogicamente (outro elemento estilístico dramático), é constituída de um início, quando Medeia descobre estar sendo traída por Jasão, por um meio, momento de desenvolvimento das ações da peça até que se configure o nó, e por um fim, o desenlace trágico do assassinato dos filhos e da fuga da protagonista, que caracterizam o fim das ações.

Além disso, Rosenfeld (1965, p. 19) atenta que, nas ações do texto dramático, “impõe-se rigoroso encadeamento causal, cada cena sendo a causa da próxima e esta sendo o efeito da anterior”. Aristóteles também afirmou, sobre essa questão, que os sucessos de ação para ação devem justificar-se por sua verossimilhança e necessidade. Esse encadeamento causal das ações ocorre com predominância na tragédia de Eurípedes. Entretanto, há um momento da peça que poderia ser contestado quanto a essa questão de as ações não emergirem de um encadeamento causal. É o próprio Aristóteles que faz a contestação ao observar que, na etapa final da peça, ocorre uma situação inesperada se consideradas as sequências de ações anteriores à cena: após assassinar os filhos, Medeia é salva por um carro alado. O estagirita menciona brevemente o assunto no caso do texto eurípidiano: “É pois evidente que os acontecimentos devem resultar da própria estrutura do mito, e não do *deus ex machina*, como acontece na *Medeia*” (ARISTÓTELES, 1985, p. 456). Entretanto, esse é apenas um elemento final da peça que se desvia do que o filósofo propõe com relação ao encadeamento de ações e à verossimilhança. Porém não se pode deixar de observar que em predominância a tragédia apresenta um rígido encadeamento causal de ações. E isso se torna evidente quando se compara a peça grega com textos dramáticos desenvolvidos em momentos posteriores da história desse gênero, uma vez que essa rigidez deixou de ser uma regra.

Ainda, de acordo com Rosenfeld (1965), a concepção clássica entende que o tempo da trama nas peças deve ser linear e sucessivo, assim como é o tempo empírico da plateia, por isso, entende-se que o tempo transcorrido nas tragédias é de curta extensão temporal. Aristóteles escreveu sobre a curta extensão da tragédia em comparação à possível longa extensão da epopeia, com as seguintes palavras: “a tragédia procura, o mais que possível, caber dentro de um período do sol, ou pouco excedê-lo, porém a epopeia não tem limite de tempo” (ARISTÓTELES, 1985, p. 447). Efetivamente, é assim

que é desenvolvida a trama de *Medeia*, pois os acontecimentos, por certo, ocorrem na peça como poderiam ocorrer no mundo da realidade em uma curta extensão de tempo. Acontecem enquanto Medeia está sob forte domínio do *pathos*, desde a descoberta da traição, ao planejamento da vingança e à execução dos crimes, dentro de um único dia do mundo grego. Além disso, como a peça tem caráter dialógico e por isso não dispõe de um narrador mediando as ações de modo a apresentar uma voz narrativa no passado, a voz expressa em *Medeia* está no presente. Conforme explica Rosenfeld (1965, p. 19), o futuro é desconhecido no drama e, “quanto ao passado, o drama puro não pode retornar a ele, a não ser através da evocação dialogada dos personagens”.

Conforme esta exposição, portanto, contando com o aporte teórico selecionado, foi possível compreender brevemente alguns aspectos históricos relacionados a *Medeia*, bem como aspectos teóricos e estruturais desse texto grego. Foi evidenciado que alguns desses elementos distanciam o texto, de alguma forma, da tradição mítico-religiosa e dos textos trágicos até então desenvolvidos pelos poetas gregos. Outros, como se evidenciou, são próprios daquelas produções trágicas e, portanto, corroboram o entendimento de que o texto euripídico ainda é um exemplar trágico. No capítulo seguinte, será realizada uma exposição e análise de *Medeia: I verbo* em comparação a algumas das considerações aqui expostas.

## **UM PERCURSO POR MEDEIA: I VERBO**

O texto de Sérgio Roveri, *Medeia: I verbo*, é, como já observado, uma releitura brasileira da tragédia de Eurípides. Foi escrito no ano de 2014 e encenado em São Paulo pelo grupo teatral Folias, como informa o autor em seu livro *Medeia, Maria e Marilyn*, compilação de três peças de Roveri encenadas no mesmo ano e que versam sobre a história de três figuras famosas da história ocidental<sup>1</sup>. Esse drama contemporâneo apresenta um interessante diálogo com *Medeia* e não se destina a ser apenas uma nova roupagem do texto ático, tem, antes de tudo, a função de propor uma reflexão sobre a tragédia euripídica, apresentando inúmeras distinções com relação a *Medeia*. A primeira a ser identificada e uma das mais notáveis é a inclusão de Eurípides como personagem da peça. Este abre o drama proferindo um monólogo no qual menciona questões relacionadas à vida real do Eurípides poeta. Além disso, o personagem fala de sua descrença nos deuses

e das acusações pelas quais passou em função disso. Seu ateísmo fica evidente no início da peça, como é possível observar no seguinte trecho:

[...] eu nunca demonstrei especial interesse em discorrer sobre as artimanhas e os bastidores do Olimpo. Porque o inexistente nunca me seduziu. Talvez por ter vivido e, mais do que isso, ter-me autodenominado porta-voz de um tempo em que tudo ainda estava por ser feito, preferi manter meu talento voltado às contradições da malfadada aventura humana, que devia reservar a nós, e não aos deuses, o protagonismo de tantas equivocadas paixões. (ROVERI, 2014, p. 15-16.)

O intuito de Roveri nesse trecho foi o de, claramente, fazer referência ao distanciamento que Eurípedes demonstrou ter do mundo mítico-religioso em seus textos, o que foi explicado anteriormente, neste trabalho, como um reflexo da crise pela qual passava o mundo grego.

Com o desenrolar do monólogo, percebe-se que o Eurípedes personagem está falando desde o mundo contemporâneo e que sofreu uma espécie de ressurreição 2420 anos após ter escrito sua tragédia *Medeia*. Ironicamente, o poeta pintado como cético parece ter sido, como castigo, trazido pelos deuses para o século XXI. Nessa condição, Eurípedes se defende de supostas acusações. Aparentemente, não só seu ceticismo, mas sua particular versão do mito de *Medeia*, que apresenta um crime tão horrendo como o filicídio, parece ser tomada como motivo das acusações subentendidas no monólogo. Um dos recursos de defesa de Eurípedes é apontar para crimes reais acontecidos no mundo contemporâneo. O personagem menciona um crime ocorrido em São Paulo, próximo ao local onde foi ressuscitado:

[...] neste galpão de (*esquece, apanha um papel no bolso e lê*) Santa Cecília, em uma via que tem como vizinhas ruas e praças que, não há muito, serviram de depósito às partes esquartejadas do corpo de um homem? Partes jogadas aqui e ali, embrulhadas como lixo, e a cabeça, me confessasse, encontrada um pouco mais além, já carcomida, sob a palidez de um chafariz<sup>2</sup>. (ROVERI, 2014, p. 16-17).

Nesse trecho, o personagem busca escusar-se da culpa por ter representado em sua tragédia um crime tão censurável. Sua tática foi a de relembrar, aos seus interlocutores subentendidos (a humanidade escandalizada), que crimes tão horrendos sempre ocorreram e que sua culpa foi apenas escrever sobre o que acontece no mundo real. No

trecho a seguir, Eurípides enfatiza a animalidade do crime de nosso tempo ocorrido pelas mãos dos homens:

Mas não foram cães. Nossos cães, de dentes submissos, quando muito nos lambem. O tal homem foi esquartejado, sim. Mas por outro de sua espécie, dissestes. Esquartejado e jogado às praças por outro homem? É isso que quereis dizer? Perdoai se soo repetitivo, mas esta tragédia não fui eu que a escrevi. (ROVERI, 2014, p. 17).

O trecho sugere que o personagem busca chamar atenção para o fato de que há crimes contemporâneos tão brutais quanto o retratado em seu texto. Após esse momento de defesa de sua criação, Eurípides revela o motivo pelo qual foi ressuscitado: deve reescrever *Medeia*. Então, começa a imaginar sua nova história. As personagens, a Ama e as mulheres do coro, que começam a dialogar, aparentemente são as mesmas da peça grega. Entretanto, o local de diálogo é outro, um presídio feminino brasileiro, e o coro não é mais composto por mulheres de Corinto, mas por prisioneiras. Estas dirigem-se ao próprio poeta, incriminando-o por sua criação, *Medeia*, que também se tornou uma prisioneira recém-chegada ao local. O coro fala a Eurípides:

CORO – Desprezaste nossa inteligência ao ocultar de nós o teu nome. Sabemos bem quem és, Eurípides. É assim que te chamam, e caso ainda não saibas qual foi o teu pecado, olha-o aí... A desfilar diante de ti. *Medeia*, o auge da tua criação. *Medeia*, a fama que a precede chegou a nós muito antes do que esta presença que agora nos afronta. As más notícias são das poucas coisas que atravessam estas paredes. Nós não a queremos por perto. Com ela não dividiremos o nosso colchão, que é fino. Com ela não dividiremos a nossa comida, que é pouca. Com ela não dividiremos a nossa água, que é nada. (ROVERI, 2014, p. 19).

As prisioneiras desprezam a *Medeia* euripidiana pelo teor seu crime. São cômicas da própria condição de prisioneiras e de criminosas, mas colocam o crime de *Medeia* como pior do que os seus: “O crime nos é íntimo, disso não fazemos segredo. Também trazemos as mãos sujas, algumas, até de sangue. Mas não de sangue de filhos. Nenhuma de nós jamais fez sangrar aquilo que um dia escapou-nos do ventre” (ROVERI, 2014, p. 19). O coro de *Medeia: 1 verbo* assume uma função acusatória nessa parte inicial da peça, distintamente do que ocorre em *Medeia* de Eurípides, cujo coro demonstra ter certa amizade inicial pela protagonista.

Creonte também entra em cena e passa a dialogar com Eurípides, que lhe entrega o manuscrito com o início de sua nova versão da peça. O rei de Corinto, que agora não é

mais um rei, mas aparenta ser alguém com certo poder na cidade onde o presídio está alocado, lê o manuscrito. Nesse ínterim, as acusações contra Medeia progridem e chegam ao ponto de um linchamento, que é interrompido pelo próprio Creonte. Este, revoltado com o que lê, fala a Eurípedes: “Um homem com uma letra tão bela nunca pensou em escrever coisas mais dóceis?” (ROVERI, 2014, p. 24). Após a interferência de Creonte, Eurípedes rasga seu manuscrito e o coro acalma-se, mostrando que é a pena de Eurípedes que conduz o transcorrer das cenas. A partir disso, é aberta a possibilidade de haver outro tratamento para com Medeia. Torna-se interessante observar que, na peça grega, foi o personagem de Creonte quem concedeu a Medeia mais um dia de estada no reino. Dessa forma, Roveri também parece apresentar um Creonte com traços condescendentes, algo que poderia ser visto no mundo grego como um erro (*hamartia*), um indício de pusilanimidade.

Entretanto, o desenrolar das ações não acontece como na peça ática, que se desenvolveu com o planejamento da vingança de Medeia após ser concedido a ela mais um dia na cidade grega. A partir dessa disposição de Creonte para amenizar o tratamento dado a Medeia, a peça de Roveri desenvolve-se com um clima de dúvidas, acusações e indagações. De modo que é perceptível um dos focos centrais do texto: conceder a Medeia o benefício da dúvida (ROVERI, 2014). Nenhum personagem mostra certeza com relação aos crimes. Fala-se no desaparecimento das crianças; em cheiro de incêndio, como referência à morte de Glauce; e em lençóis manchados de sangue, em referência ao assassinato das crianças, como ocorre já nas partes iniciais do texto na fala da ama: "ninguém sabe dos meninos, mas as manchas de sangue no chão, entre as camas agora vazias, ao menos já foram limpas" (ROVERI, 2014, p. 18). Essas menções vêm sempre acompanhadas da dúvida, de inquirições e de pedidos para que a protagonista confesse seus crimes, como no trecho de fala de Jasão: “Confessa! Foste tu que espalhaste o sangue em nossa casa. Se o ato não foi difícil, confessá-lo nos parece ainda mais fácil” (p. 28). Desse modo, embora Medeia esteja sob acusações e julgamentos, é facultada a ela a possibilidade de defesa. E, instalada a dúvida, a protagonista advoga em favor próprio e coloca a culpa nas mãos do autor:

Escutai: se pude ouvir calada a vós, prestai atenção nesta que nem aqui deveria estar, pois roubarei do vosso tempo muito menos do que roubastes do meu. Se o perigoso vos ronda, não é sob as minhas feições que ele achou por bem se

ocultar. Olhai bem ao vosso redor e percebei que o perigo mora mais em quem conta a história do que em aquele que apenas a vive. (ROVERI, 2014, p. 26).

Evidencia-se, então, que o diálogo entre as duas peças pode servir à discussão a respeito do recorte do mito montado por Eurípides. Roveri reflete sobre a autoria dos crimes de Medeia como se ela tivesse sido injustiçada pelo poeta grego, considerando-se que a tradição não a representava como uma filicida. Conforme já informado anteriormente, algumas versões tradicionais do mito apontavam os moradores de Corinto como os assassinos das crianças, ou ainda, seria Medeia a assassina, mas de uma forma acidental, e não como ocorre no texto euripídiano, que apresenta uma Medeia cruel a planejar o assassinato.

Ademais, o texto do autor brasileiro desenrola-se com diálogos entre as personagens a respeito de o assassinato ter ou não ocorrido, pois todos sabem apenas que as crianças estão desaparecidas, mas não há provas de sua morte. Além disso, a dúvida com relação à autoria dos crimes permanece e a defesa de Medeia apresenta-se eficaz, pois o coro, que inicialmente a acusava e a desprezava, passa a oscilar e a gradualmente aderir à tese da inocência da protagonista. O trecho a seguir mostra um dos momentos da peça no qual o coro apresenta seus primeiros indícios de dúvida:

Levai-a antes que a primeira de nós, e maldita seja esta primeira, rendida diante da dúvida, erga a voz e pergunte: mas será mesmo que ela matou? Não estou tão certa disso. Vede como seu coração pode ser morno, ouvi como sua voz pode ser cálida. Uma mulher como esta. Mas será mesmo que ela matou? Levai-a antes que não tenhamos mais forças diante da dúvida! (ROVERI, 2014, p. 35).

A partir disso, são muitos os momentos de discussão dos quais o coro participa ativamente, de modo que apresenta, assim, uma importância maior nos diálogos e nas ações do que apresentava o coro euripídiano. As prisioneiras inquiram Medeia, dialogam com os demais personagens, tentam convencê-los a tomar resoluções e assumem tomadas de decisões. Quando, na peça de Roveri, Medeia pede a Creonte um dia livre da prisão para provar sua inocência e encontrar as crianças desaparecidas (referência ao pedido de estada por mais um dia em Corinto, no texto de Eurípides), o coro posiciona-se, por fim, a favor de Medeia, e propicia sua saída da prisão, mesmo sob os protestos de Creonte e Jasão. O trecho a seguir trata do momento em que as prisioneiras acatam o discurso de Medeia e tomam a decisão de deixá-la partir:

CORO – Se puderes procurar nos becos, nas valas, nas ruelas em que a luz não chega. Nos terrenos abandonados, nas sepulturas sem lápide, nas prisões como esta... E, se tempo houver, depois de encontrares os teus, encontra também os nossos. Queres saber como eles são?

*Coro forma um cordão de isolamento para proteger a saída de Medeia da prisão. Luz forte sobre Medeia indica que as paredes foram abertas. Medeia começa a se afastar dos demais. Jasão e Creonte ainda tentam detê-la, mas o coro não permite.* (ROVERI, 2014, p. 63).

O que se percebe, portanto, é que o percurso das ideias do coro de *Medeia: I verbo* se mostra inverso ao percurso apresentado pelo coro de *Medeia*. Enquanto, na tragédia ática, o coro inicia a trama solidarizando-se com Medeia, embora clame para que a protagonista renuncie à cólera, o coro construído por Roveri a repudia inicialmente, porém, é o grande responsável para que, no desenlace, Medeia seja liberada para ir em busca de seus filhos.

Entretanto, cabe observar que, mesmo tendo o coro se mostrado inclinado a crer que Medeia não era uma assassina, a totalidade do texto mantém a incerteza. O enredo é construído a partir e em função dessa incerteza, e não mais por conta da vontade de vingança de Medeia, que faz, na peça grega, as ações serem desenvolvidas de modo a gerar o nó e, por fim, o desenlace, com o assassinato das crianças e a fuga da assassina. A tensão da peça euripídiana ocorre em função da iminente vingança da protagonista, ao passo que no texto de Roveri a tensão construída no enredo relaciona-se em predominância com a dúvida sobre a autoria do crime. Essa dúvida emerge dos indícios apontados para as duas resoluções, entre Medeia inocente e Medeia culpada. Em certo momento de grande tensão no texto, Medeia entra em transe, segura um punhal em suas mãos e profere falas da Medeia euripídiana, resoluta de que deve matar seus filhos, indicando que, sim, ela pode ter cometido o crime:

MEDEIA (numa espécie de transe, diz as frases da Medeia original de Eurípedes) – Não volto atrás em minhas decisões. Sem perder tempo matarei minhas crianças.

E fugirei daqui... Não quero oferecer meus filhos aos golpes mais mortíferos de mãos ainda mais hostis. Avante, coração! Sê insensível! Vamos! Por que tardamos tanto a consumir o crime fatal, terrível? Vai, minha mão detestável! Empunha a espada. Empunha e vai pela porta... Esquece por momentos de que são teus filhos e depois chora, pois lhes queres tanto bem..." (ROVERI, 2014, p. 57-58).

Porém, antes de qualquer ação, a personagem é interrompida por Eurípides a pedidos do coro. O poeta fala à protagonista:

EURÍPIDES (grita) – Não! Não, Medeia, para. Estas são as palavras da outra. Não permitas que elas caibam na tua boca, pois nem nos lábios daquela eu as deveria ter encaixado. Ainda hoje elas me torturam a alma. Entrega o punhal e deixa as palavras no passado, pois não foi pouco o mal que elas já fizeram. (ROVERI, 2014, p. 58).

Medeia então sai do transe e assume outra feição. O crime não ocorre, mas as crianças estão desaparecidas. De modo que a dúvida permanece e no desenlace Medeia consegue um dia de liberdade mantendo seu julgamento em suspenso.

É possível identificar, desse modo, que há a possibilidade ou de Medeia ser inocente ou de apresentar os mesmos artifícios manipuladores apresentados pela Medeia euripidiana. Dessa forma, o próprio caráter dessa nova Medeia se mantém em suspenso. Não é possível saber se em suas ações há excessos (*hybris*) como nas da Medeia trágica. Ainda, há mais uma importante diferença entre as duas protagonistas. Se, por um lado, a Medeia de Eurípides foi humanizada por demonstrar-se dominada por sentimentos que se encontram no próprio ser humano e não pelos deuses, por outro, ela era uma mulher de ascendência nobre e divina, e, acima de tudo, era uma feiticeira. A Medeia de Roveri, por sua vez, não apresenta os mesmos traços divinos e mágicos que a outra Medeia apresenta. Na peça contemporânea, por exemplo, a cena em que Medeia decide presentear a filha de Creonte ocorre sem que ela pratique feitiçarias contra Glauce. A vingança dessa Medeia humanizada é pedir para que Jasão dê a Glauce um vestido seu, para que, quando esta o vestir, o herói sinta o seu cheiro na futura esposa. No trecho do diálogo que segue, enquanto pede para Jasão entregar o vestido a Glauce, Medeia revela a natureza de sua vingança:

MEDEIA – Então eu quero que ela tenha o meu cheiro. Que em alguma noite, em algum tempo, o corpo seja o dela e o cheiro seja o meu. Seria demais esperar que tu, naquela que é a melhor das horas para uma mulher, a chamasses pelo meu nome. Que ao menos ela tenha o meu cheiro, então. (ROVERI, 2014, p. 30).

Nessa cena, vê-se que o impulso vingativo de Medeia não se mostra homicida como ocorre com a Medeia euripidiana. Desse modo, a traição de Jasão adquire certa insignificância para o desenvolvimento da peça, se for comparada com a importância da

traição para o desenvolvimento das ações da peça grega, uma vez que é em função desse erro de Jasão que Medeia sente-se ultrajada e comete os crimes no mundo ático. Assim, Jasão também perde importância como personagem no drama de Roveri. Não se mostra mais o homem calculista e ambicioso que utilizou de Medeia para ascender socialmente, pois não há qualquer menção aos auxílios concedidos a ele por Medeia. Do passado com o herói, a protagonista apenas menciona: “Eu vi teu corpo crescer nos meus braços durante estes anos todos, Jasão. Tu eras pouco mais que um garoto, e agora... E agora eu sinto que mesmo que eu tivesse mais braços para te segurar, tu ainda escaparias de mim” (ROVERI, 2014, p. 29). Dessa forma, os erros e o caráter de Jasão importam menos. E, como ele se torna uma voz consoante aos acusadores e inquiridores de Medeia, pois, com frequência, questiona a protagonista sobre o sumiço dos filhos e a acusa do crime, seu papel na peça adquire significância maior em função desse julgamento para com Medeia, mas não em função de seu erro como um dos elementos motivadores das ações.

Ainda sobre as questões pertinentes à personagem Medeia, cabe mencionar que, embora seja retratada na peça com características ainda mais humanas do que as da personagem de Eurípedes e ainda que não seja mais uma feiticeira, a Medeia de Roveri apresenta uma importante habilidade: é uma visionária, segundo os outros contracenantes. Eles a acusam de ver a realidade para além do que eles próprios veem e de lembrá-los do que eles preferem esquecer. O trecho a seguir trata dessa questão na fala de Creonte e do coro. Os personagens não suportam as visões de Medeia:

CREONTE – Por que continuas a insistir em ver o que ninguém aqui vê? Pergunta a cada uma de nós onde tais coisas nesta cidade? Onde tal horror nesta cidade? Não sabemos, não vemos, logo não existem. Só tu, Medeia? Que pretensão é esta que adotas? Ver mais do que a mim, incumbido de ver antes para depois consertar. Cansaste de ser como nós? Abandona as visões, Medeia, porque se somente tu as tem decerto não são reais. Neste teu momento de dor, e não imaginamos uma maior do que ver-te privada de filhos. Nós até tentamos mostrar compaixão por ti, até tentamos esquecer que tua figura nunca nos foi simpática. Mas se ainda insistem em ver o que não vemos é porque toma-nos por cegos e isso nos afronta a honra. Como então demonstrar compaixão a quem nos impõem tal desfeita?

CORO – Ouviste, Medeia? Seja enfim como nós. Se grande coisa não for, ainda assim é melhor do que ser como tu. (ROVERI, 2014, p. 48).

Como visionária, Medeia não pertence a um mundo divino, é apegada a um mundo humano. A protagonista vê imagens de crimes ocorridos no mundo real. Muitas cenas são

interrompidas durante a peça com momentos em que Medeia entra em transe e pronuncia suas visões:

MEDEIA – Eu vejo, eu vejo...  
O Corpo de uma criança toca o chão, o corpo de uma criança atirada de uma Janela toca o chão.  
Eu vejo, eu vejo...  
Um corpo amarrado a um poste. Um corpo que sangra amarrado a um poste.  
Eu vejo, eu vejo...  
Um corpo em chamas que urra de dor. Um corpo queimado dentro de um ônibus com outros corpos ao lado e todos urram da mesma dor.  
Eu vejo, eu vejo...  
Não duvideis de mim quando eu falo, eu vejo o caminho de uma bala perdida que encontra seu alvo na cabeça de uma mulher inocente. Eu vejo, eu vejo...  
Eu vejo uma mãe que aponta uma arma em direção a...<sup>3</sup> (ROVERI, 2014, p. 41-42).

Desse modo, vê-se uma Medeia que, assim como fez Eurípides, mostra aos outros o lado criminoso e cruel da humanidade. O que a protagonista faz aos personagens, expondo-lhes os crimes humanos, pode ser comparado ao que Eurípides fez ao representar em seu texto um crime como o de Medeia, pois, como poeta, Eurípides apenas evidenciou uma realidade humana: os crimes cruéis sempre aconteceram. Portanto, se uma das discussões presentes na peça trata de refletir sobre o resgate da inocência de Medeia com relação ao crime de filicídio e sobre a culpa de Eurípides por ter representado essa personagem sob tal ponto de vista, há, também, uma reflexão de outra ordem, que trata da violência presente na humanidade e da representação dessa violência na arte.

Dessa exposição, é possível extrair que o texto de Roveri é uma peça dramática que convida o leitor/espectador a refletir sobre as discussões ali propostas e a decidir por si se deve ou não tomar alguma decisão, tendo, assim, uma função ativa. A decisão é colocada nas mãos do leitor/espectador, pois não há um resultado da discussão apresentada, mas uma suspensão do juízo que provoca o observador a refletir. Essa suspensão impede, no entanto, o acontecimento da catarse, pois não há catástrofe alguma que provoque o horror como ocorre na peça grega. E, portanto, as ações não suscitam, através do terror e piedade, a purificação das paixões, mesmo sendo possível o sentimento de piedade para com algum personagem.

Dessa forma, além de não apresentar catástrofe e de ter esse caráter reflexivo, distinto da peça euripidiana, que tem a característica de provocar as emoções do leitor/espectador, o texto de Roveri tem, ainda, outros elementos estruturais que o

distanciam da peça de Eurípedes. Como poderá ser identificado, são elementos que evidenciam traços estilísticos caracteristicamente épicos da peça brasileira, conforme é possível identificar a partir do que escreveu Rosenfeld (1965) sobre o assunto. Em seu livro *O teatro épico*, o autor posiciona-se assumindo a importância de uma categorização nos moldes da teoria clássica dos gêneros, embora elabore algumas observações quanto à impossibilidade de uma teoria classificatória abarcar as distintas e múltiplas formas existentes na literatura no decorrer da história. Pois, de acordo com sua perspectiva, há uma artificialidade nos esquemas de classificação, como ocorrem nas conceituações científicas em geral. Além disso, o autor menciona que tais teorias não devem ser entendidas como normas às quais as obras devem ser adequadas, pois de acordo com sua posição e conforme já exposto aqui, em sentido absoluto não haveria pureza de gêneros, sendo corrente uma obra apresentar características de outros gêneros (ROSENFELD, 1965).

Desse modo, o autor distingue a acepção substantiva dos gêneros da acepção adjetiva. Sendo, a acepção adjetiva dos termos lírica, épica e dramática, correspondente, portanto, aos traços estilísticos que as obras poéticas podem conter, independentemente do gênero ao qual pertencem. Pois, conforme explica o autor, um drama ou um romance pode conter traços estilísticos líricos. Da mesma forma, uma poesia pode conter traços estilísticos narrativos ou, ainda, dramáticos. Embora, atenta Rosenfeld (1965), haja comumente maior aproximação entre gênero drama e traço estilístico dramático, gênero épico e traço estilístico épico e gênero lírico e traço estilístico lírico.

Nesse mesmo sentido, Peter Szondi também discorreu sobre as características épicas em textos do gênero dramático. Para tanto, o estudioso alertou sobre uma das mais importantes questões a serem levadas em consideração para uma análise a respeito do tema na literatura: a unidade de tempo. Como afirmado anteriormente, os textos dramáticos em uma concepção pura apresentam o tempo presente como o tempo das ações, com o decurso temporal ocorrendo conforme o tempo empírico. Conforme o autor (SZONDI, 2011, p. 27), “no drama, a passagem do tempo é uma sequência absoluta de presentes”. Assim como foi exposto, esse é o tempo que aparece em *Medeia*. No gênero épico em uma acepção pura, entretanto, como há a presença de um narrador geralmente afastado temporalmente dos eventos contados, há referências constantes ao tempo passado. Portanto, a descontinuidade temporal entre as ações, poderia ser considerada um

indício característico de traço estilístico épico, e pressuporia, conforme afirma Szondi (2011, p. 27), a presença de um *eu épico*, termo que poderia ser entendido como equivalente a “montador de cenas” ou a “narrador pressuposto”. A seguir está exposta a explicação de Szondi sobre o assunto tratado acima:

A descontinuidade temporal das cenas vai contra o princípio da sequência absoluta de presentes, pois com ela cada cena possui uma história prévia e uma sequência (passado e futuro) fora do jogo cênico. As diferentes cenas ficam assim relativizadas. A sequência onde cada cena gera a seguinte (a aqui exigida, portanto, pelo drama) é a única que não implica a presença do montador. Uma frase como ‘Deixemos agora que se passem três anos’ pressupõe a existência de um eu épico, seja ela pronunciada ou não. (SZONDI, 2011, p. 27).

Desse modo, retornando ao texto de Roveri, como é verificável, não há motivação causal entre cenas, pois frequentemente os diálogos são intercalados por cenas inesperadas. Como nos momentos de transe de Medeia, em que a protagonista pronuncia suas visões. Isso ocorre algumas vezes sem que a cena tenha qualquer relação com as ações anteriores e posteriores. Na predominância das vezes, essas cenas não alteram as seguintes, pois os personagens parecem ignorar essas visões de Medeia, embora as mencionem em outros momentos não imediatos à cena. Há ainda outras desconexões. Alguns diálogos são interrompidos e outros iniciados imediatamente sem qualquer conexão e como se os personagens não estivessem compartilhando o mesmo ambiente. Dessa forma, conforme Rosenfeld (1965), esse não encadeamento causal de ações seria um traço estilístico épico.

Além da desconexão causal, há a desconexão temporal, pois, a peça está repleta de recursos de analepse, ou *flashback*, em que os atores parecem retroceder no tempo e reviver momentos já transcorridos. É o caso de uma cena que representa a chegada de Medeia e Jasão à cidade onde estão instalados Creonte e Glauce. Esta cena que representa o passado, está colocada entre momentos da trama que seriam identificados com o tempo presente. Ademais, há outros momentos de analepse, novamente sem qualquer conexão com o restante do drama. Nessas cenas, Medeia brinca e conversa com seus filhos, como se estivesse relembrando instantes vividos com eles. Desse modo, conforme explicou Szondi, esse retroceder no tempo, pressuporia a existência de um montador, ou de um *eu épico* no texto. Rosenfeld também escreveu sobre essa questão referente ao *flashback* ser entendido como um elemento épico:

Quanto ao passado, o drama puro não pode retornar a ele, a não ser através da evocação dialogada dos personagens; o *flashback* (recurso antiquíssimo no gênero épico e muito típico no cinema que é uma arte narrativa), que implica não só a evocação dialogada e sim o pleno retrocesso cênico ao passado, é impossível no avanço ininterrupto da ação dramática, cujo tempo é linear e sucessivo como o tempo empírico da realidade; qualquer interrupção ou retorno cênico a tempos passados revelariam a intervenção de um narrador manipulando a estória. (ROSENFELD, 1965, p. 19)

Cabe acrescentar também que Eurípedes, como personagem, abre a peça de Roveri, de modo a configurar uma espécie de prólogo, o que caracterizaria novamente um traço estilístico épico, uma vez que Rosenfeld (1965) afirma que o prólogo geralmente pronunciado pelo coro nas tragédias áticas é um elemento épico. Além disso, não é possível ignorar que, a despeito de Eurípedes contracenar com os demais personagens e por isso vivenciar as ações no momento presente, sua função em *Medeia: 1 verbo* é a de narrar a nova história de Medeia, o que poderia ser um fator de pressuposição de um *eu épico* na peça roveriiana. Também, suas falas referem-se com frequência ao passado real e histórico e ao passado ficcional, do mundo vivido pelos personagens de *Medeia*, de modo que seria interessante, num momento ulterior a esta pesquisa, investigar se as referências ao tempo passado nas falas dos personagens poderiam ser consideradas elementos épicos, uma vez que se poderia depreender dessas falas algum elemento narrativo.

Por meio da exposição acima, foi possível investigar alguns aspectos de importância no texto de Roveri, sendo alguns comparativamente à tragédia *Medeia*. De modo que foi possível, por exemplo, perceber que embora os personagens tenham os mesmos nomes dos personagens gregos, apresentam funções diferentes na peça brasileira. Também se verificou o modo como Roveri estruturou sua peça, também distintamente da estrutura trágica e carregando traços estilísticos épicos.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por fim, é possível acrescentar ainda um potencial percurso a ser desenvolvido a partir desse estudo, considerando o caráter reflexivo do texto de Roveri. Primeiramente é necessário introduzir algumas explicações de Rosenfeld (1965) a respeito do teatro épico brechtiano. Conforme o autor, o teatro pensado por Brecht teria como uma de suas

principais funções esclarecer o público sobre questões sociais, de modo a ativá-lo para ações transformadoras na sociedade (ROSENFELD, 1965). Portanto, Brecht via a catarse como um elemento bloqueador dessa finalidade, uma vez que os textos assim compostos provocariam emoções nos leitores/espectadores que seriam purgadas e pacificadas com a catarse. Segundo Rosenfeld (1965, p. 148), “o público assim purificado sai do teatro satisfeito, convenientemente conformado, passivo”. E o que se pretende no teatro épico brechtiano, além de provocar o leitor/espectador à ação, “é elevar a emoção ao raciocínio” (p. 148).

Desse modo, como foi exposto acima, o texto de Roveri tem a característica de provocar o leitor/espectador à reflexão e não apresenta condições para a catarse. Portanto, esses elementos poderiam ser um indício de características épicas no texto, embora não seja possível, apenas com essas verificações, identificar o texto de Roveri ao formato de teatro apresentado por Brecht. Para isso, seria necessária uma investigação a respeito de outras características do teatro brechtiano presentes no texto de Roveri, o que seria bem-vindo em trabalhos posteriores. A exposição aqui apresentada, no entanto, que tem como escopo a realização de uma comparação entre as duas peças que tratam do mito de Medeia, limitou-se a apenas discutir algumas questões salientes em *Medeia* e em *Medeia: I verbo* e a destacar alguns elementos que as aproximam e outros que as distinguem, sendo que alguns destes pertencentes ao texto de Roveri, como foi possível verificar, são elementos caracteristicamente épicos.

## Referências

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985.

BAUMGARTEN, Carlos Alexandre. Tragédia e modernidade. *Letras & Letras*. Uberlândia, v.1, n. 2, p. 37-78. Dez., 1985.

BRANDÃO, Junito. *Teatro grego: origem e evolução*. São Paulo: Ars Poetica, 1992.

\_\_\_\_\_. *Teatro grego: tragédia e comédia*. Petrópolis: Vozes, 1985.

CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. v. 1. Brasília: Senado Federal, 2008.

EURÍPIDES. *Medeia*. Trad. Cabral do Nascimento. Lisboa: Inquérito, s.d.

JAEGER, Werner. *Paidéia: a formação do homem grego*. Trad. Artur M. Parreira. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

KITTO, H. D. F. *A tragédia grega*. v. 2. Trad. e prefácio de José Manuel Coutinho e Castro. Coimbra: Arménio Amado, 1990.

LESKY, Albin. *A tragédia grega*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: São Paulo Editôra S.A., 1965.

ROVERI, Sérgio. Medeia: 1 verbo. in: *Medeia, Maria e Marilyn*. São Paulo: Giostri, 2014.

SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno (1880-1950)*. Trad. Raquel Imanish Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

Recebido em: 31/05/2021

Aceito em: 03/06/2021

---

<sup>1</sup> Além de *Medeia: 1 verbo*, há o monólogo *Palavra de rainha*, que seria um passeio pela mente de D. Maria I, conhecida por ser a primeira mulher a assumir o trono de Portugal; e o poema cênico *Tempos de Marilyn*, ambientado no quarto de Marilyn Monroe durante o último dia de sua vida (ROVERI, 2014).

<sup>2</sup> O esquitejamento ao qual o personagem se refere, provavelmente, foi um crime real ocorrido em São Paulo em 2014: foram encontradas, em distintos locais, partes de um corpo humano embrulhadas em sacos plásticos, o crânio foi encontrado próximo a um chafariz na Praça da Sé.

<sup>3</sup> Essas visões de Medeia dizem respeito a acontecimentos reais ocorridos no Brasil contemporâneo, em época próxima ao ano de produção de *Medeia: 1 verbo*.