

**DES-MEDEIA – O LASTRO
CULTURAL E A
RESSIGNIFICAÇÃO DO MITO**

**DES-MEDEIA – EL LASTRO
CULTURAL
Y LA RESIGNIFICACIÓN DEL MITO**

Pedro Leites Junior¹

¹ Mestrando em Letras no Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras, área de concentração Linguagem e Sociedade, sob orientação da Profa. Dra. Lourdes Kaminski Alves. Este artigo é parte de estudos produzidos para a Dissertação de Mestrado, desenvolvida com apoio da CAPES na modalidade de bolsa de estudos e da Fundação Araucária na modalidade de apoio ao Grupo de Pesquisa Confluências da ficção, história e memória na literatura do PPGL/UNIOESTE. Estendemos agradecimentos especiais à Profa. Dra. Margarida Gandara Rauen (Membro – GT Dramaturgia e Teatro da ANPOLL e membro do GT Territórios e Fronteiras da ABRACE), que nos apresentou a obra de Denise Stoklos.

RESUMO: Vendo no resgate consciente de um discurso passado, tomado por canônico, a possibilidade da *reconstrução* de sentidos e exploração de “novas” estéticas, este trabalho objetiva refletir sobre o mito e o lastro cultural na obra *Des-medeia* (1995), de Denise Stoklos. No projeto estético desta dramaturga, o mito de Medeia é resgatado intertextualmente para ser desconstruído, fragmentado e reconstruído segundo novas significações. Se conforme a perspectiva grega politeísta o mito engendra-se como denotação do real, no contexto contemporâneo, conforme suas releituras e sua permanência na memória coletiva, fabuloso, é tomado como ficção, como metáfora da realidade. Na obra de Stoklos, todavia, erigido de acordo com novas molduras narrativas, o mito fabuloso é tomado como metáfora do modo como a sociedade ocidental se relacionou com as questões que formam o conteúdo narrativo do mito, em sua maioria, de tonalidade falocêntrica, tais como a traição, a violência, e as manifestações do caráter feminino. Assim, o mímema, a partir da indicação do mito como referente a ser desconstruído, dirige o público/leitor a questões essenciais que se referem não só à narrativa, mas ao modo como essa narrativa foi assimilada. O modo de assimilação ou representação, pois, também passa pelo processo da desconstrução, que é, em última análise, a desconstrução – reflexiva – do próprio sujeito (coletivo) que as operou. Na desconstrução do mito, pois, temos uma des-Medeia que atua no sentido de inverter o movimento trágico ao remodelar aquilo que se apreende como remetente à condição humana, haja vista que a obra de Denise Stoklos, que traz ao lado de um metafórico retrato do humano e do social uma proposta para o humano e para o social, por assim ser, parece agenciar o apaziguamento entre o individual e o coletivo, cerne da antinomia trágica presente no contexto contemporâneo. Se a esperança reside, no mais podemos falar de uma *situação trágica*, baseada no conflito histórico entre o indivíduo e as manifestações do social, mas que pode esvaír-se tão logo haja do(s) indivíduo(s) uma atitude positiva em direção ao *amor* de que nos fala Stoklos.

PALAVRAS-CHAVE: *Medeia*; *Des-medeia*; Teatro Essencial; Intertextualidade.

RESUMEN: Observando en el rescate consciente de un discurso pasado, visto como canónico, la posibilidad de *reconstrucción* de sentidos y explotación de “nuevas” estéticas, este trabajo objetiva reflexionar respecto del mito y del lastro cultural en la obra *Des-medeia* (1995), de Denise Stoklos. En el proyecto estético de esta dramaturga, el mito de Medea es rescatado intertextualmente para ser desconstruido, fragmentado y reconstruido bajo nuevas significaciones. Si según la perspectiva griega politeísta el mito se engendra como denotación de lo real, en el contexto contemporáneo, conforme sus relecturas y permanencia en la memoria colectiva, fabuloso, es tomado como ficción, como metáfora de la realidad.

En la obra de Stoklos, sin embargo, erigido en consonancia con nuevas molduras narrativas, el mito fabuloso es visto como metáfora del modo como la sociedad occidental se relacionó con las cuestiones que forman el contenido narrativo del mito, en su mayoría, de tonalidad falocéntrica, tales como la traición, la violencia y las manifestaciones del carácter femenino. Así, el *mímema*, a partir de la indicación del mito como referente a ser deconstruido, direcciona el público/lector a cuestiones esenciales que se refieren no sólo a la narrativa, mas a la manera como esa fue asimilada. El modo de asimilación o representación, pues, también pasa por el proceso de la deconstrucción, que es, en última análisis, la deconstrucción – reflexiva – del propio sujeto (colectivo) que las operó. En la deconstrucción del mito, pues, tenemos una *des-Meдея* que actúa en el sentido de revertir el movimiento trágico al remodelar aquello que se aprende como remitente a la condición humana, haya vista que la obra de Denise Stoklos, que trae al lado de un metafórico retrato de lo humano y de lo social una propuesta para lo humano y lo social, por así ser, parece agenciar el apaciguamiento entre lo individual y lo colectivo, cerne de la antinomia trágica presente en el contexto contemporáneo. Si la esperanza reside, podemos hablar de una *situación trágica*, basada en el conflicto histórico entre el individuo y las manifestaciones de lo social, pero que puede acabarse así que haya del individuo (o de los individuos) una actitud positiva hacia el *amor* de que nos habla Stoklos.

PALABRAS CLAVE: *Meдея*, *Des-meдея*, Teatro Esencial; Intertextualidad.

INTRODUÇÃO

Ao resgatar o conceito grego de *catarse* segundo seu sentido mais profundo de purificação do espírito, Denise Stoklos (2001) evidencia o contraste entre um teatro significativo para o indivíduo, que modifica o sujeito na medida em que promove uma indagação interior, um autoquestionamento que atinge as camadas profundas de sua condição humana, e um teatro do entretenimento do público, que pressupõe “mediocridade e narcisismo, dois casos de pseudo-auto-satisfações inerentemente contrárias à ideologia libertária da arte” (STOKLOS, 2001, p. 14). Neste sentido, as palavras de Stoklos dialogam com o pensamento do Eric Bentley, quando este reflete sobre o papel social do dramaturgo como pensador:

Devemos distinguir entre a arte e a mercadoria no teatro. [...] Mas devemos admitir, em princípio, que a relação da arte com a mercadoria não é tão simples, e que, particularmente no teatro, a arte, raramente ou nunca, floresceu em completa independência do utilitarismo. [...] O que temos que admitir [...] é que o teatro comercial exerce – numa estimativa bem modesta – uma tremenda pressão sobre a dramaturgia como um todo. Em alguns períodos da história essa pressão possa ser encarada como salutar, proporcionando um arcabouço sólido, um habitat conveniente para o dramaturgo operar. Mas as situações alteram os casos. A pressão do teatro comercial também pode tornar-se tirania. Nesse caso, o artista conhecerá apenas um relacionamento com ele: o do antagonismo. Em tal era, o dramaturgo ou é um rebelde e um artista, ou uma vaca de presépio e um picareta. Tenho medo que o presente seja essa era (BENTLEY, 1991, p. 25-26).

Para Stoklos, pois, parece que tal dúvida não exista – se é que em verdade existe para Bentley² –, e frente um cenário em que o teatro é maciçamente o campo das “vacas de presépio” e dos “picaretas”, seu “teatro essencial” revela-se como rota de fuga libertária para o artista. Bentley (1991, p. 39) chega a falar de um “teatro morto” quando trata dos caminhos percorridos pela dramaturgia contemporânea, mas afirma também que é justamente quando há “uma calma”, quando há um esvaziamento do sentido na produção dramatúrgica, que conseguimos manter o distanciamento e compreensão necessários para “revisitar-se a situação”. É nesse caminho, então, que parece seguir Denise Stoklos. E, nesse rumo, em contraposição ao caráter de passividade do público do teatro como entretenimento – o que significa dizer que há um esvaziamento de sen-

² “Naturalmente não existe nada de novo em dizer que os comerciantes da arte deveriam ser expulsos de nossos templos a chicotadas. O que digo é que os templos devem ser deixados para que os comerciantes se banqueteiem neles; a verdadeira fé deve sobreviver, se for possível, em outro lugar. Devo reafirmar que a esperança do teatro está fora do teatro comercial” (BENTLEY, 2001, p. 41).

tido também no que se refere à atitude e expectativas deste público – o teatro essencial, agenciador da autorreflexão, se erige na relação dialógica e construtiva entre público e ator/ator/*performer*, sendo que, para tanto, entende que o aspecto de ficcionalidade deva dar lugar a um teatro “de fricção”:

A essência teatral seria esse processo de clamor à ação do amor, que nos redime, um chamamento à luta por transformação, por evolução do espírito. Não seria aplicável, então, ao teatro essencial, a figura de linguagem que se refere a algo não verdadeiro, falso, como ‘é teatro’. Ou, a ideia de que no teatro nada é de verdade, é ‘de mentirinha’. Num teatro essencial, pelo contrário, tudo é de verdade. Ali não se cria ficção através de personagens em um enredo, mas se cria ‘fricção’ entre presenças: a do ator e a do público em atração gravitacional, como gravetos a produzir fogo. [...] Num teatro de ‘fricção’, o trabalho é fundamentado no ator. O espetáculo só ‘existe’ se o público ‘entra’ no palco e, ‘através’ do ator, o público é quem se constrói, propõe-se e mostra-se a si mesmo (STOKLOS, 2001, p. 13).

Se o público, no teatro essencial, não mais se esconde na passividade do papel de espectador e abre-se para o diálogo, este diálogo só faz-se verdadeiro se o *performer* igualmente revelar-se em toda sua constituição humana³. “No teatro essencial não há personagens. Há ‘persona’, há ‘in-corporamento’

³ “‘Uma peça’, como disse Oscar Wilde, ‘é uma forma pessoal e individual de expressão, tanto quanto um poema ou um quadro’. Donde se conclui que um dramaturgo precisa possuir algo dentro de si para expressar. Nossos escritores comerciais são vazios. Podemos afirmar que dificilmente poderiam ser considerados alguém. O dramaturgo imaginativo é *alguém*” (BENTLEY, 2001, p. 41-42, grifos do autor). Por conseguinte, tem-se que, como sujeito que pensa o mundo, propõe a arte e a partir dela atinge e dialoga com o público – visto como outro sujeito que pensa – o dramaturgo como pensador – ao mesmo tempo artista e intelectual, no sentido amplo do termo – opõe-se ao dramaturgo como produtor do entretenimento, que tem uma função social, dir-se-ia, muito mais técnica, pragmática, de promover no público o deleite, o prazer, efêmero e esvaziado de caráter reflexivo. Por sua razão de ser, então, a obra de entretenimento se completa em si, ao fechar do pano, ao passo que a

das opções do próprio *performer*” (STOKLOS, 2001, p. 5), isto é, o que para o ator do teatro de ficção é uma máscara de um outro ser – ficcional –, para o *performer* refere-se a traços do seu próprio ser. O *performer*, desta forma, deixa de ser um receptáculo de um outro para ser o “in-corporamento” desse outro conforme a apropriação que se faz desse outro. Nessa perspectiva, por exemplo, ao passo que o ator representa Medeia, o *performer* revela o que Medeia representa nele, *performer*, autor, dramaturgo, sujeito, de acordo com a leitura que faz dessa Medeia e do diálogo que estabelece com essa Medeia. Assim agindo, em diálogo com aquilo que preconiza o teatro de Grotowski, conforme afirma Ludwik Flaszen,

Paradoxalmente, [o ator/*performer*] interpreta a si mesmo enquanto representante do gênero humano nas condições contemporâneas. Choca-se na sua palpabilidade espiritual e corpórea com um certo modelo humano elementar, com o modelo de um personagem e de uma situação, destilados do drama: é como se [realmente] se encarnasse no mito. Não as analogias espirituais com o protagonista criado, não as semelhanças dos comportamentos, próprias de um homem fictício em circunstâncias fictícias. Desfruta o hiato entre a verdade geral do mito e a verdade literal do próprio organismo: espiritual e físico. Oferece o mito encarnado com todas as consequências, não sempre agradáveis, de tal encarnação (FLASZEN, 2007, p. 88-89).

Assumindo a ótica do *performer* dramaturgo, em aproximação à perspectiva borgiana da biblioteca de babel, são as representações da Medeia em nosso ideário que nos servem de base para a constituição de uma Medeia em mim, que já não é a mesma Medeia, pois que é atravessada por nossa minha leitura, a partir da qual assume nova ressignificação.

Essa Medeia ressignificada, pois, é a concreção das vá-

expressão da arte reverbera-se no indivíduo, modifica-o e instiga-o à construção de sentidos sobre o mundo; enfim, a um dramaturgo que é *alguém* está arrolado um público que *é ou caminha para ser alguém*.

rias Medeias, das várias possibilidades de Medeia “incorporadas” no *performer*/dramaturgo/pensador conforme sua perspectiva enquanto indivíduo, conforme os recortes que opera nos referentes a sua disposição e conforme o re-ajuntamento das peças do mosaico. Se em Strindberg essa dialética entre o eu e o(s) outro(s) se manifesta na construção de seus personagens, como cita Bentley (2001, p. 88), “criados em estágios da civilização vindos do passado e do presente, farrapos de humanidade, pedaços rasgados de roupas domingueiras transformadas em trapos – remendados juntos como acontece com a própria alma humana”, na obra da dramaturga brasileira, convergindo-se no *performer* o personagem e o ator/autor/pensador, o indivíduo multifacetado, fragmentado, corresponde tanto a Medeia, como a Denise Stoklos, como ao público que nestas encontra um espelho de si, ou, no mais, um diálogo consigo. Nesse sentido, parece não falarmos mais de leituras do mito, mas da performática que o mito propõe.

A METAFORESE DO MITO

Uma vez que “o performer essencial será sempre político” (STOKLOS, 2001, p. 5), já que para ele “não importa [...] nada que na finalidade não signifique possibilidade de convite a questionamento, reflexão, ação e transformação” (STOKLOS, 2001, p. 5), a Medeia de Stoklos se conjecturará a partir da desconstrução do mito de Medeia e da figura canônica da feiticeira perversa e assassina dos filhos.

CORO. O autor grego Eurípides escreveu a primeira peça sobre Medeia há muitos anos. Medeia nasceu para o teatro em 431 antes de Cristo. Contando regressivamente os minutos que nos restam até o ano dois mil falta pouco para completar muito tempo que assistimos a tragédias sobre traições, enquanto traímos incansavelmente aprimoradamente através dos séculos todas as causas humanas. No berçário de ventre de Medeia que é este Brasil nossas aspirações são cesarianas carpideiras que choram a possível reafirmação da morte. Nos ganchos do açougue Brasil balançam os nossos

sonhos traídos. As paixões estão penduradas por um fio de aço. No ladrilho branco do chão do açougue desenham-se coágulos de amor com o sangue que quer voltar às carnes. Que pinguem em semente de vida, que brotem revolução. Portanto nesse momento interrompemos a nossa transmissão. Nossa transmissão do mito se desconstruirá. Que todo esse fogo apaixonado de Medeia seja nosso impulso para a frente e não para trás. Alterar os verbos. Para enfim a massa amar, não para massacrar e fim (STOKLOS, 1995, p. 26).

Ao fim e ao cabo, esta Medeia é já antagonista àquela tomada como referente; uma des-Medeia, como anuncia o título, com base no prefixo latino que indica “separação, ação contrária”⁴, ou então uma anti-Medeia, conforme o prefixo grego que traz o sentido de “oposição, ação contrária”⁵. Com efeito, a “ação contrária” inclusa no sentido assimilado por ambos os prefixos indica esse movimento de necessária tomada de um rumo adverso do anterior. Contudo, ao passo que uma anti-Medeia acusaria o enfrentamento entre os dois referentes, uma des-Medeia alude ao abandono, à abdicação em favor da tomada de um outro – “novo” – caminho. Se a ação contrária é o ato da negação, uma anti-Medeia acrescentaria ao antagonismo o signo do enfrentamento, que significa dizer necessidade de apagamento, destruição do outro. Ao revés, uma des-Medeia atua no sentido da desconstrução que, a partir da necessidade de re-construção, admite a possibilidade de permanência desta Medeia desconstruída, ainda que revertida, invertida ou remodelada, na “nova” Medeia.

O mito, pois, é resgatado intertextualmente para ser desconstruído, fragmentado e reconstruído segundo novas significações. Se conforme a perspectiva grega politeísta o mito engendra-se como denotação do real, no contexto contemporâneo, conforme suas releituras e sua permanência na memória coletiva, fabuloso, é tomado como ficção, como metáfora da realidade.

⁴ (CUNHA; CINTRA, 2001, p. 85).

⁵ (CUNHA; CINTRA, 2001, p. 87).

Na obra de Stoklos, todavia, assumindo o caráter metafórico e sendo erigido de acordo com novas molduras narrativas, o mito fabuloso é tomado como metáfora, metáfora do modo como a sociedade ocidental se relacionou com as questões que formam o conteúdo narrativo do mito, tais como a traição, a violência, e as manifestações do caráter feminino⁶. Há, desta forma, a convocação ao autoquestionamento. Metáfora da metáfora, representação da representação, o *mímema*, a partir da indicação do mito como referente a ser desconstruído, dirige o público/leitor a questões essenciais que se referem não só à narrativa, mas ao modo como essa narrativa

⁶ Conforme Dupont-Roc e Lallot (1980), ao tratarem da asseveração aristotélica “Bem fazer as metáforas é ver o semelhante”, assim colocam a questão: “À diferença do nome corrente, que, de algum modo, denota diretamente a coisa e doutras espécies de palavras não habituais (*xenika*), de que só o significante é estranho, a metáfora pode ser descrita como um processo de *transformação do sentido* que seria, no interior da linguagem, o análogo do movimento de *mímesis*, que transforma uma ação humana em relato, *mythos* (p. 367, grifo nosso). Juntamente com Lima (2000, p. 302-303), adicionamos à discussão as palavras de Aristóteles (1984, p. 274): “Em alguns casos de analogia não existe o termo correspondente ao primeiro, mas mesmo assim nada impede que se empregue a metáfora. O ato de ‘lançar semente à terra’ diz-se ‘semear’; mas não existe termo próprio para designar o ato de o Sol deixar cair sobre nós sua luz; contudo existe a mesma relação entre este ato e a luz, que entre semear e a semente; pelo que diz: semeando uma luz divina”. É nesse sentido pois que o *mímema* de Denise Stoklos atua nessa “transformação do sentido” ocupando o “lugar vazio”, “ou seja, sempre subordinada à semelhança, [a metáfora] implica a atualização de uma diferença, de algo que até então fazia falta no léxico. [Nesse sentido], enquanto microcosmo, por si só análogo da *mímesis*, a metáfora é concebida como *uma produção da semelhança*, mesmo que a diferença que traz embutida possa excepcionalmente tomar a dianteira” (LIMA, 2000, p. 303, grifos do autor), como no caso de *Des-medéia*. Assim, ao contrário do que a leitura renascentista de Aristóteles tem apontado, a metáfora atua não só na *representação da semelhança* como na *produção da semelhança*. “O significado, cujo poder (semântico) não deriva simplesmente dos meios que o constituíram 9sua formação material e as ideias que lhe subjaz), *produz* uma representação e não simplesmente exprime ornamentalmente o que era esperável da ideia subjacente” (LIMA, 2000, p. 316, grifos do autor).

foi assimilada, à(s) resposta(s) que foi(ram) dada(s) a ele. Essas respostas, pois, também passam pelo processo da desconstrução, que é, em última análise, a desconstrução – reflexiva – do próprio sujeito (coletivo) que as operou.

Assim sendo, conforme o pressuposto antropofágico, o substrato mitológico grego é devorado, deglutido, assimilado naquilo que é valoroso e descartado naquilo que não o é.

CORO. Nossa Medeia a brasileira há de encontrar outro destino. Pois nós brasileiros queremos uma nova Medeia, uma que se desfaça do ódio destruidor para uma reflexão positiva sobre o momento em que também estamos sem nenhum vínculo: como ela. Sem vínculo com o sentido de pátria, sem vínculo com irmãos, com nossos vizinhos, sem vínculo com nossos filhos: o nosso futuro, os nossos traços, a nossa herança. Então, como temos repetido destruições, nunca é demais abordar o tema, mas desta vez subvertendo-o. Que no nosso Brasil não mais se repitam as Medeias. Não mais assassinemos nossos filhos diariamente – os nossos sonhos, nossos frutos (nossa originalidade). Nem nossa pátria – a casa da ética (a convivência dentro da justiça). Nem nossos irmãos (todo conterrâneo, todo contemporâneo). Nem nossos rivais (a competição é sempre base de capitalismo criminoso). Nem os reis traidores (o acerto há de ser sem conchavo mas definitivamente sem contemporização, mas com mudança, para a paz) (STOKLOS, 1995, p. 29-30).

Coerentemente com o teatro de Denise Stoklos, que se refere sempre à essência das metáforas, o plano aqui é abordar o momento em que Medeia está sob o signo da falta de vínculo – o momento em que ela não tem passado para onde retornar (ela havia traído sua pátria e sua família por Jasão), e não tem mais presente (Jasão, que a está abandonando, é afinal e em última análise seu companheiro ideológico). Só que aqui Medeia aparece como representante do povo brasileiro, que neste momento histórico se encontraria, nessa perspectiva, sem vínculos. Segundo a autora⁷, não há lembrança inspiradora de

⁷ (STOKLOS *apud* RAUEN, 2007, p. 216).

pátria, de ideologia que sirva de conforto, a dissolução das instituições políticas é solapadora. Intimida a desumanização dos valores com que diariamente tem-se de adaptar para suportar as diferenças sociais, a miséria, a violência e se confunde a esperança por mudanças a um tempo viável para a brevidade de existências. Aproximamo-nos, assim, das ideias de Bornheim (1992), uma vez que aqui, tanto Medeia como os brasileiros tem seu destino ao infortúnio justificado no engendramento das dinâmicas da desigualdade, humilhação, violência, privação, injustiça.

Por conseguinte,

Des-medeia, [...] através do tom radical de manifesto, implode a fantasma/metáfora de Eurípides e conclama as pessoas brasileiras a produzirem uma nova Medeia, politizada, engajada, cidadã, e que também desmonta alguns arquétipos, transformando a representação de mártir e guerreira do pré-texto de Eurípides em uma mulher maga (RAUEN, 2007, p. 218).

Assim, esta des-medeia não assassina seus frutos (seus próprios filhos), nem sua contestação (a noiva atual de seu marido) – “MEDEIA. Saio desta história sem matar ninguém. [...] Meus atos/filhos/sementes foram obras de sonho, e assim sempre os embalei” (STOKLOS, 1995, p. 31). Aqui, ao inverso, ela vive sua dialética aspirando por um futuro de síntese. A renúncia da vingança, que desenlaça a contextura da *situação trágica*, indica o tom de apaziguamento do desfecho. A atrocidade e o crime, ainda que de direito, são abdicados diante da necessidade de superação de um ciclo de violência. O fim trágico e o eterno retorno à desventura só são possíveis de serem superados quando uma força maior se manifesta; no caso desta *Des-medeia* e na perspectiva da dramaturga, essa força maior é encontrada na expressão do *amor*⁸, que leva no seu bojo a paz e afasta de si a desigualdade e o individualismo.

⁸ Em entrevista concedida em 2008 ao programa “Diversidade”, da TV Itararé (a entrevista, dividida em duas partes, está disponível em <http://>

Desatar o nó da tradição de matança aos atos-filhos-sementes, causada pelo desgosto do abandono social-afetivo-espiritual em que nos encontramos no presente, é o tema desta modesta peça de teatro. Metafórica como toda expressão artística, esta obra quer refletir através de personagens mitológicos, sobre a possibilidade de opção pela vida, em qualquer época, de qualquer espécie, sobre qualquer situação, (ideológica, comunitária ou amorosa) e acima de tudo a relação prática de todos nós com a lealdade aos valores humanos (STOKLOS, 1995, p. 4).

Reparemos que o *amor* como signo do individualismo, como projeção no outro das nossas necessidades de auto-satisfação não é o que interessa a Denise Stoklos. Não se trata aqui do sentimento amoroso no sentido restrito, mas no significante na sua acepção mais ampla, de doação ao outro, de entrega, de abdicção da individualidade em favor do bem coletivo. A atitude da vingança é tomada como o gozar dos direitos individuais. De encontro a esta perspectiva, abrir mão do crime é doar-se à coletividade por acreditar-se que esta se constituirá de maneira que julga-se melhor se o signo da clemência for mais forte que o da vingança e se o sentimento de individualidade ceder espaço ao de fraternidade. Na tensão entre as vontades individuais e as disposições do social, que aflige o sujeito moderno e a partir da qual edifica-se sua condição trágica, o apaziguamento justifica-se na remissão daquelas vontades individuais que conjecturam-se como destruidoras do sentido de coletividade e do sentimento de humanidade. Se no mito grego o *amor* age como motriz para a cegueira da razão, aqui será responsável pelo aclaramento da situação que abre margem à possibilidade de um fim conciliador.

Tanto Medeia, quanto o mito e o *amor*, passam, no processo intertextual, por aquilo que Jenny (1979, p. 41) chama de *interversão de qualificação*, isto é, os actantes ou circunstâncias da ação são ressignificados antiteticamente em relação ao pré-texto. Repare-se ainda que se a Medeia Euripídiana, por seus atos, foge ao padrão médio do herói apontado por Aristóteles (1984) podendo ser interpretada como demasiado má, ao rejei-

tar os assassinatos, esta “nova” Medeia de Stoklos, ao contrário, pode ser vista pelo público/leitor da contemporaneidade como demasiado boa ou como promulgadora de um padrão ideal de comportamento, exemplar, aproximando-se, neste aspecto, dos moldes dos heróis da mitologia grega. Contudo, se a partir da identificação entre público e personagem engendra-se o sentimento de piedade, de comiseração, na tragédia grega tal assimilação do local do outro como possivelmente o seu atua no sentido de indicar ao público a necessidade de adequação a determinados padrões de comportamento. Nesta *Des-medeia*, pelo contrário, a indicação atua no sentido da ruptura dos caminhos até então perpassados, vincula a premência de se tomar um trajeto alternativo, libertador, renovador.

Nesse sentido, em contraposição a Medeia euripidiana que ao fim do texto foge de Corinto na carruagem mística, na obra de Denise Stoklos temos:

CORO. Sua [de Medeia] natureza há de ser salva. [...] Tal como ela, o mito, merecemos desfazer, já todo malfeito, fazê-lo em novo jeito: bem. Agindo para que, no final da nossa história, sim, como Medeia alcemos vôo numa carruagem guiada pelo sol porém rumo à eternidade do amor, nem que isso se chame utopia que para nós quer dizer mudança agora, já e todo dia, pois se o porco é crespo, o toco é curto, o corpo é solto e o povo é livre (ah, eu sabia, no final a gente sempre consegue!). Mas neste açougue só quem pode escrever essa Des-medeia é você. Boa noite (STOKLOS, 1995, p. 31-32).

Reparemos que o “fim conciliador”, justificado no sentimento de coletividade, de *amor*, aparece no interior da narrativa, nos atos – exemplares – desta “Des-medeia”, mas não necessariamente encerra a perspectiva trágica: a obra deixa no porvir, na resposta do público/leitor a complementação do enredo ficcional (ou “friccional”); há a indicação da necessidade de busca por um trajeto alternativo, pelo *amor*, libertador do desfecho trágico, contudo, o Coro mesmo menciona a oposição entre a premência e esperança de que se tome a resolução

indicada e o caráter utópico da crença em uma boa ventura. A tragicidade só se manifesta em toda sua força, pois, se desconfiarmos da possibilidade de tão alta realização do ser humano. Em preponderando a descrença na capacidade do humano de abicar de sua individualidade em benefício do coletivo, abre-se espaço para uma perspectiva *cerradamente trágica*. Recorrendo a Schopenhauer (1965), ainda que haja como predisposta no indivíduo uma inflexão para a renúncia, já que “milhões de homens, agrupados em nações, aspiram ao bem comum”, por outro lado e ao mesmo tempo, “cada indivíduo também sonha com o seu”, porque os desejos individuais são inerentes ao caráter de “humano”; se a razão ou um sentimento de coletividade chamado à consciência pode inclinar o indivíduo à remissão de suas vontades, todos têm como imperativo imediato a existência do “eu”, “todos guardam e defendem sua vida, como se fosse um depósito precioso pelo qual têm de responder, e a vida se consome nos cuidados e tormentos que o guardá-la requer”. Como um “mecanismo interior”, “essa engrenagem infatigável é a vontade de viver, impulso irrefletido que não tem razão no mundo exterior” (SCHOPENHAUER, 1965, p. 244-245). Essa vontade de viver, pois, é o que impediria que fosse possível, segundo esta ótica, o apaziguamento da tensão entre o individual e o social.

A obra de Denise Stoklos, todavia, que traz ao lado de um metafórico retrato do humano e do social uma proposta para o humano e para o social, por assim ser, parece agenciar o apaziguamento entre o individual e o coletivo. Se a esperança reside, podemos falar de uma *situação trágica*, baseada no conflito histórico entre o indivíduo e as manifestações do social, mas que pode esvair-se tão logo haja do(s) indivíduo(s) uma atitude positiva em direção ao *amor* de que nos fala Stoklos.

Reparemos, sem obstar, que se o sentimento de esperança vincula uma perspectiva de maior otimismo, encarar a mudança de comportamento como uma necessidade é vislumbrar que, tal qual está o estado de coisas no tempo presente e tal qual se conjecturou no tempo passado, o mundo apresenta-se como sede do aniquilamento trágico absoluto, aos moldes

de uma visão fechadamente trágica. Nesse sentido, o percurso traçado pela dramaturgia brasileira é o do abandono – consciente e auto-infligido – de uma perspectiva de pessimismo mordaz para uma aceitação que admita um futuro de “felicidade”. Esse percurso, pois, reflete a ânsia do indivíduo moderno de ultrapassar, a qualquer custo, as fronteiras de um mundo do eterno desgosto. Se, ao tomarmos o drama de Medeia como metáfora da condição humana e do homem inserido num contexto de injustiças e incapaz – justamente devido à fragilidade e limitação desta sua condição humana – de superá-las por conta própria, nos aproximamos de uma visão essencialmente trágica do mundo aos moldes do pensamento Schopenhaueriano, por seu turno, uma des-Medeia atua no sentido de inverter o movimento trágico ao remodelar aquilo que se apreende como remetente à condição humana.

Faz-se mister perceber que tal ultrapassagem, aqui, não mais encontra guarida na crença cristã: é o indivíduo, por suas forças e resoluções, que deve buscar/trabalhar em prol de sua salvação. A discussão nos remete às palavras de George Steiner (2006, p. 200) que, a partir de uma parábola⁹, comenta: “Deus se cansou cada vez mais da selvageria do homem. Talvez Ele não fosse mais capaz de ter controle sobre ela e não conseguisse mais reconhecer Sua imagem no espelho da criação”. Se Deus abandonou ao homem ou o homem abandonou a Deus, a questão é que não há mais, da parte do indivíduo, ao que parece, o reconhecimento de que uma realidade superior possa suplantar as desventuras terrenas¹⁰. Cabe ao homem, pois, aceitá-

⁹ A parábola, que o autor teria ouvido em uma viagem de trem no sul da Polônia de um dos passageiros – após uma discussão coletiva ente os passageiros acerca das atrocidades da Segunda Guerra praticadas contra as próprias famílias –, é assim transcrita: “Numa obscura aldeia da Polônia central, havia uma pequena sinagoga. Uma noite, ao fazer suas rondas, o Rabi entrou e viu Deus sentado em um canto escuro. Ele se jogou diante dele e gritou: ‘Deus senhor, que Fazeis aqui?’ Deus não lhe respondeu nem com trovão nem com rajada de vento, mas em voz baixa: ‘Estou cansado, Rabi, estou cansado até a morte’” (STEINER, 2006, p. 200).

¹⁰ Se, conforme Codato (2004, p. 57), o conceito de Destino, tal qual o concebia os gregos, foi banido por conta da tensão entre “a noção de

las ou enfrentá-las. O percurso, o enfrentamento é, pois, aos moldes de Stoklos, uma proposição de um novo mundo, um recomeço do mundo, uma nova gênese do humano e do social; e essa nova gênese só é possível a partir da desconstrução reflexiva de um mundo passado, que é, necessariamente, a matéria prima para que se possa, em verdade, “remendar os trapos”, como diria Bentley (2001, p. 88), para que se possa “re-ajuntar” os referentes e significantes alocando novos sentidos e significações.

Com efeito, o lugar próprio – ou *entre-lugar*, como diria Silviano Santiago (2000, p. 9)¹¹ – deste *re-ajuntamento*, da proposição de “novos” paradigmas, é à margem dos centros produtores da *intelligentia* moderna, como nos indica Eduardo

graça e milagres divinos – vontade divina que pode mudar o rumo dos acontecimentos – e livre arbítrio – [...] noção necessária para a constituição [...] de responsabilidade da escolha –, parece que, com o declínio da perspectiva cristã, resta, na obra de Stoklos, a “responsabilidade de escolha” como fator determinante da ordem dos acontecimentos; “só quem pode escrever essa Des-medeira é você”. A tal discussão acrescentam-se as palavras de Michel Maffesoli: “Na modernidade, a eternidade é distante, conforme colocam a tradição cristã e marxista. Na pós-modernidade, o eterno é repatriado no instante. A ideia do *carpe diem* é o instante da cristalização da eternidade. As gerações vivem este instante, desprendem-se do político, do religioso, do trabalho, etc. Não há mais projeção do futuro religioso e político, mas a intensidade traz o gozo, aproveitar o que a ocasião se lhe apresenta. A partir do momento em que não existe busca de paradigma (é isto a dialética: é a sociedade perfeita, é o amanhã que muda, são os paradigmas religiosos, isto é, uma tensão orientada para o futuro), a partir do momento em que não existe essa tensão do devir, existe uma concepção trágica” (MAFFESOLI, 2004, p. 164).

¹¹ “O escritor latino-americano [vive] entre a assimilação do modelo original, isto é, ente o amor e o respeito pelo já-escrito, e a necessidade de produzir um novo texto que afronte o primeiro e muitas vezes o negue” (SANTIAGO, 2000, p. 23). “Entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão – ali, nesse lugar aparentemente vazio, seu templo e seu lugar de clandestinidade, ali, se realiza o ritual antropológico da literatura latino-americana” (SANTIAGO, 2000, p. 26).

Coutinho (2003) e conforme coloca Michel Maffesoli¹². É nesse sentido, por conseguinte, que Denise Stoklos, representante do “escritor latino-americano” de que nos fala Santiago,

brinca com os signos de um outro escritor, de uma obra [ou com os signos de outros escritores e de outras obras, que, por meios da intertextualidade, operaram modulações, também eles, nos signos do escritor e da obra primeiros]. As palavras do outro têm a particularidade de se apresentarem como objetos que fascinam seus olhos, seus dedos, e a escritura do segundo texto é em parte a história de uma experiência sensual com o signo estrangeiro (SANTIAGO, 2000, p. 21).

A fascinação agencia a re-criação, que por si só significa re-elaborar sentidos¹³. Essa fascinação, todavia, pode ser assimilada e encaminhada segundo o filtro da necessidade de moldar a obra tomada de referência – ou os signos dela tomados – de maneira a subvertê-la, como nos aponta Jenny (1979). O *re-ajuntamento*, pois, não vem sem a quebra ou inversão de hierarquias, estratégia decorrente do direcionamento ideológico do intelectual que procura seu espaço discursivo

¹² “O paradigma pós-moderno [ainda] está em elaboração. Não está acabado. [...] Considero o Brasil como [um] grande laboratório da pós-modernidade tanto quanto a Europa foi o grande laboratório da modernidade. [...] E acredito que este seja o desafio para os intelectuais brasileiros, isto é, não continuar a copiar os esquemas que vêm da Europa, mas, ao contrário, elaborar esta nova visão social. O Brasil tem todas as características do pós-moderno no mundo: é o verdadeiro laboratório da pós-modernidade. [...] [na verdade], o Brasil nunca foi moderno; ele sempre esteve além da modernidade. Ele copiou a modernidade, mas sempre foi pós-moderno. O brasileiro tem o jeitinho para encontrar o novo esquema. O jeitinho é encontrar o viés. O grande elemento da modernidade é o racionalismo enquanto o que está em jogo na pós-modernidade é o ser sensível” (MAFFESOLI, 2004, p. 171-172).

¹³ “A citação mais literal já é, em certa medida, uma paródia. A simples retirada a transforma, a escolha na qual eu a insiro, seu recorte, as diminuições que opero em seu interior, as quais podem substituir a gramática original por uma outra e, naturalmente, a maneira como eu a abordo, como ela é tomada em meu comentário” (BUTOR, 1968, p. 18).

dentro de um contexto onde impera o etnocentrismo. Tal inversão, pois, se manifesta com propriedade nesta *Des-medeia* na *des-re-construção* do “herói” Jasão, assim como na *des-re-construção* dos valores de sua empreitada:

CORO. Este seu [de Medeia] homem amado, que se chamava Jasão, tem nome que dá rimas justas a seu personagem: Jasão-tesão, Jasão-cagão, Jasão-bundão. Por causa deste tesão e cagão ela fez loucuras. Foi assim: [...] Um dia quando Jasão já estava grande foi mandado pelo centauro a se divertir numa festa na cidade. [E quando Pélias reconhece a Jasão, assim lhe dirige a palavra:] ‘Mocinho, vem cá. Que é que tu farias se tu te encontrasses cara a cara com alguém que estivesse marcado para um dia te assassinar?’ Jasão, espertinho, querendo resolver a charada disse: ‘Eu o encarregaria de uma missão impossível, buscar... um... pelego. Mas um pelego de ouro. Aliás, bem daquele que tem lá naquela região onde pra matarem, pra emboscarem, não custa nada, aquela zona bárbara onde mataram Chico Mendes, o país chamado Cólquida (STOKLOS, 1995, p. 5-6).

O caráter ativo do herói grego é deixado de lado e no seu lugar desponta, pelo viés burlesco, um personagem bufo, errante. Em verdade, um Jasão que se apaga passivamente em contraposição a Medeia auspiciosa já pode ser percebido na narrativa mitológica, conforme aponta Brandão (2005, p. 175), contudo, aqui, este aspecto é hiperbolizado e transmutado até o mais baixo dos referentes, ligado àquilo que Bakhtin (1996) chama de baixo ventre¹⁴, manifestação típica do discurso carnavalizado, que é “ambivalente: alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlador e sarcástico, nega e afirma,

¹⁴ “A inversão do sublime possui uma figuração tópica. O ‘alto’ e o ‘baixo’ possuem um sentido rigorosamente previsível. O ‘alto’ situa-se no céu, o ‘baixo’ na terra. Esta é, ao mesmo tempo, solo onde se enterra e se planta. Daí o sentido da terra conotar uma ambivalência: constitui princípio de absorção (túmulo, ventre) e de nascimento e ressurreição (seio materno). Essa dimensão tópica revela seu aspecto cósmico. Na sua dimensão corporal, articulada à dimensão cósmica, o alto é representado pela cabeça/rosto, e o baixo pelo sexo, o ventre e o traseiro” (BAKHTIN, 1996, p. 19).

amortalha e ressuscita simultaneamente” (BAKHTIN, 1996, p. 10).

Sem embargo, o caráter sublime da figura do herói, consoante a tradição clássica, é invertido por Stoklos pelo signo do grotesco não para significar o terrível ou o medonho, mas para promover o destronamento por meio de uma *subversão* dos atributos de Jasão: não desperta a atenção feminina por sua moral elevada, mas por seus dotes físicos¹⁵ de “Jasão-tesão” – ao que se completa: “CORO. [...] Medeia, escondida atrás da porta mas de olhos abertos, viu o dote de Jasão, viu o ovo, viu a uva, viu tudo, já viu no que deu: gamou pelo Jasão/cagão/tesão/bundão” (STOKLOS, 1995, p. 7)¹⁶ –, assim como o herói realizador, conhecido por seu feitos, transforma-se em “Jasão-cagão”, “Jasão-bundão”, predicativos que além de denotarem sentimentos de asco, de repulsa, aludem à covardia e à inércia. É nesse sentido que este Jasão não reivindica seu trono, sai para uma “festa na cidade” e, errante, é abordado pelo tio usurpador, por quem, ademais, é tratado como “Mocinho”, isto é, como sujeito inexperiente, que poderia ser também referido como “aquele que ainda não é homem feito”;

¹⁵ Se em Ovídio (2003), como se viu, Jasão já é descrito por aquela sua Medeia como jovem e bonito, repare-se que para a personagem da feiticeira configurada pelo autor latino tais atributos estão vinculados ao espírito nobre do herói, ao passo que nesta *Des-medeia* os predicativos ou à sexualidade se restringem, ou, no mais, aos dotes financeiros se justapõem.

¹⁶ Colocando as palavras do Coro na boca da protagonista a sexualidade se acentua sem pudor ou vergonha que reprima a expressão do desejo feminino, o que nos contrapõe esta Medeia ao ideal cristão feminino que a engendra pelo signo da castidade, da qual signo maior é Maria: “MEDEIA. [...] Não adianta tentar sanar o desejo, gera mais ensejo de outro e outro beijo, não rende. [...] Meu macho belo tem bem no meio do seu recheio a gema rica e pura da melhor pica dura que me dá seu *marshmallow*. [...] Eu acho que é um facho de lua, pois crescente me entucha o cassete (ele minguante ou ele enchente). Me mete nova sede sempre, no céu do meu vão onde o mel dele se encaixa. Me bolina e alucina como se fosse doce coice da negação de qualquer falta, na enorme pauta da nossa fodeção” (STOKLOS, 1995, p. 13-14). São nesses termos que o “sentimento amoroso” é tomado como algo em tudo distinto do sentimento de *amor* que dilui a individualidade em favor do coletivo.

em suma, em oposição ao ideal de herói grego auto-suficiente, ativo e hábil, tem-se aqui um incapaz, um alienado, que no mais pode despertar interesse por seu dote, seja este referente às suas posses ou à sua constituição física:

CORO. [...] Como ele tinha um dote grande, como era bem dotado, era de família bem situada, bem relacionada nessas esferas do poder, sabe como é, empreiteiras na jogada, gráficas à disposição, [...] com um generoso apadrinhamento de muitos deuses ele construiu o primeiro navio da história (STOKLOS, 1995, p. 6).

O destronamento ancora-se, então, no fato de que

o poder da tradução pós-colonial da modernidade reside em sua estrutura *performativa, deformadora*, que não apenas reavalia os conteúdos de uma tradição cultural ou transpõe valores “trans-culturalmente”. A herança cultural da escravidão ou do colonialismo é posta *diante* da modernidade *não* para resolver suas diferenças históricas em uma nova totalidade, nem para renunciar a suas tradições. É para introduzir um outro lócus de inscrição e intervenção, um outro lugar de enunciação híbrido. [...] Esta transvaloração da estrutura simbólica do signo cultural é absolutamente necessária para que na renomeação da modernidade se dê [o] processo da agência ativa da tradução – o momento de ‘construir um nome para si’, [um] nome próprio dentro de uma cena de endividamento genealógico (BHABHA, 1998, p. 333-334, grifos do autor).

Na linha do endividamento genealógico, então, historicamente, o contexto europeu de formação cristã estaria um passo distante da matriz grega e, por conseguinte, um passo após, viria o espaço brasileiro/latino-americano pós-colonial da modernidade. No plano simbólico, se tomarmos o mito como signo do real como significante primeiro, o mito resgatado como metáfora fabulosa do real como significante segundo, a obra de Denise Stoklos, distanciada um grau mais, inaugura um terceiro plano:

A distinção [entre as duas formas de representação] se desloca entre duas espécies de imagens. As *cópias* são possuidoras em segundo lugar, pretendentes bem fundados, garantidos pela semelhança; os *simulacros* são como os falsos pretendentes, construídos a partir de uma dissimilitude, implicando um perversão, um desvio. [...] O simulacro é uma cópia de cópia, um ícone infinitamente degradado, uma semelhança infinitamente afrouxada (DELEUZE, 2009, p. 262-263, grifos do autor).

As palavras de Deleuze, re-lendo o platonismo, nos indica essa gradação de distanciamento que distingue a representação que reformula signos a partir da similitude com o referente – cópia – daquela que, por demasiado afastada, re-representa desvirtuando os parâmetros primeiros do objeto referido – simulacro. Conforme o autor, enquanto o primeiro tipo de relação pressupõe uma hierarquia *original-cópia*, o segundo engendra-se alhures, na tensão *modelo-simulacro*. Se o simulacro pretende um objeto, uma qualidade, enfim, um referente simbólico (*modelo*), “pretende-o por baixo do pano, graças a uma agressão, de uma insinuação, de uma subversão, ‘contra o pai’” (DELEUZE, 2009, p. 262).

Nesse sentido, enquanto o fundo de semelhanças (*homiosis*)¹⁷ sobre o qual atuam os diferentes *mímemas* até aqui abordados nos indicam processos do que Luiz Costa Lima (2000, p. 286, 2003, p. 179) chama de *mímesis* da representação, *Des-medeia*, pode ser tomada como *mímesis* da produção, uma vez que, mesmo partindo do modelo, do mito de Medeia, o subverte de tal forma que rompe com os paradigmas da forma e do conteúdo, fazendo aparecer novas leituras para o tema, novas possibilidades semânticas, simbólicas e estéticas¹⁸. Destoa, assim, da série, rompe com

¹⁷ (LIMA, 2000, p. 57).

¹⁸ “O não ser guiada por critérios estabilizadores não significa que a obra seja incomparável ao que a envolve. Ela apenas não é moldada pelo princípio da semelhança senão que pelo vetor da diferença em suas diversas formas (a distorção, a configuração distinta ou oposta, a negatividade, etc.). Por mais radicais que sejam as formas de diferença, elas sempre mantém um resto de

os horizontes de expectativas dos leitores/produtores/platéias/observadores. A imagem produzida por Denise Stoklos inaugura, então, outra cena para a “verdade”, para a “realidade” contida no modelo, que incita o público/leitor a pensar, refletir sobre as questões concernentes ao conteúdo do mito:

Se a “imitação” é, classicamente, o correlato das representações sociais e se estas mostram ao indivíduo o meio a que está ligado, então a *mimesis* supõe algo antes de si a que se amolda, de que é um análogo, algo que não é a realidade, mas uma concepção da realidade. Este algo antes permanece em vigor mesmo quando o produto mimético valoriza o oposto do que seria destacável segundo os valores então dominantes. [...] Quando [...] a *mimesis* parte da destruição daquele substrato, radicaliza seu trabalho no sentido de despojar-se ao máximo dos valores sociais e da maneira como eles enfocam a realidade e, por fim, desta própria realidade [...]. E isso equivale a dizer que o ato mimético já não pode ser interpretado como o correlato a uma visão anteriormente estabelecida da realidade (LIMA, 2003, p. 180-181).

Por conseguinte,

rua de mão dupla, a *mimesis* não só tira do mundo mas lhe entrega algo que ele não tinha. Que substancialmente continuará não tendo mas que, nem por isso, deixará de incorporar. Ao fazer ver doutra maneira, ela reconhece a existência do que ela não depende; ao mesmo tempo, provoca o conhecimento do que, sem ela, não seria possível de se obter (LIMA, 2000, p. 328).

Aos moldes de Luiz Costa Lima, pois, o *mímema* que não mais se prende na cópia, mas sim ancora-se no modelo para propor uma “nova” realidade, provoca “o alargamento do real”, já que, “se [...] o real é uma das formas do possível, a *mimesis* da produção consiste em fazer o apenas possível transitar para o real” (2003, p. 181). É nesse sentido, então, que a proposição de Stoklos agencia no público/leitor o despertar para uma forma de existência, para uma realidade que não é só possível enquanto utopia, abstração imaginativa

de um mundo ideal, mas como um “real” que habita na força do sentimento do *amor*, isto é, o *amor* justifica a crença de que esse mundo possível deva ser tomado como real desde que essa crença seja partilhada pelo público/leitor – mais uma vez: “só quem pode escrever essa Des-medeia é você” (STOKLOS, 1995, p. 32).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Des-medeia, ao invés de representar o signo previamente configurado pelo lastro cultural, atua no sentido de *produzir uma dimensão outra*. Por conseguinte cabe a afirmação de que a obra rompe com automatização das representações na medida em que apresenta uma racionalidade fraturada, só produzida e ao mesmo tempo lida por um sujeito fraturado (fratura na história). Nisso consiste a afirmação de que trata-se de uma “produção” que busca uma resposta do público/leitor/fraturado ao alargamento proposto:

[O autor/sujeito fraturado] nos dá a oportunidade de verificar o entrelaçamento ente a produção da obra – como ela não apenas seleciona aspectos da realidade mas cria algo que nela de antemão não se encontrava [...] – e a representação que provoca. Representação [...] que, por seu caráter de efeito, não é automática quanto à obra produzida. Assim, a recusa da palavra exortada para uns provocará asco, para outros será apenas intrigante, para outros ainda vista como marca de um lugar infernal etc. Se pensássemos que a representação-efeito é automática, estaríamos mantendo uma das consequências, do ponto de vista da leitura, da concepção tradicional do sujeito: à sua centralidade expressiva corresponderia *uma* interpretação correta. É o contrário o que se diz: a produção apenas começa na obra; a representação que ela suscitará manterá seu caráter produtivo, portanto potencialmente divergente (LIMA, 2000, p. 276-277, grifos do autor).

Da mesma forma que dizíamos que é o público que confere o sentimento de terror e piedade (ou não) e que sente

o movimento da tragicidade, também é o público que deve dar resposta ao alargamento *proposto* no *mímema* – uma vez mais ainda: “só quem pode escrever essa Des-medeia é você” (STOKLOS, 1995, p. 32).

Se as modulações que sofre a figura de Medeia, pois, reflete este profícuo devir de significações que emergem do estudo do ser humano pelo ser humano, nesse percurso, na relação com o signo da violência e na fronteira que separa o humano do inumano, a caracterização de uma Medeia exemplar por seu comprometimento com o *amor* e que age em favor da humanização é posta em contraste com a interpretação da figura de Medeia mais disseminada no inconsciente coletivo que a vê como alguém que escapa à sanidade mental, que se distancia, pois, de sua condição humana:

Até o final da clássica peça, Medeia estaria comprometida com vários assassinatos. Mas só um afinal é que sobrevive aos microfones depois da irradiação fina da Terra: a perda do vínculo com sua natureza humana, a quebra do anel, o espelho espatifado, a intensidade rompida, a entrega excessiva. [...] Mas não matou filhos neste espetáculo. Isto foi por fim invertido (STOKLOS, 1995, p. 31).

Pode-se apontar, pois, um contraste entre a interpretação de uma Medeia que, conforme a estrutura da tragédia euripidiana, age justamente por conta de sua complexa e contraditória condição humana, e a acepção de uma Medeia que configura-se, conforme parece ressoar na memória coletiva, seja por conta da obra de Eurípidés ou das outras ressignificações do mito¹⁹, como uma figura que ultrapassou não só ao padrão da normalidade, instituída na esfera sócio-

¹⁹ Haja vista que “o segundo se organiza a partir de uma mediação silenciosa e traiçoeira sobre o primeiro texto, e o leitor, transformado em autor, tenta surpreender o modelo original em suas limitações, suas fraquezas, em suas lacunas, desarticula-o e o rearticula de acordo com suas intenções, segundo sua própria direção ideológica, sua visão do tema apresentado de início pelo original” (SANTIAGO, 2000, p. 20).

cultural, mas que perdeu seu vínculo com sua natureza humana.

A assimilação de uma interpretação ou outra, baseada nas ações da feiticeira da Cólquida, dependerá, evidentemente, da leitura que se faça. O que deve-se perceber, contudo, é que a atribuição de uma das perspectivas de interpretação é tomada, conforme os mecanismos de intertextualidade, na obra de Stoklos, como premissa para a vinculação de determinado sentido, o que nos aponta, ademais, para a natureza polifônica e ambivalente da linguagem literária²⁰ e para o fato de que a obra que é tomada como pré-texto continua ressoando com toda sua significação no interior do texto segundo, ainda que este assuma como estratégia discursiva a desconstrução deste texto primeiro, uma vez que “não basta à atualização adaptar uma história a um novo contexto, ela se carrega das significações anteriores ao mesmo tempo que da significação presente” (SAMOYAULT, 2008, p. 118), afinal,

A intertextualidade fala uma língua cujo vocabulário é a soma dos textos existentes. [...] Basta uma alusão para introduzir no texto centralizador um sentido, uma representação, uma história, um conjunto ideológico, sem ser preciso falá-los. O texto de origem lá está, virtualmente presente, portador de todo seu sentido. [...] Mas, em contrapartida, é preciso que o texto ‘citado’ admita a renúncia à sua transitividade: ele já não fala, é falado. Deixa de denotar, para conotar. [...] Mas, ainda aí, a análise trai o movimento, e é com mais justeza que diremos que, ao mesmo tempo, o texto aproveitado denota e renuncia a denotar, é transitivo e intransitivo, tem o valor de significado a cem por cento e de significante a cem por cento (JENNY, 1979, p. 22).

Neste sentido, *Des-medeia*, ao romper com a imagem corrente do mito, não faz a negação, mas a re-construção. Não há, pois, apagamento, ao contrário, há reversão, remodelação que coloca em evidência uma “nova” Medeia, um “novo” mito, uma “nova” representação estética da realidade. É nesse sentido, enfim, pela convocação ao auto-

²⁰ (KRISTEVA, 2005).

questionamento, pela metáfora da metáfora, representação da representação, que o mito é resgatado intertextualmente para ser desconstruído, fragmentado e re-ajuntado segundo novas significações.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Tradução Eudoro de Souza. São Paulo: Abril, 1984.
- BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*. o Contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, 1996.
- BENTLEY, Eric. *O dramaturgo como pensador*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Tradução Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Edufm, 1998.
- BORNHEIM, Gerd A. *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. Vol. 3. 13. ed. Petrópolis: Vozes, 2005.
- BUTOR, Michel. *Répertoire III*. Paris: Minuit, 1968.
- CODATO, Vanira Teresinha. Destino e o sentimento do trágico. In: SANTOS, Volnei Edson dos (Org.). *O trágico e seus rastros*. Londrina: Eduel, 2004.
- COUTINHO, Eduardo. *Literatura comparada na América Latina*. ensaios. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.
- CUNHA, Celso; CINTRA, Luís Lindley. *Nova gramática do português contemporâneo*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2001.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. 5. ed. Tradução Luis Roberto Salinas Fortes. Prólogo Lewis Carrol. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- DUPONT-ROC, Roselyne; LALLOT, Jean. Texto, tradução e notas. In: ARISTÓTELES. *A Poética*. Paris: Seuil, 1980.
- FLASZEN, Ludwik. A arte do ator. In: GROTOWSKI, Jerzy e FLASZEN, Ludwik. *O teatro laboratório de Jerzy Grotowski*. 1959-1969. Tradução Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- JENNY, Laurent. A estratégia da forma. Tradução Clara Crabbé Rocha. In: *Poétique: revista de teoria e análise literárias – intertextualidades*, n. 27. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.

- KRISTEVA, Julia. *Introdução à semiótica*. São Paulo, Perspectiva, 2005.
- LIMA, Luiz Costa. *Mimesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2000.
- _____. *Mimesis e modernidade: formas das sombras*. 2. ed. São Paulo: Paz e terra, 2003.
- MAFFESOLI, Michel. Entrevista com Michel Maffesoli. In: SANTOS, Volnei Edson dos (Org.). *O trágico e seus rastros*. Londrina: Eduel, 2004.
- OVÍDIO. *Metamorfoses*. Tradução Vera Lucia Leitão Magyar. São Paulo: Madras, 2003.
- RAUEN, Margarida Gandara. Denise Stoklos: o azul, os fantasmas e a contestação. In: MALUF, Sheila Diab; AQUINO, Ricardo Bigi de (Orgs.). *Olhares sobre textos e encenações*. Maceió: EDUFAL e Salvador: EDUFBA, 2007.
- SAMOYULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. Tradução Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo e Rothschild, 2008.
- SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *O pensamento vivo de Schopenhauer: O mundo como representação (primeira consideração); O mundo como vontade (primeira consideração); O mundo como representação (segunda consideração); O mundo como vontade (segunda consideração)*. Tradução Pedro Ferraz do Amaral. Apresentação Thomas Mann. São Paulo: Martins, 1965.
- STEINER, George. *A morte da tragédia*. Tradução Isa Kopelman. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- STOKLOS, Denise. *Calendário de pedra*. São Paulo: Denise Stoklos Produções Artísticas, 2001.
- _____. *Des-medeia*. São Paulo: Denise Stoklos Produções Artísticas, 1995.