

XIII. Mário Cláudio: Estudo sobre *Medeia*

Miguel REAL

CLEPUL – Faculdade de Letras de Lisboa

Nota Biobibliográfica

Miguel Real (Lisboa, 1953). É formado em Filosofia e especialista em Cultura Portuguesa. Investigador do Centro de Literaturas e Culturas Europeias e Lusófonas da Universidade de Lisboa, Professor de Filosofia, Ensaísta, Escritor e Director da Revista do CLEPUL. Tem participado em distintos eventos científicos em Portugal e no Estrangeiro e colaborado em inúmeras Revistas e Jornais de expressão nacional e internacional. Destaca-se, a título de exemplo, a *Revista Colóquio de Letras* ou o *JL, Jornal de Letras, Artes e Ideias* onde faz crítica literária. Tem trabalhado ainda como radialista na Antena 2, designadamente no programa *Um Certo Olhar*, com Maria João Seixas, Luísa Schmidt, Carla Hilário Quevedo e Luís Caetano. Além da obra ficcional e dramática, esta última em parceria com Filomena Oliveira (*Europa, Europa*, Lisboa, Nova Vega, 2016), tem publicado vários estudos relacionados com a cultura portuguesa, de onde se destaca, por exemplo, a mais recente obra intitulada *Traços Fundamentais da Cultura Portuguesa* (Lisboa, Planeta, 2017), bem como *Introdução à Cultura Portuguesa* (2011) e *Pensamento Português Contemporâneo. 1890-2010* (2011), ou ainda, em parceria com Filomena Oliveira, *O Teatro na Cultura Portuguesa do Século XX* (Nova Vega, 2106). O seu ensaio *Eduardo Lourenço e a Cultura Portuguesa* (2008) recebeu o prestigiado *Prémio da Associação Internacional de Críticos Literários* e a peça *Uma Família Portuguesa* (2008), em co-autoria com Filomena Oliveira, recebeu o *Grande Prémio de Teatro da Sociedade Portuguesa de Autores/Teatro Aberto*. No âmbito do Grupo Leya, publicou, a título exemplificativo, no domínio do ensaio, *O Romance Português Contemporâneo. 1950-2010* (2.^a ed. 2012), *Nova Teoria do Mal* (2012) e, no domínio da ficção, entre outras, *As Memórias Secretas da Rainha D. Amélia* (2010), *A Guerra dos Mascates* (2011), *a Voz da Terra* (4.^a edição, 2012 – *Prémio Literário Fernando Namora*, 2005), *O Último Europeu* (2015), *Alfragide, D. Quixote, Portugal: um País Parado a Meio do Caminho 2000-2015* (2015), *Alfragide, Dom Quixote*.



1. Introdução

O silêncio que rodeou a tragédia de Eurípedes, *Medeia*, ao longo do Estado Novo tem uma explicação, não académica, mas ideológica. A figuração da personagem Medeia revelava-se moralmente execrável e a sua acção absolutamente horrorizante para uma mentalidade social que elevava a família monogâmica tradicional a um nível institucional superior.

Se atrai a mentalidade estética e a pena dos escritores, Medeia, mulher castigadora e punidora, capaz de assassinar perfidamente a sua rival Gláucia e de matar os seus dois filhos crianças, não foi, porém, bem acolhida na cultura oficial do Estado Novo.

O professor Oliveira Pulquério dá justamente conta desse facto, como que lamentando que “num tempo como o nosso [posterior ao 25 de Abril de 1974], assiste-se a uma tentativa quase patética de reabilitação de Medeia”¹. Noutro texto, de 1975, refere que “A história de uma mãe, que assassina os seus filhos para se vingar do marido, contraria de tal forma a nossa ideia do que é o comportamento maternal numa pessoa de sentimentos normais que, acabada a leitura ou a representação, ficamos a perguntar-nos qual o sentido deste drama, qual a intenção do autor ao escrevê-lo, qual o motivo da aceitação que ele tem tido junto do público moderno”². E, como conclusão que finda o artigo, escreve: “O coro de aplausos que tem rodeado esta criação dramática é inteiramente justificado pelo rigor posto por Eurípedes no desenho de um ser psicologicamente anormal, cujo passado revela a maior familiaridade com o crime (recordem-se os assassinios de seu irmão Apsirto e de Pélias). A peça é, neste sentido, um estudo sobre o irracional na alma dos homens e os excessos a que este pode, em temperamentos patológicos, conduzir”³.

Na mitologia ocidental, com efeito, Medeia representa mais do que a figura alegórica da Feiticeira, do Ciúme e da Vingança, portadora de uma raiva desmesurada. Representa a face viva da *hybris* grega, uma justiça selvagem, animalasca, que promove um ajuste de contas bárbaro e cruel. Desempenha, tal como Antígona, a subversão dos códigos de conduta impostos pelos costu-

¹PULQUÉRIO, Manuel Oliveira, “O grande monólogo de «Medeia» de Eurípedes”, in AA. VV., *Medeia no Drama Antigo e Moderno*, Coimbra, Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra, 1991, p. 35.

²PULQUÉRIO, Manuel Oliveira, “Julgamento de uma Feiticeira: A *Medeia* de Eurípedes”, sep. revista *Biblos*, Coimbra, vol. LI, 1975, p. 581.

³Idem, *ibidem*, p. 594.

mes racionais sancionados pelo Estado (Creonte) e pelo interesse social (Jasão). Em nome de uma honra humilhada, a vingança de Medeia opera-se por via da raiva, do rancor e do ressentimento, sentimentos que metamorfoseiam o amor e a fidelidade de Medeia por Jasão num violento ódio. O ressentimento, traduzido em vingança, é aqui interpretado como uma emoção liminar do corpo, anterior às codificações da moralidade do Estado, uma *vendetta* de família contra família, de tribo contra tribo, e, de certo modo, exprime o ódio bestífero, menos que humano, de Aquiles por Heitor, esse herói trágico primitivo de que Homero recolhe a lenda na *Ilíada*. Do mesmo modo que Aquiles, Medeia vive num universo amoral onde imperam as paixões e os instintos como modo de regulação do convívio humano.

Medeia, feiticeira do país bárbaro da Cólquida, com as suas artes mágicas, tinha auxiliado Jasão e os Argonautas a conquistarem o Tosão de Ouro. Por amor a Jasão, Medeia tinha abandonado o pai e o reino, de que era princesa, e consentido na morte e desmembramento de seu meio-irmão Absirto, e na morte de Pélias às mãos das próprias filhas, vingando assim a morte dos pais de Jasão por aquele. Ou seja, Medeia deixara família, pátria e língua por Jasão, que agora, em Corinto, com o olhar fito no poder, a troca por Gláucia, filha de Creonte, rei da cidade.

O silêncio que a mentalidade moralista do Estado Novo impôs sobre a peça de Eurípidés, reabilitada após o 25 de Abril de 1974 sobre protesto de Oliveira Pulquério, como acima vimos, foi quebrado pela encenação da tragédia por Paulo Quintela, em 1955, para o TEUC, Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra, e pelas obras de duas mulheres: Maria Helena da Rocha Pereira e Germana Tânger. A primeira, em 1955, operou a tradução do original grego para o professor Paulo Quintela⁴; a segunda, em 1967, operou uma “versão directa” da adaptação livre de Robinson Jeffers⁵. A professora Maria Helena da Rocha Pereira publicou ainda, antes do 25 de Abril de 1974, o artigo “O mito de Medeia na poesia portuguesa”, em 1963⁶.

Do ponto de vista estético, só após o 25 de Abril a figura de Medeia voltou a ser abundantemente recriada, retomando assim os trabalhos de António José

⁴PEREIRA, Maria Helena da Rocha, *Medeia*, Coimbra, s/ed., 1955.

⁵TÂNGER, Germana, *Medeia. Versão directa da adaptação livre de Robinson Jeffers*, Lisboa, Europa-América, 1967.

⁶PEREIRA, Maria Helena Rocha, “O mito de Medeia na poesia portuguesa”, sep. rev. *Humanitas*, Coimbra, ed. Instituto de Estudos Clássicos, 1963.

da Silva sobre *Os Encantos de Medeia*, representado no Teatro do Bairro Alto em 1735, e a cantata de Bocage, *Medeia ou a Vingança*, impressa postumamente em 1826.

Em 1991, sob a orientação de Maria Helena da Rocha Pereira – sempre ela! –, procedeu-se a um balanço das diversas figurações e representações do mito de Medeia na Universidade de Coimbra, que, de certo modo, preparou os escritores portugueses a interessarem-se por esta singular figura da mitologia e do drama gregos⁷.

Recentemente, quatro grandes autores da literatura portuguesa e uma autora singular debruçaram-se sobre Medeia, criando obras específicas:

1. Em 1992, Eduarda Dionísio publicou a peça *Antes que a Noite Venha*, escrita a pedido do grupo de teatro Cornucópia, constituída por monólogos de quatro mulheres: Julieta, Antígona, Inês de Castro e Medeia. Nas “Falas de Medeia”, texto muito belo, o monólogo desdobra-se em três “falas”: para si próprio, para Jasão e para o Público. O monólogo de Medeia mantém-se fiel ao texto de Eurípedes, não existindo subversão do conflito dramático, como em Hélia Correia e Mário Cláudio, ou pronunciado lirismo, como em Sophia de Mello Breyner Andersen, nem recorrência histórica ou actualização, como em Fiamma Hasse Pais Brandão;
2. Em 1998, ao nível do romance, Fiamma Hasse Pais Brandão publicou *Sob o Olhar de Medeia*⁸, um texto fabuloso e um dos melhores romances da década. Romance de formação e biografia de Marta, a personagem principal. Marta interpreta as circunstâncias actuais da sua vida como actualizações vivenciais de mitos gregos e cristãos, adaptados à cultura judaico-portuguesa e encarados como retrato perfeito existencial da peregrinação do homem sobre a Terra. Dividido em nove capítulos (*A Luz; A Terra; O Ar; A Água; O Exílio; Vida; Saudade; Morte; Fogo*), as personagens encarnam figurações bíblicas (Jesus, Tiago, Lázaro), mas também o Caseiro (o que cuida da terra) e animais (ovelhas, coelhos...)⁹.

⁷ AA. VV. (dir. Maria Helena da Rocha Pereira), *Medeia no Drama Antigo e Moderno*, Coimbra, Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra, 1991.

⁸ Cf. BRANDÃO, Fiamma Hasse Pais, *Sob o Olhar de Medeia*, Lisboa, Relógio d'Água, 1998.

⁹ Cf. BORGES, Anabela, *O Tempo e o Mito em Sob o Olhar de Medeia*, Viseu, Universidade Católica Portuguesa, 2003, texto policopiado.

3. Em 2006, Sophia de Mello Breyner Andersen publicou uma “recriação” poético-lírica do texto original da tragédia de Eurípedes, efectuada a pedido do grupo de teatro da Cornucópia, de Lisboa¹⁰;
4. Em 2006, Hélia Correia publicou uma versão teatral sobre o mito de Medeia: *Desmesura. Exercícios com Medeia*¹¹. Face ao texto original introduz duas personagens novas: Helena, a escrava, e Éritra, filha dos amores de Creonte e da escrava Helena. Após a morte de Gláucia e dos seus filhos por Medeia, Éritra asseguraria a descendência real a Creonte, ainda que bastarda, casando com Jasão;
5. Finalmente, em 2008, Mário Cláudio publica *Medeia. Monólogo em nove quadros com prólogo e epílogo*¹².

2. MEDEIA, de Mário Cláudio

2.1. Contextualização dramática

Aparentemente, *Medeia* de Mário Cláudio subverte as categorias históricas habituais da personagem da tragédia de Eurípedes. A figura da Medeia claudiana é uma mulher resignada, pouco revoltada, muito irónica, mas não violenta. Não se deixa consumir pela raiva. O fracasso da sua obra é atribuída ao Estado (Ministério da Cultura), mas não lhe suscita uma resposta enraivecida e cruel. Pelo contrário, o Estado não só se impõe aos pedidos da actriz que representa Medeia como a estes pouco responde, atribuindo-lhes uma importância insignificante. Do mesmo modo, os filhos de Medeia não são assassinados pela mãe. Verdadeiramente, segundo Medeia, eles estão “mortos” mas não foram assassinados: a um, a sociedade normalizou-lhe a vida; a outro, não o integrou, jogando-o para alguma marginalidade.

Esta radical destruição da representação dramática de Medeia por parte

¹⁰Cf. ANDERSEN, Sophia de Mello Breyner, *Medeia. Recriação Poética da Tragédia de Eurípedes*, Lisboa, Caminho, 2006. Para apreciação desta “recriação”, é importantíssimo ler o “Prefácio” de Frederico Lourenço da mesma edição, que realça tanto a fidelidade ao original como algumas particularidades da tradução.

¹¹Cf. CORREIA, Hélia, *Desmesura. Exercícios com Medeia*, Lisboa, Relógio d’Água, 2006.

¹²CLÁUDIO, Mário, *Medeia. Monólogo em nove quadros com prólogo e epílogo*, Lisboa, D. Quixote, 2008.

de Mário Cláudio insere-se em idêntica radical transformação da natureza do texto de teatro em Portugal na passagem entre os dois séculos.

Com efeito, a seguir ao 25 de Abril de 1974 e com a formação de novas companhias teatrais (inúmeras) emerge com uma força inusitada, segundo um movimento cultural de natureza europeia, o papel do encenador como alma estética do grupo. Assim, mais do que de autores, neste período falar-se-á, sobretudo, de encenadores e do horizonte estético que imprimem à companhia, singularizando-a. Assim as poderosas e diversíssimas encenações de João Lourenço, Joaquim Benite, Maria do Céu Guerra, Jorge Silva Melo, Luís Miguel Cintra, Mário Barradas, Fernando Gusmão, Jorge Listopad, Filipe La Féria, Ricardo Paes, Rogério de Carvalho, João Mota, como que substituem a ausência de textos marcantes. Existiram, de facto, no pós-25 de Abril, mais encenadores de qualidade do que autores. Foi o tempo dos encenadores. Conclusão de Luiz Francisco Rebello: "O teatro que em Portugal se tem feito nos últimos 20 anos põe mais em destaque o actor, o encenador, o criador de espaço cénico, do que o autor, sobretudo nacional" e, um pouco mais atrás, revela sem escândalo: "[...] nenhum grande autor novo se revelou"¹³. É justamente esta a situação teatral em Portugal na viragem do século XX para o seguinte, o primado do encenador, o primado da cenografia (onde se destacam grandes cenógrafos como José Manuel Castanheira), o primado do jogo técnico e operativo do corpo e da voz do actor, o refinamento e subtileza do jogo de cores e de som, a invasão do palco pelo audiovisual – e a diminuta importância atribuída ao texto e ao autor no sentido clássico, ao Texto-Sólido, como se este estivesse a mais¹⁴.

A explicação é de teor sociológico e cultural. Tal como os últimos 25 anos do século modernizaram Portugal por via da economia, da saúde, da educação, do urbanismo, acertando o país, em índices estatísticos médios, com a Europa, assim o Teatro se modernizou ou cumpriu a modernização europeia ambicionada desde a década de 50, tendo por motor estético o Encenador e por horizonte de trabalho ou pano de fundo as companhias teatrais independentes. O Encenador tomou o protagonismo da história da cultura teatral no último quartel do século e correspondeu, de um ponto de vista cultural,

¹³REBELLO, Luiz Francisco, "20 Anos de Dramaturgia Portuguesa", in AA.VV., *Teatro Independente em Portugal*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1994, p. 60.

¹⁴Cf. OLIVEIRA, Filomena e REAL, Miguel, *O Teatro na Cultura Portuguesa do Século XX*, Lisboa, Nova Vega, 2016.

como referimos, a uma verdadeira modernização europeia do teatro português. Seguir-se-ia, agora, no século XXI, mais do que uma actualização, uma criação pós-moderna do teatro português, na qual, diminuiria o peso sólido do Autor e do Encenador e da Companhia constituída pelos eternos membros vitalícios desta, substituídos por um colectivo reunido episodicamente para montar tal ou tal peça, sobre a qual todos teriam uma perspectiva a exprimir. A um, devido ao seu papel, chamar-se-ia ainda Encenador, porque assim dispõem os Programas e os jornais, mas todos participariam na encenação, a alguém poder-se-ia chamar Autor, talvez porque tivesse sido incumbido de reunir textos, mas todos partilhariam as alterações do(s) texto(s), todos teriam uma palavra a dar sobre a luz, o som, a música, a coreografia, os figurinos...

O balanço já está feito por vários críticos e historiógrafos de teatro. Por exemplo, Eugénia Vasques: “Deste modo, chegará no princípio do século XXI chegará aos palcos uma nova geração para a qual, mais do que criadora e reverenciadora do texto e do autor, verá na unidade, na representação social e na mensagem daquela e na coerência filosófica e dramática destes, obstáculos dramáticos por assim dizer, preferindo textos curtos de inúmeros autores estrangeiros desconhecidos (mas que se encontram na moda nos seus países de origem), colagens de textos clássicos sobre um certo tema, inspirações em diálogos populares do quotidiano [...]”¹⁵

Carlos Costa, num texto de 2009, evidencia a superação do antigo autor teatral e do seu texto absoluto pela nova escrita para cena¹⁶. Note-se, já não escreve sobre autores, mas sobre “escritores de cena”, isto é, escritores ou scripters que se encontram em palco com o encenador, o cenógrafo, os actores, e, dialogando, recebendo contributos aqui e além, vão escrevendo e adaptando o texto a cada nova circunstância, digamos, minuto a minuto.

Eis uma nova face do teatro que a cultura estética e artística do século XXI trará, uma espécie de autores performativos, o que Eugénia Vasques designa por “convicção colectivista do fazer teatral”¹⁷.

¹⁵VASQUES, Eugénia, *9 Considerações em Torno do Teatro em Portugal nos Anos 90*, Lisboa, Ministério da Cultura, 1998, p. 19.

¹⁶COSTA, Carlos, *Os Escritores de Cena na primeira década do século XXI*, Porto, Faculdade de Letras do Porto, 2009, texto policopiado.

¹⁷VASQUES, Eugénia, *9 Considerações em torno do Teatro em Portugal nos Anos 90*, ed. cit., p. 11.

Tal como Eugénia Vasques, Micael de Oliveira considera que a programação do ACARTE (e do Festival de Teatro de Almada) abriu o horizonte teatral português à contemporaneidade (pós-moderna) europeia e americana¹⁸, desconstruindo o mito do texto e do autor, o império do texto de teatro, considerado onnipotente e absoluto. Em compensação, como demonstra o autor, cada vez são encenadas menos peças de autores portugueses. Segundo Micael de Oliveira, a partir de 1994 e até ao final do século, o teatro vai abandonando as categorias clássicas que o definiam, entre as quais o perfil de autor como protagonista¹⁹ absoluto, individualizado, com história e regras próprias, e passa a assumir-se como "arte performativa", e o texto perde igualmente o seu estatuto absoluto de pré-representação para se estatuir como "um instrumento de e para a cena"²⁰, apenas um instrumento, tão importante, mas não mais importante, que o cenário, os adereços, os figurinos²¹. Segundo o autor, são já exemplos desta filosofia e metodologia de trabalho os grupos de teatro *O Bando* e *Artistas Unidos*.

Neste sentido, tal como o texto perde a sua natureza de referencial absoluto, assim o teatro, entendido no sentido amplo, perde igualmente o seu carácter de representação estética fiel do mundo, para se assumir como interacção activa entre actor e espectador, palco e plateia, em interacção mútua penetrante, activa e mobilizadora e nunca conclusiva. O espectador de final do século XX e princípio do século XXI não vai já ao teatro para assistir a uma representação verosímil e fiel do mundo, mas, participando no espectáculo, se interrogar e conhecer a si próprio, para romper com rotinas quotidianas, para se abrir a uma nova perspectiva do mundo, na qual quer ou recusa participar. O teatro, tanto como forma estética de representação, participa agora, activamente, na construção do mundo. Como o corpo do actor, o texto "escrito para cena" possui igualmente o estatuto de contínuo jogo experimental no sentido de canalizar e transmitir emoções – nem mais nem menos importante e relevante, e tal como o corpo do actor pode ser modificado (gestos, atitudes,

¹⁸OLIVEIRA, Micael de Oliveira, *Dramaturgia Portuguesa Contemporânea (1974-2004). As Textualidades do Século XXI*, Lisboa, Faculdade de Letras de Lisboa, 2012, pp. 82 ss., texto policopiado. Indubitavelmente, um dos melhores ensaios escritos sobre a actual problemática da passagem de um texto de teatro sólido para um texto para teatro líquido.

¹⁹Idem, *ibidem*, p. 5.

²⁰Idem, *ibidem*, p. 11.

²¹Idem, *ibidem*, pp. 95 e ss.

comportamentos, linguagem inconsciente do corpo), assim também o texto pode ser modificado segundo, por exemplo, a empatia ou antipatia criada num dado espectáculo²².

Do mesmo modo, porventura devido à sensação da vivência de um tempo terminal da civilização ocidental, os escritores portugueses sentem-se atraídos pelas figuras intemporais do teatro grego, como se estas constituíssem personagens aurorais que, revisitadas, nos auxiliassem a pensar as categorias da nova civilização técnico-científica nascente. Assim aconteceu com Hélia Correia, como referimos e assim aconteceu igualmente com dois grandes escritores actuais: Tolentino Mendonça, inspirado em Helena de Eurípedes, revisitou a personagem Helena na peça de teatro *Perdoar Helena*²³, e Gonçalo M. Tavares, inspirado na tragédia *Alceste* de Eurípedes, escreveu *Os Velhos também Querem Viver*²⁴.

Assim, obedecendo à nova filosofia do teatro em Portugal, *Medeia* é, deste modo, um texto triplamente experimental: experimental na estrutura, experimental no modo como trabalha a personagem *Medeia* e experimental na utilização da categoria de tempo.

2.2. MEDEIA

2.2.1. Experimentalismo na Estrutura

Envolvendo a peça, o Prólogo e o Epílogo de Mário Cláudio são estruturalmente simétricos. Naquele, narra-se o mito clássico de *Medeia*, abrindo a leitura ou a representação; neste, encerra-se a peça com a morte (imaginária?) da actriz que representa *Medeia*, sucumbindo no palco – sonho de todos os actores – ao disparo de três tiros. O Prólogo antecede a acção; o Epílogo sobrevive à acção, perdura, conferindo um efeito de realidade *para além* da peça. De recordar que, no mito clássico, *Medeia* foge de Corinto auxiliada pelo seu avô Hélios, o Sol. Na peça de Mário Cláudio, não há destino subsequente para *Medeia*-actriz. O fracasso da previsível e anunciada representação, que não

²²Cf. SANTOS, João Osório de Castro Garcia dos, *O Actor Imagem. Um Novo Mediador para a Acção*, Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa, 2005, texto policopiado.

²³Cf. MENDONÇA, Tolentino de, *Perdoar Helena*, Assírio & Alvim, 2005.

²⁴Cf. TAVARES, Gonçalo M., *Os Velhos Também Querem Viver*, Lisboa, Caminho, 2014.

chega a realizar-se por ausência de subsídio do Estado, expressão da fatalidade (categoria da tragédia grega), desenhou o fracasso total e absoluto.

A estrutura de *Medeia* de Mário Cláudio consiste num cruzamento estético entre partes do texto e do enredo da *Medeia* de Eurípedes, assumido através das personagens euripedianas, e uma fabulação original. Mantém-se assim a estrutura original da peça clássica, não como forma, mas como inspiração global da nova peça, a que é acrescentada uma nova urdidura e um novo conteúdo textual. Continente e conteúdo tornam-se, assim, díspares, desconformes, parecendo a *Medeia* de Mário Cláudio despojar-se – porque uma só personagem e porque um monólogo – da complexidade social e analítica da tragédia de Eurípedes.

Neste sentido, a estrutura da nova peça resulta da fusão entre a forma da tragédia clássica de Eurípedes, cujos episódios marcantes vão sendo narrados, com as recordações existenciais de Medeia-actriz, que, face ao fracasso da montagem da peça, finda igualmente em tragédia e dupla tragédia: o assassinato no palco da actriz (assassinato imaginário?, desejo da actriz ou realidade acontecida?) e o fracasso total da montagem da peça ao fim de inúmeros anos.

2.2.2. Experimentalismo na Personagem

O experimentalismo de *Medeia* de Mário Cláudio no que respeita às personagens reside na transformação de uma única actriz em duas personagens – ela própria e Medeia e, uma delas, “Medeia”, numa dupla representação de Medeia: a Medeia mítica, que inspira a totalidade da peça, e a Medeia-actriz, que ambiciona fazer em palco o papel de Medeia e acaba, na vida, por se tornar uma Medeia existencial, confundindo a sua vida com a da figura mítica, ao ponto de considerar “assassinados” os seus dois filhos, não porque os tivesse matado, mas porque a educação que lhes deu, a um normalizou-o, tornando-o um funcionário anónimo do grande capital, a outro marginalizou-o, tornando-o um excluído.

Na peça de Mário Cláudio, a personagem Creonte de Eurípedes é identificada, por analogia transtemporal, com os sucessivos Ministros da Cultura (personagem ausente) que recusam hipocritamente o subsídio. Creonte era a voz e o corpo do Estado em Corinto, os ministros representam-no actualmente. Ambos possuem o poder político de domínio sobre a cidade e de

excluir o que, cidadão ou acontecimento, consideram inútil ou perigoso para a boa ordem dos cidadãos.

O papel do coro, como anúncio, exposição e precipitação dos elementos fatais, é integrado por Mário Cláudio nas falas de Medeia-atriz sempre que esta invoca a figura mítica de Medeia e o texto de Eurípedes. Existe, assim, um adensamento da acção, não pela acção propriamente dita, mas pelas palavras que a invocam. A fatalidade é identificada, não com presságio e realização de irrupção de violência e de anúncio de morte trágica, mas com a possibilidade e, depois, com a realidade efectiva do Fracasso, do insucesso teatral, visto, nos dias actuais, como sucedâneo da violência e da morte (do anonimato) ao nível psicológico: a Medeia-atriz nunca representará a Medeia-mítica. Quadro a quadro, vai-se confirmando, com crescente certeza, que o desenlace será trágico, embora não contenha sangue (só individual e no Epílogo), apenas Fracasso, frustração individual – fracasso, frustração individual, malogro na vida, os novos nomes coevos para o antigo termo “tragédia”.

2.2.3. Experimentalismo na Categoria de Tempo

O tempo transcorre em *Medeia* de Mário Cláudio como degradação das intenções e corrosão do desejo. O tempo possui, nesta peça, um sentido entrópico que presta significação geral à acção, à totalidade da acção dramaturgica. A tragédia consiste na ruína involuntária das intenções humanas, sobrelevadas pela vontade dos deuses. No caso de Mário Cláudio, a vontade dos deuses é identificada com a vontade do Estado que, como um Leviatã, codifica e organiza a sociedade, jogando a peça de teatro da Medeia-atriz para a insignificância, a nulidade, o fracasso total por que irrealizada.

Neste caso, a entropia, que conduzirá à insignificância dos desejos de Medeia-atriz, reside em três planos distintos:

- a. a normalização dos comportamentos, que torna anónima e alienada a existência do filho mais velho;
- b. a marginalização do filho mais novo, que o exclui do jogo social e o torna um ser carente;
- c. o FRACASSO como assunção de uma derrota existência absoluta da Medeia-atriz.