



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB

INSTITUTO DE ARTES – IdA

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

YURI FIDELIS SOUZA DONAS

MEDEIA DEGENERADA: UM PERCURSO ENTRE A TRAGÉDIA E O TERROR

BRASÍLIA - DF

2019

YURI FIDELIS SOUZA DONAS

MEDEIA DEGENERADA: UM PERCURSO ENTRE A TRAGÉDIA E O TERROR

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília na linha de pesquisa Processos Compositivos para a Cena como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas.

Orientadora: Profa. Dra. Sulian Vieira Pacheco.

BRASÍLIA - DF

2019

FICHA CATALOGRÁFICA

Fidelis, Yuri

FF451m Medeia Degenerada: Um percurso entre a Tragédia e o Terror / Yuri Fidelis; orientador Sulian Vieira Pacheco. -

Brasília, 2019.

236 p.

Tese (Doutorado - Mestrado em Artes Cênicas) -- Universidade de Brasília, 2019.

1. Tragédia. 2. Terror. 3. Medeia. 4. Cinema. 5. Violência. I. Vieira Pacheco, Sulian , orient. II. Título.

YURI FIDELIS SOUZA DONAS

**MEDEIA DEGENERADA: UM PERCURSO ENTRE A TRAGÉDIA E O TERROR
CINEMATOGRAFICO**

Relatório final, apresentado à
Universidade de Brasília – UnB, como
parte das exigências para a obtenção do
título de Mestre.

Brasília, 10 de setembro de 2019.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Sulian Vieira Pacheco.

Membro interno: Profa. Dra. Felicia Carneiro Johansson.

Membro externo: Profa. Dra. Laura Loguercio Cánepa.

Membro suplente: Profa. Dra. Alice Stefânia Curi.

àqueles que brincam de ter, fazer, trazer e chamar medo

àqueles que trazem pra cena destinos trágicos

AGRADECIMENTOS

Agradeço

Às minhas avós que reverencio por todo o caminho, vocês são saudades que me abraçam;

minha orientadora, Sulian Vieira Pacheco, por sua curiosidade, atenção, confiança, fé e disposição em me ouvir, ensaiar e estar comigo;

Matheus Avlis, decisivamente um compositor de sons de pesadelos e que espero que nossa parceria seja cada vez mais firme,

Felicia Johansson, pela confiança em dividir seus saberes e dúvidas artísticas comigo;

Laura Cánepa, cuja escuta sensível das minhas questões me levou a conhecer as *yuurei*,

Jana, amor em presença cujo sorriso e riso me assistiram a trajetória, te conhecer é presente,

minha família, onde encontro amor na dúvida, humor no desespero e diárias doses de carinho,

Pedro Ribeiro, seu sorriso é certeza de chegada em lugar seguro e bonito

Larissa, que se esmerou em conceber a luz dessa minha viagem entre gêneros e se dispôs a ver um pouco de terror,

Gabriel, que topou embarcar em dias de experimentação, risco e piração...por sua coragem e fé muito obrigado,

Simone que me desencareta o espírito e me leva a banquetes de risos,

Marcia Duarte, presença, presença, presença, sempre a me lembrar que cena é coisa de corpo,

Dora, que me mostrou a diferença de sofrimento físico e sofrimento espiritual,

Alice Stefânia, seu olhar atento abraça todo corpo que assiste,

Agatha Bacelar, por me mostrar a singularidade do mundo grego,

Ana Flavia Garcia, Rosanna Viegas, Silvia Paes, Giselle Rodrigues, bruxas da cena, cada uma na sua linha de feitiçaria,

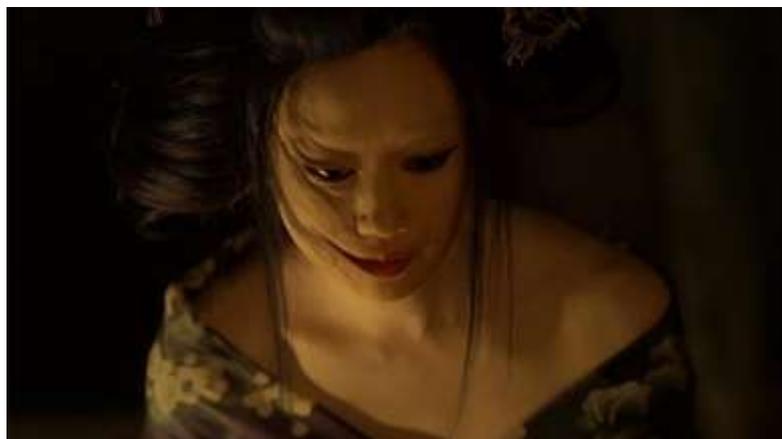
As mães que deixaram segredos comigo, encarnam coragem e cantam para o medo sumir.



ela



é



terribilíssima

RESUMO

A presente pesquisa se debruça sobre um percurso de abordagem da tragédia grega clássica *Medeia* de Eurípides, contaminada por saberes do terror cinematográfico. Sondando os respectivos contextos de invenção desses gêneros artísticos, dois pressupostos emergem: o desafio que ambos compartilham sobre como estetizar as violências em suas obras e o paradigma da ameaça para instauração cênica do terror. Investigando a elaboração e abordagem de algumas ameaças do cinema de terror e seus procedimentos de feitura, procura-se aproximar e justificar a abordagem cênica de *Medeia* enquanto ameaça em sua respectiva diegese e, portanto, propô-la como uma personagem potente para uma elaboração em performance terrorífica. Tendo o formato solo como estrutura e a análise pragmática, a exposição estética aos filmes de terror e prática artística como abordagens metodológicas, são levantadas a partir de noções de medo e caracterizações do terrível no pensamento de Schiller, Bauman, Lovecraft e Spinoza, além da contribuição aristotélica para especular elos entre o terror e a tragédia, as potências fóbicas sugeridas no texto euripídiano bem como critérios de seleção de um *corpus* que orientaram boa parte das escolhas estéticas do exercício cênico atrelado a essa pesquisa. Uma reflexão sobre a tendência de desumanização para atuação da ameaça, assim como de uma tendência à hiperhumanização da protagonista trágica, evidencia diferenças entre durações dessas presenças diegeticamente, metáfora e literalidade do ato violento, personagem de atmosfera e atuação em solo, flexibilização das atitudes, vantagens predatórias e inclusive o acesso, direito e relação delas com a palavra em performance.

Palavras-chave: Terror. Tragédia. *Medeia*. Violência. Cinema.

ABSTRACT

This research focuses on a course of approach to the classical Greek tragedy *Medea* of Euripides, contaminated by knowledge of cinematic terror. Probing the respective contexts of invention of these artistic genres, two assumptions emerge: the challenge they both share about how to aestheticize violence in their works, and the threat paradigm for the scenic instigation of terror. Investigating the elaboration and approach of some threats of horror cinema and its making procedures, we seek to approach and justify the scenic approach of *Medea* as a threat in their respective diegesis and, therefore, to propose it as a potent character for an elaboration in Terrifying performance. Taking the solo format as structure and pragmatic analysis, aesthetic exposure to horror films and artistic practice as methodological approaches, are raised from notions of fear and characterizations of the terrible in the thinking of Schiller, Bauman, Lovecraft and Spinoza, as well as Aristotelian contribution to speculate links between terror and tragedy, the phobic powers suggested in the Euripidian text as well as criteria for selecting a corpus that guided much of the aesthetic choices of scenic exercise linked to this research. A reflection on the tendency of dehumanization to act the threat, as well as a tendency to hyperhumanization of the tragic protagonist, shows differences between durations of these presence diegetically, metaphor and literality of the violent act, character of atmosphere and acting on the ground, flexibility of attitudes, predatory advantages and even their access, right and relationship to the word in performance.

Keywords: Horror. Tragedy. *Medea*. Violence. Film.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
I – Medeia, totem de um crime	21
I TRAGÉDIA E TERROR: APROXIMAÇÕES E DISTÂNCIAS	32
1.1 AIS DE MIM.....	32
1.2 PRECEDENTES DE MEDO NO TEATRO OCIDENTAL	37
1.3 TERROR E HORROR: UMA PROPOSTA DE DIFERENÇA	46
1.4 AS DIETAS DE MEDO.....	50
1.5 HANNIBAL	57
1.6 CALIGARI E NOSFERATU: AMEAÇA COMO COMPOSIÇÃO	61
1.8 DRÁCULA, FRANKENSTEIN E OS MONSTROS DA UNIVERSAL	67
1.9 MEDUSA, MONSTRO EXEMPLAR.....	73
1.10 PARA DIONISO, EM ATENAS, CANTAM COROS.....	93
1.11 A POÉTICA ARISTOTÉLICA: RUPTURAS E ELOS COM A CENA TERRORÍFICA.....	98
1.12 PERIPÉCIAS, RECONHECIMENTOS E CENAS PATÉTICAS: SANGUE COLORIDO, SOM E <i>SHOCK CUTS</i>	104
1.13 MINORIA SOBREVIVENTE.....	120
II MEDEIA E(M) SEUS MEDOS.....	125
2.1 MEDEIA, UMA PEÇA DE EURÍPIDES	126
2.2 MEDEIA COMO AMEAÇA	130
2.3 SCHILLER, TRAILERS E O TEMÍVEL	133
2.4 BAUMAN: O QUE CONTAM CORPOS.....	137
2.5 ABISMOS DO SENTIDO: MEDOS LOVECRAFTIANOS	145
2.6 FILHOS TÃO AMADOS: MEDO COMO SUCUMBIR DA ESPERANÇA	156
III MEDEIA, DE YUUREIPÍDES	169
3.1 INFLUÊNCIAS TEATRAIS.....	169
3.2 FILHOS DAS ELIPSES.....	179
3.3 OIWA E SADAKO: AS YUUREIS COMO EIXO CONCEITUAL.....	188
3.4 UMA VERSÃO DE MEDEIA	222
CONCLUSÃO.....	224
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	231

INTRODUÇÃO

Medo compõe memória, delinea pertença cultural, contamina relações. Nos pesadelos mais impressionantes que nos habitam, nos eventos em que algo traumático nos alcança, nos desastres ambientais e reações intempestivas das forças naturais, em atentados cometidos, crimes narrados - seja por relatos de tribunal ou midiatização- sabidos, especulados ou praticados, enfim, pela forma com que todos esses acontecimentos nos impactam e bruscamente desviam a rota da vida prevista ou desejada, todos desencadeiam suas miríades de medos. Desencadeadores de medo são lembrados por nações, culturas e indivíduos pela força de interrupção que produzem e a sensação de emergência do incompreensível que provocam, assumindo o status de memoráveis.

Aquilo que não merece, não se pode ou sequer se consegue esquecer, conquista por força um quinhão na memória, certas vezes ganha um lugar no calendário e inflama a história de cada ser humano. O medo age com e pela violência das coisas que abrem fendas no imaginário, apresentando novos precedentes de destruição iminente da vida ou outras vias para a instalação de sofrimentos, através de possibilidades até então insondáveis ou inimaginadas.

Sempre em fuga da captura cognitiva ou da apreensão absoluta, a emoção marcadamente cultural, relativamente contextual e (quando muito intensa) mesmo involuntária do medo é também a responsável por nos alertar de que estamos diante de algo inassimilável e sobretudo, perigoso. Todavia é a essa mesma emoção, a qual nos indica os fatores e entes do risco, que devemos a nossa sobrevivência enquanto espécie. O medo, presente nos animais humanos e não-humanos, apresenta uma ancestral dinâmica de atuação da qual participam dois movimentos, conforme propõe Yi-fu Tuan em sua sondagem de paisagens do medo:

O que é o medo? É um sentimento complexo, no qual se distinguem claramente dois componentes: sinal de alarme e ansiedade. O sinal de alarme é detonado por um evento inesperado e impeditivo no meio ambiente, e a resposta instintiva do animal é enfrentar ou fugir. Por outro lado, a ansiedade é uma sensação difusa de medo e pressupõe uma habilidade de antecipação (TUAN, 2005, p.10).

A emergência de um acontecimento cuja irrupção comprometa involuntariamente a percepção do mundo e cuja força nos subjuga violentamente é uma das formas assustadoras do medo. Há também a possibilidade do medo vir através de sensações de angústia e desconforto, mobilizado pela desconfiança inquietante de que algo de errado, ruim ou, novamente, violento, possa vir a acontecer. Penso em medo quando vejo manifestos os esforços em prol do prolongar da vida ou o empenho em evitar determinados contatos. Os corpos que se apressam em se trancar em casa antes que escureça, os matagais a serem evitados na paisagem urbana, o olhar cauteloso antes de atravessar a rua, o passo apressado de quem tem a impressão de estar sendo seguido por uma sombra que não é sua. Mas os medos sempre carecem de objetos fóbicos e não se restringem às arrepiadas peles humanas. Lembro, por exemplo, de um vídeo envolvendo uma cobra e um rato. O rato paralisava diante da serpente disposta a devorá-lo. O que mais me marcava no vídeo era o contraste entre o rato que tentava conter seus nitidamente involuntários tremores e a lenta aproximação da sua predadora que o tinha cativo. O medo é uma emoção metafórica e cenicamente melhor ilustrada, ao meu ver, pelos quadros de predação.



Figura 1 - Predação: cobra engolindo rato.

De certa forma a relação biológica de predação impõe um jogo violento, onde na disputa por continuar vivo, presa e predador tem um encontro acirrado e mortal. Aquele que consome, persegue e espreita reivindica o lugar de predador e, por outro lado, como um espelhamento contrário dos esforços de matar, a presa reage com a fuga, o combate, o ocultamento, a paralisia, trazendo à tona seu repertório de vontades de viver. Por mais circunstanciais e mutáveis que venham a ser esses papéis, eles se estabelecem com contundência.

Terror e tragédia, são dois gêneros artísticos onde percebo ecos dessas relações de predação, onde seja pela palavra ou por facas, motosserras e mordidas, os personagens declaram, a sua maneira, a disposição e empenho em trazer sofrimento e violência a outros. Ao invés de animais motivados pela fome, temos personagens dispostos e desejosos da aniquilação do outro por motivos bem mais escusos: perversidade, ódio, ressentimento, vingança, indiferença, assinalação de domínio e mesmo puro prazer, mobilizam e animam esses predadores a agir em suas respectivas diegeses.

A predação é admitida nesse trabalho como uma sinistra paródia humana da imperativa relação animal. Se a violência entre os bichos caracteriza os predadores, aos seres e entidades dispostas à violência, a esses artísticos trazedores do medo, acredito ser mais apropriado chamar de ameaças. Meu pressuposto, baseado no contato empírico com filmes e literatura terroríficas/horroríficas, parte da ideia de que a instalação de uma ameaça é paradigmática para a possibilidade cênica do terror e é sobre a verificação dessa hipótese que essa pesquisa se debruça.

Partindo da centralidade conferida à presença do monstro nas obras de horror artístico, proposta em Noel Carroll (1990) e assistindo a filmes de terror de diversos subgêneros, percebi que uma abordagem cênica do medo apresenta como sua categoria mais imprescindível, a ameaça. Os processos de instalação/proposição de uma ameaça se dão de maneira dinâmica e, comumente, por vias diversas ao longo de um filme de terror. Reconheço, por exemplo:

- A Sugestão da presença ameaçadora por meio de vultos ágeis e silhuetas estáticas, sonoridades de advertência, deslocamentos lentos ou ágeis com foco determinado e falas extracampo- fora do enquadramento da câmera-;

- As Descobertas, normalmente a partir de enquadramentos em primeiro plano que proporcionam sinistros vislumbres da fisicalidade ou prazer das ameaças na prática violenta, ímpetos de fuga nos personagens-vítima e outras geralmente tardias tentativas de proteção;

- Gêneses, nas quais o caráter ameaçador é delineado por força de situações e processos que transformam o caráter prévio de determinado personagem ou explicam a origem da sua inclinação violenta;

- Enfrentamentos, onde disputas árduas por lugar no futuro se estabelecem na tela, geralmente apresentando esses combates entremeados por cortes ágeis e investimento físico na lógica de ataque-defesa que permite acompanhar e torcer pela sobrevivência ou triunfo dos personagens em perigo.

Pela diversidade de ameaças que abarca o cinema de terror pode ser ramificado em

diversos subgêneros, como se cada um se tratasse das múltiplas e entrelaçadamente confundidas serpentes-cabelo de Medusa. Essa hipótese da ameaça como categoria-paradigma subsidia um pensamento instigante: seria possível uma articulação da tragédia teatral em performance a partir de procedimentos de abordagem das ameaças do terror cinematográfico? Melhor dizendo, recortar uma personagem trágica cujos desejos que a habitam são de caráter hostil, seria uma premissa suficiente para, propondo-a em solo enquanto uma ameaça, explorar vias de suscitação de medo na experiência teatral?

O interesse dessa pesquisa é experimentar possibilidades de suscitar medo na experiência teatral, através da adaptação, em formato solo, da tragédia grega *Medeia* de Eurípidés. Acreditamos que o próprio texto já oferece pistas que subsidiam abordar *Medeia* cenicamente como uma ameaça-protagonista. Apresentada pela primeira vez no contexto dos concursos dramáticos das Grandes Dionísias, no ano de 431 a.C., a dramaturgia euripídiana me parece oferecer possibilidades para uma experiência estética da tragédia que procure ser marcada pelo medo.

Degenerar a tragédia, envolve abrir mão da condicionante da presença do coro enquanto sua instância paradigmática para, a partir dessa lacuna, dilatar os potenciais instantes de medo dramaturgicamente sugeridos. Será possível uma peça estilizada pelo terror, onde apenas um corpo esteja em cena? Se a tragédia ática solicita a presença indispensável de um coro, é possível uma tragédia sem coro?

Pelas violências aludidas, narradas e praticadas, a qualidade predatória de relação entre os personagens, a presença de elementos sobrenaturais e sua ênfase em propor *Medeia* como uma ameaça na condição de mulher ultrajada, vingativa, feiticeira bárbara e sagaz premeditadora dos crimes que pratica, *Medeia* se mostrou uma provocante candidata a ser estilizada por meio de saberes do atualmente mais exercitado *locus* de elaboração artística dos medos e proponente estético das ameaças: o terror cinematográfico.

Travestir sinistramente ou hibridizar a tragédia com os saberes do terror, poderia convidar o medo a comparecer (de novo) no teatro? Com quais demandas de cada um desses gêneros seria preciso negociar? Um sabotaria a força estética do outro? E se essa aproximação for produtiva, como definir a quais filmes seria necessário recorrer do vasto reino de ameaças-imagens de terror e horror?

O exercício de aproximação entre esses dois gêneros (tragédia e terror) perpassa estar consciente quanto aos seus pontos de distância para reconhecer suas intersecções. Para compreensão da densidade cultural e complexidade de sentidos implicados e entretramados na tragédia ática recorro aos helenistas Jean Paul Vernant, Agatha Bacelar, Edith Hall, Isabel Castiajo, Delfim Leão, Helene Foley e Florence Dupont responsáveis por dissolver uma série de tendências idealizadoras que viciavam minhas perspectivas desses materiais.

Recorro também à poética de Aristóteles mas minha atenção não se voltará para a projeção da expectativa catártica e sim, na demonstração de como os movimentos narrativos apresentados como “complexificadores” das tragédias – reconhecimentos, peripécias e cenas patéticas – ressoam no terror cinematográfico, servindo como uma perspectiva de elo entre esses gêneros.

Para a compreensão dos procedimentos de composição estética do terror me assistem as vozes-escritas de Brigid Cherry, Ana Maria Acker, Laura Cánepa, Barbara Creed, Carol Clover, Harry Benshoff, Zack Davisson, Andy Richards e Noel Carroll. As noções de medo em Friedrich Schiller- cuja ênfase na violência me permite categorizar a ameaça -, Zygmunt Bauman – para quem o paradigma do medo é a morte-, H. P. Lovecraft – contribuindo com sua noção de desconhecido para a elaboração artística do sobrenatural – e a perspectiva de Baruch Espinosa do medo como contraface da esperança – interessante para interpelar as atitudes de Medeia na contracena com seus filhos- se mostraram ao longo da pesquisa cenicamente operativas em meu trabalho.

Contudo, o arcabouço de saberes mais consultado foram as ameaças nas obras fílmicas do corpus: *A Bruxa*, de Robert Eggers (2015), *O Lamento*, de Hong-jin Na (2016), *O Exorcista*, de William Friedkin (1973), *Tokaido Yotsuya Kaidan*, de Nobuo Nakagawa (1959) e *Ringu*, de Hideo Nakata (1998), para refletir sobre abordagens cinematográficas de ameaças sobrenaturais. Os critérios de escolha desses filmes envolvem interfaces com os tipos de medo instauráveis por Medeia durante a peça: feitiçaria no envenenamento dos presentes; vingança da mulher ultrajada; deliberação e capacidade de matar os filhos; dissimulação deliberada do caráter.

Degenerar a tragédia a partir de contaminações com o terror se apresentou como o percurso mais instigante para a proposição no imaginário contemporâneo de uma Medeia degenerada, ou seja, que procure ser estilizada pela contaminação com o terror para suscitar

medo na experiência teatral, experimentando tensionar indiretamente a questão do monopólio estético das telas sobre essa emoção.

Se em seus contextos de invenção, suportes e espaços de exibição e relação com a palavra terror e tragédia diferem intensamente, temos a favor de nossa hipótese algumas características por ambos compartilhadas:

- 1) A violência e sua iminência como fenômeno marcante e o consequente desafio de como, no trabalho de cada artista, se dará a sua estetização;
- 2) O estabelecimento dramático de relações predatórias entre os personagens – quando a aniquilação do outro é desejo e capacidade;
- 3) A instalação de uma ameaça que coloca em perigo os envolvidos na diegese.

Medeia declara o desejo em ver aniquilados Jasão- seu marido perjuro- a nova noiva dele e princesa de Corinto –cujo nome nunca é mencionado, de maneira a estrategicamente ser mantida como uma vítima-abstração- e o rei da cidade, pai da noiva e sogro de Jasão, Creonte, disposto a exilar Medeia. Além disso, ela traz a violência sobrenatural para a diegese, convertendo o enredo de uma possível história de injustiça para um programa de vingança violento e sobrenatural. Seriam esses pontos de contato suficientes? Será necessário explicitar ao longo da pesquisa como a violência se faz presente no texto-base euripídico, de que maneira essas relações se propõem predatórias e, principalmente, porque Medeia pode vir a ser encarada como ameaça na peça homônima.

Considerando que as questões da pesquisa demandam necessariamente uma instância de experimentação prática e assumindo o texto trágico como material e premissa para uma abordagem em performance, sabendo ser insuficientes a sua leitura silenciosa e mera compreensão semântica, a abordagem metodológica que se apresentou como mais adequada aos objetivos é a da Análise Pragmática do texto teatral, a qual nos permitiu identificar demandas de atuação da personagem Medeia e indagar quais as passagens e cenas que se

apresentam como mais interessantes na exploração da indução ao medo, bem como qual é a dinâmica da peça proposta no texto euripídiano.

A Pragmática considera o texto teatral para além da sua dimensão semântico-literária, enquanto um material cujas especificidades são sondadas mediante a compreensão da palavra enquanto performance, tomando a palavra em sua potência de ação e valorizando aspectos como

o valor das entoações, das atitudes, das intenções e a performance da linguagem verbal [...] A Pragmática, portanto, estuda os significados linguísticos, determinados não exclusivamente pela Semântica ou pela Sintaxe, mas aqueles que se deduzem a partir de um dado contexto discursivo[...] para este tipo de abordagem o significado não reside no conteúdo semântico ou representacional da linguagem, mas na posição assumida pela palavra em uma relação de poder em um contexto dado (PACHECO, 2013, p.25).

Outrossim, a abordagem pragmática solicita uma escuta apurada das relações presentes no material em contexto e uma confiança na instância da palavra como expressão e realização de desejos, para considerar potências e maneiras de como o sentido da palavra teatral pode vir a ser produzido em performance.

Terror e tragédia, apresentando e tematizando processos e acontecimentos que deflagram destinos lamentáveis, contatos e situações indesejáveis de serem experimentadas na realidade por seus públicos, podem configurar espaços de elaboração e emergência do medo, uma vez que reúnem elementos de pertença ao insólito:

Se o insólito não decorre normalmente da ordem regular das coisas, senão que é aquilo que não é característico ou próprio de acontecer, bem como não é peculiar nem presumível nem provável, pode ser equiparado ao sobrenatural e ao extraordinário, ou seja, àquilo que foge do usual ou do previsto, que é fora do comum, não é regular, é raro, excepcional, estranho, esquisito, inacreditável, inabitual, inusual, imprevisto, maravilhoso (GARCÍA,2007, p.20).

Essa espécie de supra-gênero, o insólito, se apresenta como uma categoria interessante tanto para abarcar os materiais fílmicos terríveis quanto os aspectos mítico-mágicos do texto trágico. Se a descoberta surpreendente, a irrupção do inusual através do surgimento de um monstro, entidade maligna ou assassino é empreendida no cinema pela câmera; na tragédia, são as palavras que operam o desvelamento de desejos violentos nos discursos e diálogos, no proferir de maldições e na expressão dos arbítrios dos deuses.

Sobretudo, as palavras fomentam visualizações imaginárias dos atos sangrentos. Ao invés da elaboração imagética visual dos crimes e sofrimentos humanos, no lugar da exposição de mortes e torturas visíveis aos olhos, a estratégia dos materiais trágicos ao lidar com suas violências era de interditá-las ao olhar do público e, oralmente, incitar os ouvintes-espectadores a imaginá-las com a narração e a linguagem poética. Ou seja, o grande ecrã é a tela da imaginação do ouvinte de poesias do terrível.

Se a tragédia suscita medo, ela o faz poeticamente ao engajar a imaginação na captura do ouvido e sonegar aos olhos que assistem a “vista privilegiada” do horror. Ironicamente, nas tragédias, muito se vê quando quase nada se mostra. Ela induz ao surgimento de cenas ausentes ao olhar, mas visíveis na tela da imaginação e, dependendo de como são performadas, acreditamos que essas palavras poderiam induzir o público a temer Medeia e a recear pelo destino das personagens.

I – Medeia, totem de um crime

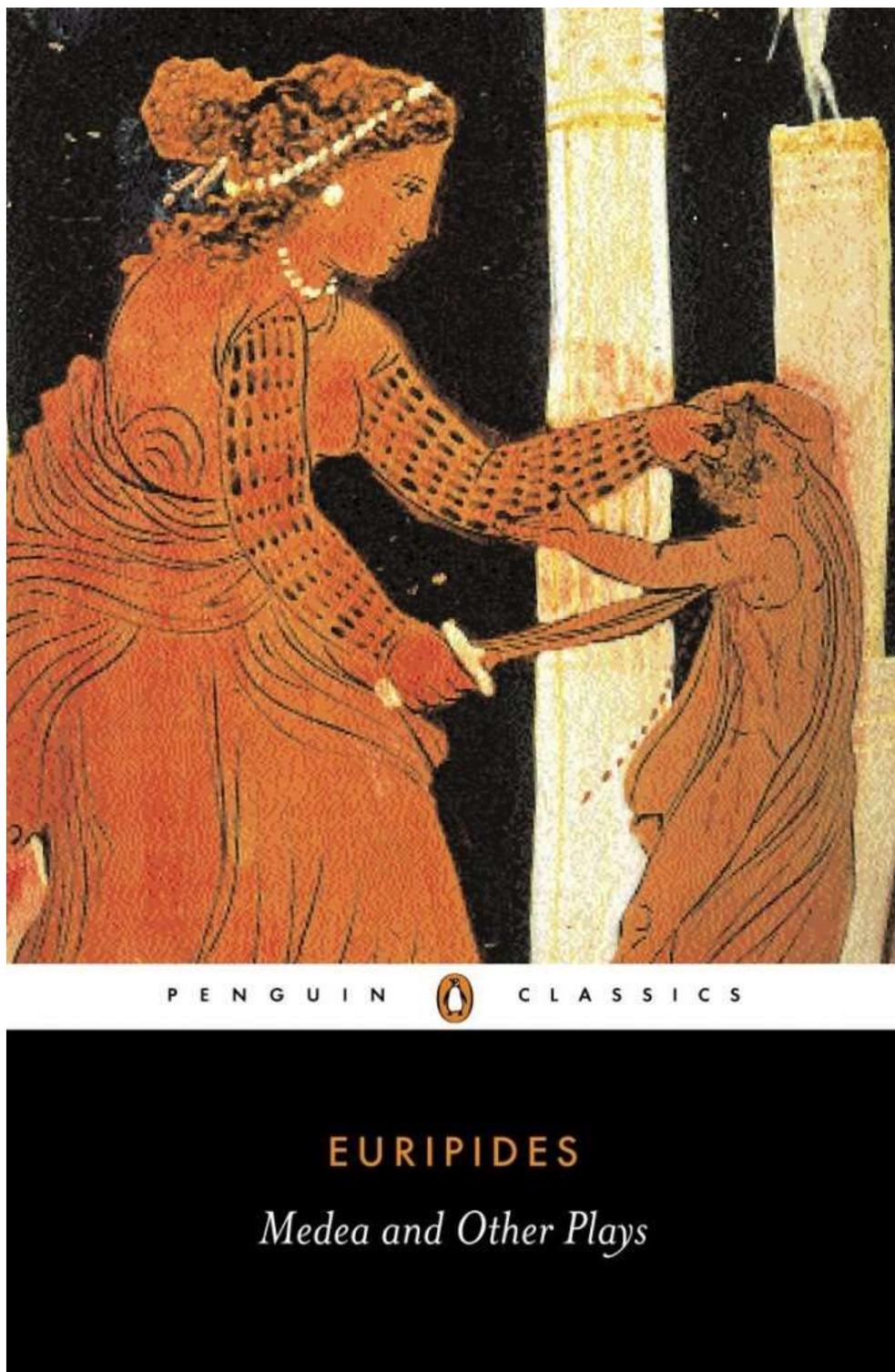


Figura 2 - Capa do livro "*Medea and other plays*".

Descrevo, a seguir, uma cena de minha imaginação. Ela não pertence a um filme de terror, mas é um desdobramento delirante sugerido a partir da cena de morte dos filhos de

Medeia mesclada ao contexto de apresentação da tragédia ática *Medeia*, apresentada em 431 a.C.

Uma mão se ergue para o alto. Seu punho está cerrado e com os dedos ela aperta firme um punhal. Mantém a lâmina na direção oposta à do seu corpo e seus olhos pousam nos alvos. A mão é a da mãe desses alvos. Duas crianças amedrontadas diante da mãe que avança no encalço deles. Enquanto esse instante estiver retido, o punhal parado no ar, o braço mantido acima da sua cabeça, enquanto essa pausa crucial permanecer, a distância entre a mãe e os filhos, entre a vida e a morte, entre a mortal e a semideusa, entre fuga e captura, entre medo e fim, fica mantida e o chão não sorve sangue frágil.

Os espectadores do festival das Grandes Dionísias daquele ano podem talvez ter suspenso a respiração. Medeia é a mãe e assassina desses filhos, uma personagem que, no contexto do festival dionisíaco, foi atuada por um homem de máscara que, fora do alcance da vista, mata seus filhos. Há uma distância considerável entre os espectadores da semiarena e a iminente cena sangrenta que não veem. A maneira como a mãe ataca seus filhos não é encenada, Medeia se dirige com as lâminas para dentro de casa, onde o público sabe que os meninos estão. Só isso. A cena descrita, da mão a erguer o punhal não existe no texto, ela se manifesta de forma singular na imaginação de cada ouvinte compulsório dos gritos dos meninos.

Extradiegeticamente, um homem toca o *aulós*, soprando uma espécie de flauta de duas bocas que pede que ele inche as bochechas, enquanto o coro da peça, um grupo de mais ou menos quinze homens travestidos se passando por mulheres coríntias, se desespera, canta, corre e rodopia até paralisar diante da impotência do horror. A música do homem de bochechas inchadas, a agitação do coro de “mulheres” e os gritos, lá atrás, de meninos invisíveis, formam uma massa sonora, um amálgama que incita o espectador a testemunhar um sinistro e sonoro parto reverso: a mãe traz a morte até os seus filhos, os apresenta ao submundo. Por mais intacto que o chão do teatro esteja, cada imaginação o encharcaria de sangue.

A cena descrita, poderia pertencer a algum filme de terror. Repleto de facas (literais ou simbólicas) que são erguidas para predar e explorar peles, o terror enquanto gênero cinematográfico é povoado criativamente por imagens de aniquilamentos e atua como proponente artístico de ameaças. Em seus enredos, personagens se colocam ou são colocados

em situações perigosamente desagradáveis e violentas e, comumente, precisam descobrir meios de tentar se defender ou eliminar as ameaças dispostas a fazê-los sofrer ou mesmo destruí-los. Mas essa cena-imagem, de uma mãe que mata seus próprios filhos, como dito, é provocada em mim pelo texto *Medeia*, apresentada pela primeira vez em 431 a.C. como parte de uma tetralogia formada ainda pelas tragédias “*Dictis, Filoctetes* e o drama satírico *Os ceifeiros*” (THIERCY, 2009, p.106), nenhuma delas conservada nem mesmo ligada ao mito de Medeia. Talvez pelo medo que tenha suscitado em seu desfecho de triunfo da feiticeira vingativa, o que se sabe é que a tragédia *Medeia* obteve o terceiro e último lugar no ano em que competiu (KURY, 1991, p.15). Aquele mesmo ano, seria marcado pelo início da Guerra do Peloponeso e a consequente derrocada do poderio ateniense e a experiência democrática no mundo grego clássico.

Abrindo o prólogo da peça em que os meninos serão mortos, havia apenas uma mulher (que era, de fato, um homem de máscara) de gestos servis e fala humilde, diante de uma larga porta, tentando comover os deuses e alertar o público. Uma ama, que se queixava e se condoía da situação precária em que foi deixada sua senhora, Medeia. A senhora da casa havia sido abandonada por seu marido, trocada por um casamento mais vantajoso com a princesa de Corinto, onde decorre a peça.

Uma vez que as juras do marido são aviltadas, a mágoa ácida e o ressentimento hostil assume o mundo da peça e exige a devida reparação aos danos. De uma voz que grita, instada pelo coro que deseja consolá-la, Medeia se coloca diante dos olhos do coro e do público. Medeia, ao se deixar ver, se instala como uma das presenças literalmente mais duradouras do teatro ocidental, cuja permanência em cena, em frente ao pórtico de sua casa, só será interrompida para matar seus filhos.

No prólogo, a mulher cuja mão erguerá o punhal, não passa de uma voz, vinda de dentro da casa. A voz urra de dor, maldiz a si mesma e solicita que a morte venha buscá-la. Como a voz tão desesperada se torna a mão sangrenta? Como o olho que chora, migra até ser a garganta de ódio? Medeia, esse é o nome da dona da voz que grita e da mão que esfaqueia suas crianças. A tragédia *Medeia* pode repropor esse percurso a cada vez que é remontada.

Medeia. Esse é o nome, quando uma mão de mãe se ergue para aniquilar os filhos, cada vez que a vingança conduz as ações, quando um ódio ressentido se manifesta triunfante, esse é o nome que parece ser invocado no silêncio. Também é o nome de que o

sensacionalismo midiático se vale para taxar algumas mulheres como frias criminosas. Um dos nomes que a cultura ocidental absorveu e convoca para explicar o espanto diante da fúria no corpo feminino, diante da capacidade da mulher em jogar os brutos jogos da violência, fora da posição de vítima.

Depois que a cena de horror termina, ainda há 130 versos por dizer em uma grotesca disputa oral pelos corpos dos meninos, entre a ultrajada neta do Sol e seu marido perjuro. Ele jamais vai poder tocá-los, enquanto ela os levará consigo na carruagem que Helios (o próprio Sol) lhe concedeu para fugir. Do prólogo ao seu êxodo, extensão total de uma tragédia ática, por volta de 1419 versos são ditos quando, na íntegra, *Medeia* é encenada.

Imigrante de uma cultura longínqua, personagem sobrevivente de uma longa migração temporal, a distância de vinte e cinco séculos não conseguiu neutralizar a contundência das ações de Medeia. Revisitar seu mito é ressoar, no imaginário de cada época, seus atos. Se *Medeia* ainda está em palcos, estudos, traduções, ensaios, é porque ela traz consigo questões que apelam à sensibilidade contemporânea e segue solicitando atualizações de si no imaginário.

Pela versão euripidiana, Medeia é convertida em um “ícone infanticida” (CAVARERO, 2009, p.54), servindo de paradigma mítico tanto para a violência ao vulnerável quanto para ilustrar, estrategicamente, o gênero feminino como perigoso. Pela tragédia, seu nome se atrela a um gesto e a converte em máscara que pesa sobre todos que repitam esse mesmo gesto. O mito fornece essa espécie de quadro “original” cuja reincidência da prática violenta, em outras épocas, é recebida como eco dessa cena eleita como “primeira”. Por assim dizer, a cultura ocidental situa Medeia como corpo-símbolo da capacidade da vingança em superar os laços afetivos para ser efetivada.

Toda vez que uma mulher mata sua prole, Medeia assoma no imaginário ocidental (SUSANETTI *apud* CAVARERO, 2009, p.52) para responder às ansiedades geradas por esse crime. Se seguimos evocando Medeia, acredito que isso se deva ao fato de que sua capacidade nos amedronta. Cada figura cultural do imaginário grego clássico é associada a determinados epítetos que sintetizam seu destino e seu valor, singularizando-a perante os demais e fornecendo uma espécie de legado de expectativa deixado sobre ele e que orienta sua saudação quando evocado. O epíteto de infanticida marca profundamente as expectativas projetadas sobre Medeia. Como uma síntese de sua densidade cultural, constantemente

renegociada por transformações sociais, históricas e culturais, o epíteto atua como estigma de seu destino, molda essa estátua marmórea imaginada, esse fantasma cultural arcaico de mulher vingativa a erguer os punhais e golpear os filhos.

Porém, Medeia, em cada obra que dela se ocupe, tenderá mais a determinados epítetos que outros. São muitas categorias que cercam seu corpo, dependendo da posição em que é mirada: estrangeira para os gregos, bárbara para os civilizados, mãe para os filhos, mulher ultrajada para o coro, esposa ressentida para Jasão, feiticeira perigosa para suas vítimas, princesa para as terras da Cólquida, neta para Helios (o nome grego do Sol), filha para o rei Aetes, sobrinha da feiticeira Circe, irmã e algoz de Apsirto, amiga para o rei estéril Egeu, seguidora fiel para a deusa dos feitiços Hécate. São nas ênfases relacionais e engajamentos em determinados epítetos que atrizes, atores e encenadores propõem para suas respectivas épocas, uma Medeia. Melhor, uma versão para Medeia.

Assumindo o avesso das expectativas de cuidado, renúncia e priorização da prole em detrimento de si mesma, com Medeia é possível interpelar, a cada proposta de atualização, quais as qualidades de expectativas e relações que mantemos enquanto sociedade com a maternagem, o feminino, o sentido e a existência do bárbaro, os incômodos e ansiedades da presença e assimilação estrangeira, e, especialmente caro para essa pesquisa, quais as estratégias de estetização possíveis para as violências aludidas, narradas ou praticadas por ela na peça.

Se o terror é versado em diversas vertentes de violência, no longo espectro nada estanque que vai da sugestão à exposição mais verossimilmente explícita dos tormentos, é porque ele acompanha as diversas mudanças de relação da sociedade e seus meios de expectativa e acesso à violência. Como Brigid Cherry constata, “o horror não é um gênero, mas vários” (CHERRY,2009,p.3), e a prova de sua fascinante natureza diversa, flexível e plural é constatada por suas ramificações, os subgêneros. Acolher a fragmentação em subgêneros se mostra operativo para eleger quais filmes devem compor o *corpus* dessa pesquisa, mediante os tipos de ameaças que elas abordam, traçando paralelos entre ameaças sobrenaturais do cinema e Medeia.

Ao narrar o árduo processo de conquista das possibilidades de montagem do texto trágico em linguagem mais coloquial na Grécia moderna, Anastasia Bakogianni fornece exemplos que provam que as abordagens dos materiais trágicos só podem se diversificar de

maneira mais plural e menos purista diante da oportunidade do exercício deles em performance (BAKOIANNI, 2014). Apenas a partir da possibilidade de serem expostos em prática perante os espectadores é que as questões e desafios da recriação trágica enquanto um espaço de associação entre tempos onde, como Gilson Motta afirma, “o antigo se associa ao novo” (MOTTA, 2011, p.19) podem emergir.

Durante os primeiros contatos com *Medeia*, o medo sempre foi o afeto mais marcante na minha experiência de leitura. De início, há indícios para que o público tema por ela, depois que passe a temê-la. Como se tratasse de algum roteiro de um filme de terror, na tragédia *Medeia* eu me deparava com um mundo infectado pelo perjúrio em um crescendo de perigos. O temor não está apenas em *Medeia*, mas cada personagem receia o acontecimento de algo. A ama receia que *Medeia* cometa suicídio ou mate alguém, o rei Egeu teme viver sem descendentes, Jasão teme pelo futuro de seus filhos, o rei Creonte quer exilar *Medeia* por medo de que ela faça algum mal à sua filha, os filhos temem a mãe e gritam por socorro na cena em que morrem e mesmo o corpo de *Medeia* é atravessado por medos. Todos temem, seja pelo exílio, pela esterilidade ou por suas próprias vidas.

Através de vídeos do *Youtube* e do *Vimeo*, passei a buscar essa potência do terrível nas encenações internacionais de tragédias em geral, não somente as gregas mas também shakespearianas. Eu me perguntava se elas poderiam produzir cenas tão inquietantes a ponto de assustar seus públicos ou se a consciência de que, em teatro, atores e público habitam o mesmo tempo e espaço, deporia contra toda chance de medo.

A sugestão imaginativa do terrível, através da poesia, me parecia muito mais interessante do que a exposição explícita de supostos cadáveres ou sangue jorrando, justamente porque a sugestão poética, de caráter lacunar, propõe uma autonomia maior do espectador em relação às produções e sentidos das imagens. Detalhamento de vísceras, sofrimentos corporais, posicionamentos dos membros ou quantidade de sangue passam a ser determinados, singularmente, por cada imaginação engajada a partir do que a voz diz, do que o ouvido escuta e daquilo que é permitido ou vedado ao olhar. A palavra então, estimula a plasticidade, tem força de maldição espantosa e revela nesse gênero uma potência específica, pois se propõe a ser um meio de incitação do imaginário a caminhar em direção àquilo que teme.

Também me atraía particularmente essa ambígua possibilidade de que, até nos

instantes de máximo sofrimento, a personagem possa colocar-se poeticamente e, através do que escuta, o público pode visualizar -até mesmo involuntariamente - as violências. Na tragédia encontro potências para praticar um teatro de destinos lamentáveis, onde o público pode temer pelo futuro das personagens e cuja contundência das violências através das palavras, pode projetar horrores no imaginário.

Sou um corpo desejoso de atualizar, como ator, as personagens trágicas no imaginário do meu tempo. Seus sofrimentos, deliberações, atos e desejos violentos, eu escutei primeiro como leitor. Já bem precocemente, o imaginário mítico grego me interessava e, seja pelos preços acessíveis das traduções de bolso, seja pela proximidade relativa da minha casa com a livraria da Rodoviária do Plano Piloto, fui entrando em contato com esses textos, onde nomes próprios e travessões apontavam as falas seguintes de cada personagem. Quando me via sozinho no apartamento, passava a ler em voz alta, povoando vocalmente o espaço com experimentações dos lamentos de Hécuba, os discursos de Édipo, as profecias de Cassandra, os ardis de Clitemnestra, a ousadia de Antígona, a alegria extática de Agave, e, claro, as premeditações de vingança de Medeia. A opacidade dos seus destinos e as epifanias terríveis que me proporcionavam formaram boa parte de minhas crenças artísticas e humanas.

Durante os primeiros contatos com cada tragédia através da leitura informal em voz alta, dois fenômenos me marcaram especialmente: a violência assustadora dos acontecimentos e a força das imagens suscitadas pela capacidade de fazer essa mesma violência vir de forma poética. O que me espantava era essa simultaneidade vertiginosa entre um acontecimento violento e o desafio de como a capacidade poética de dizer poderia torná-lo visível na imaginação do ouvinte-leitor-espectador.

A respeito dessa primazia da palavra na experiência de fruição da tragédia, Nicole Loraux adverte que “o ouvinte da tragédia levará vantagem sobre o espectador: tudo passa pelas palavras, porque tudo se passa nas palavras, principalmente a morte.” (LORAUX, 1988, p.7). O abrir da boca assume potência sinistra nessas diegeses, podendo deflagrar caminhos fatais aos personagens.

O gesto que permite o ingresso do alimento e a saída das palavras anuncia no mundo mítico-heroico grego os vaticínios oraculares, mas também o grito de guerra pavoroso de Aquiles na Ilíada, os rugidos, urros e grunhidos dos monstros que Hércules deve enfrentar em seus doze trabalhos, os comandos de Dioniso para que as bacantes despedacem o rei Penteu e

os pedidos de socorro dos filhos de Medeia.

Se algumas bocas desfecham sons insuportáveis, suas palavras fundam mundos, indicam lugares, apontam relações afetivas, planejam futuros e se encargam de punições. Nas diegeses dessas peças é marcante a quantidade de corpos femininos encontrados nas tramas sob o signo do silêncio da morte. Em *Maneiras Trágicas de Matar uma Mulher*, Nicole Loraux (1988) analisa as modalidades das mortes de uma série de personagens femininas, esposas, mães e noivas, cujo discurso, não encontrando outra maneira de se exprimir, instaura para elas um lugar na memória a partir da força simbólica de como morreram. Loraux observa a morte como o padrão de destino feminino nas tragédias áticas remanescentes.

Medeia não figura nessa galeria de reivindicadoras da linguagem pela própria morte, mas se faz ouvir pela capacidade de violência. Ela não morre ao final da peça, mas mata e não somente os filhos como também o rei Creonte de Corinto (espaço da peça) e sua filha, a princesa da cidade e futura noiva do esposo de Medeia, Jasão. Despontando, junto de Clitemnestra, como ruptura no padrão de expectativa observado culturalmente de que, diante da desonra, só restaria para preservação da reputação feminina, a morte, Medeia incorpora um outro precedente. Diante do ultraje, ela traz a morte aos outros.

Para Aristóteles, Medeia seria mais uma anomalia do que mulher, inadequação à norma, desvio degenerado do caráter apropriado pois, para ele, “não é apropriado ao [caráter] de mulher ser viril ou terrível” (ARISTÓTELES, 2005, p.35). O comportamento violento de uma mulher funda um precedente desconfortável para pretensas hegemonias masculinas e patriarcais, apresentando um outro destino possível que é ruptura com a expectativa de gênero do corpo feminino como votado apenas ao lugar de vítima. Esse precedente de uma prática violenta feminina, pode ser encontrada, por exemplo, nos filmes de *rape revenge* discutidos por Carol Clover (2015), nos quais, apesar de passarem por estupros, as protagonistas presumidas como mortas ou incapazes de revanche, se vingam violentamente dos seus estupradores (CLOVER, p.114).

Se é para participar de alguma galeria, Medeia figuraria entre as “monstruosas-femininas” gregas uma vez que “todas as sociedades humanas têm uma concepção de monstruoso-feminino, do que é da mulher que é chocante, assustador, horrível, abjeto” (CREED, 2007, p.1) Ela poderia estar ao lado, para ficar em exemplos gregos, da górgona mortal Medusa. Se na tragédia homônima Medeia parte de uma situação vulnerável e

ameaçada, ao longo do enredo ela conquista a posição de ameaça podendo trazer medo, diante do público.

O gênero que reivindica a possibilidade de trazer o medo para a experiência de expectativa cênica é o terror: “ Se o modo primário de afetação emocional do cinema de horror é o medo, como esse medo é construído é chave para o nosso entendimento do gênero [...] Filmes de terror são feitos para perturbar o espectador” (CHERRY, 2009, p.53). Cada filme de terror é assim culturalmente assimilado e conquista um lugar no gênero enquanto uma tentativa estética de suscitar medo em quem o assiste.

Enquanto a tragédia é de pertença talvez exclusivamente teatral, sem um equivalente direto em outra vertente, o terror, desde o início do século XX, encontrou no cinema um espaço ininterrupto de elaboração e atualização de tropos, ameaças, ciclos (NEALE *apud* CHERRY,2009,p.3) e temáticas. Embora não seja exclusivamente cinematográfico, o terror angariou ao longo do século passado uma escala industrial e uma presença quase que perene nas salas de cinema. Em contraste com a relativa escassez de produções trágicas nos palcos, há a proliferação e abastecimento constante de filmes de terror nas telas do cinema, principalmente como importações culturais estadunidenses. Para além das diferenças de escala incomparáveis de produção e exibição, ambos compartilham essa necessidade de produzir e fazer escolhas estéticas acerca de suas imagens de aniquilação e perigo sugeridas ou mostradas.

A estetização da violência, seja via palavra, imagem ou composição de ambas, é uma demanda que ambos gêneros compartilham e é ela quem se insinua o maior desafio da tentativa de reunir esses gêneros em uma mesma, e degenerada, experiência estética. Não encontrei nenhum filme de terror, durante a pesquisa, onde constasse apenas um único ator, um solo de terror por assim dizer tensiona sua dinâmica-premissa de acirramento relacional entre predador e presa. Também, a partir das considerações dos Estudos Helênicos se há uma ideia purista de gênero trágico ela certamente não pode prescindir do coro. Mesmo assim, lanço meu corpo ao desafio de atuar uma Medeia, degenerada em tantos aspectos, sem coro nem outros corpos que não os trazidos pelas palavras, como uma tentativa de chamar o medo a comparecer no teatro. Tragédia sem coro, terror sem vítimas para matar a fome dos olhos... Em medo meu corpo se lança ao... será? Será terrorífica essa Medeia trágica? Será corpo em pé e palavras ao vento? Será como catar água, escapando entre os dedos?

No capítulo um, descrevo um pouco de minha trajetória com os materiais trágicos e o terror e me concentro em contextualizar a tragédia ática e terror cinematográfico em seus respectivos contextos de invenção. Constatado a importância do coro como seu eixo diegético e as ameaças como sendo as categorias paradigmáticas ao terror.

No segundo capítulo, a partir da Análise Pragmática, distingo as demandas de atuação da personagem Medeia e os medos em potência na dramaturgia euripidiana, a fim de levantar critérios para a escolha do *corpus* de filmes dessa pesquisa. Finalizo tecendo considerações críticas à abordagem aristotélica da tragédia, mas reconhecendo nela a descrição de movimentos narrativos também presentes no terror cinematográfico.

No terceiro capítulo, levanto os percalços do percurso de atuação e elaboração do solo. Reflito sobre as estratégias de enfrentamento desses problemas, escolhas estéticas do exercício espetacular e a influência no espetáculo de como são propostas as ameaças sobrenaturais dos filmes *A Bruxa* (2015), *O Lamento* (2016), *O Exorcista* (1973), *Tokaido Yotsuya Kaidan* (1959) e *Ringu* (1998) que nutriram a atuação e elaboração do solo.

O terceiro capítulo reúne algumas percepções quanto às escolhas de estratégias de estetização das violências postas em performance e problematiza os desafios da tentativa de fundir os saberes do terror cinematográfico na atuação da personagem trágica Medeia.

Medeia, um menino pediu a máscara e engoliu a peça, encheu os olhos de venenos e fez da pele uma tela onde ameaças se projetam. Será que meu rosto equilibra essa máscara de Medeia? Será que minha língua chama o medo para brincar?



Figura 3 - A máscara presa ao rosto em *Onibaba* (1964) de Kaneto Shindo.

I TRAGÉDIA E TERROR: APROXIMAÇÕES E DISTÂNCIAS

1.1 AIS DE MIM

Em minha prova de habilidade específica para admissão na universidade, optei por apresentar um fragmento de *Édipo Rei* de Sófocles, utilizando balinhas de embalagem vermelha como uma espécie de jogo de búzios lançado ao chão para a leitura do destino. Assustado com a posição das balinhas, iniciava uma cantilena proferida com a cabeça enfiada na camisa -“assassino do pai, esposo da mãe e irmão dos filhos”- e com duas esponjas encharcadas (uma em cada mão) que, ao serem pressionadas desinchavam perdendo água, eu procurava remeter às lágrimas das filhas de Édipo enquanto atuava o momento em que ele se despedia delas.

Tendo ingressado na graduação em Artes Cênicas na Universidade de Brasília em 2013, interrogava tanto as disciplinas quanto as programações dos teatros da cidade a procura da abordagem de tragédias em situação de performance. Todo espetáculo onde se insinuava alguma tragicidade eu procurava assistir e, na maioria das vezes, me decepcionava. No primeiro semestre, a leitura de *Édipo Rei* e *Antígona* de Sófocles foi o maior contato solicitado pelo curso, ainda assim apenas recomendado como objeto literário e ilustrações exemplares de um teatro antigo ao invés de qualquer engajamento em seu desafio para prática. A tragédia não faz parte necessariamente do currículo obrigatório do curso embora haja a possibilidade de ela ser proposta em qualquer disciplina de montagem e, entre as disciplinas optativas possíveis de serem ofertadas somente uma tinha, de acordo com sua ementa, ligação com os desafios de atuação trágica. Contudo, a disciplina *O Corpo Trágico* só havia sido ofertada uma vez, por uma professora que já não fazia parte do quadro, e, segundo me relataram, a abordagem novamente era eminentemente teórica. Ainda assim, eu acreditava que as potências e demandas dos personagens trágicos não se satisfaziam com os limites da letra, mas solicitavam carne de ator para poder haver.

Em todo início de semestre me inteirava dos programas das disciplinas de interpretação, espetáculos sendo ensaiados no departamento, projetos de direção e toda a sorte de atividades, em busca de quem abordasse os materiais trágicos. O resultado da disciplina

Interpretação e Montagem 2/2013, *Gota*, era uma adaptação do musical *Gota d'Água*, dirigida pela professora Alice Stefânia onde Joana era proposta como um coro de atrizes que nunca saíam de cena e amparavam as atuações umas das outras, com protagonismos de fala revezados entre si. Uma pesquisa de doutorado do ator, palhaço e professor Denis Camargo realizou uma montagem musical ao ar livre de *Édipo Rei* de Sófocles com um elenco, incluindo coro, todo de palhaços em 2015. A fusão tragicômica também ocorreu na montagem *Sua Incelença, Ricardo III* do grupo Clowns de Shakespeare (na programação do festival Cena Contemporânea, na cidade) e, mais tarde, também foi a estratégia de estilização quando fui monitor por um ano e meio da turma de Projeto de Diplomação (2015) orientada pela professora Felicia Johansson, resultando na montagem *Macbê*, como uma releitura humorada e irônica de *Macbeth* de Shakespeare.

Quando fui aluno da disciplina de Direção (2/2015), orientado pela professora Cecília Borges, concebi a peça *Kalungas- Mulheres do Fim do Mundo* como uma série de quatro solos curtos das heroínas trágicas Antígona, Ifigênia, Fedra e Agave. Cada atriz assumia uma personagem e a dramaturgia foi toda adaptada a partir de debates internos com o coletivo, questionários poéticos, materiais recolhidos em jogos, experimentações com música e paráfrases autorais em prol da síntese. Essas paráfrases autorais eram redigidas por mim a partir de imagens que marcavam as atrizes em seus textos, desdobramentos de frases proferidas por elas em exercícios e estímulos diversos e encorajamento ao ato cotidiano de abordar desconhecidos e lhes contar o enredo de sua respectiva tragédia suprimindo as referências geográficas do mundo grego para verificar as reações dos ouvintes, como se tratassem de notícias chocantes de regiões próximas. Direito ao luto, patriarcado, liberdade de ir e vir, tudo era posto em discussão e relacionado às histórias pessoais de ancestrais do elenco. O procedimento de narrar a tragédia como se fosse algum caso escabroso visto na televisão ou transmitido em rádio tinha por objetivo fazê-las experimentarem reações genuínas de pessoas que desconheciam os mitos e então descobrirem se eram ou não impactantes as situações em que se encontravam suas personagens. As atrizes, receosas quanto ao hermetismo dos textos, a memorização e a eficácia da palavra trágica, geraram a demanda por uma dramaturgia autoral da qual me encarreguei. O processo foi marcado por um reiterado desejo de aproximação humanizada das personagens míticas, sem querer abrir mão de suas forças simbólicas, em prol de uma comunicação da permanência de questões da Antiguidade no contemporâneo e que marcam as experiências de ser mulher no mundo. As

personagens começavam então como mulheres mais próximas do comum para só no final do espetáculo se revelarem as trágicas clássicas e tornadas em mito. Como se construíssemos altares no imaginário para as personagens, assim procedemos no processo de criação e pesquisa.

Por questões de como os materiais trágicos repercutiam e atravessavam politicamente e engajavam os corpos das atrizes no sentido de sua afirmação identitária, memória, ancestralidade e a necessidade de lugares no imaginário de empoderamento e celebração do feminino a partir dessas mulheres míticas e o desejo conceitual de honrar seus destinos lamentáveis, a direção investiu mais nas investigações da mitificação heroica do feminino cotidiano e esses desejos se sobrepuseram às explorações de violência sugerida nos textos. Muito influenciado pelo texto *Maneiras Trágicas de Matar uma Mulher* de Nicole Loraux (1988), o processo ganhou contornos cada vez mais políticos, a medida em que era a indignação social, os paralelos com realidades contemporâneas e religiosas brasileiras e a abordagem crítica quanto aos agenciamentos e desejos dessas personagens em suas peças, justamente a força catalisadora das atuações. Como Gilson Motta (2011) atesta, o uso das tragédias para dar vazões às reivindicações políticas e exames de lugares sociais está presente no Brasil desde as primeiras montagens da época da ditadura militar, desejantes de constituir um “discurso político não localizado” (MOTTA, p.42) para fazer frente à censura e se proteger com o status de clássico dessas obras para metaforizar a subversão da ordem. Em *Kalungas*, nosso desafio era torná-las admiráveis em seus atos para o público contemporâneo lamentar seus destinos, endeusar de forma sublime essas mortais.

Alguns espectadores de *Kalungas*, eram alunos do departamento que me procuraram no semestre seguinte, disponíveis para outro trabalho. Vinculado ao Projeto de Extensão MOVER, coordenado pela professora Marcia Duarte, experimentei uma outra hipótese de abordagem da tragédia, enfatizando o protagonismo do coro e a curiosidade do elenco pela fisicalização a partir das situações trágicas, privilegiando a linguagem gestual e um interesse pelos procedimentos de composição em dança. A demanda do grupo sinalizava para uma indignação com relação aos assédios e violações sexuais de mulheres. Assim, eu trouxe como proposta *As Suplicantes*, de Ésquilo para embasar o exercício de composição cênica. Nessa peça, a situação proposta é de uma multidão de primas que fogem de seus primos, os quais desejam casar-se com elas à força. Elas se refugiam nos altares como suplicantes e enquanto negociam seu asilo, precisam escapar das investidas violentas dos primos. Segundo versões

do mito que utilizaríamos, as mulheres matavam seus primos bêbados durante as noites de núpcias. A abordagem de metáforas do estupro na linguagem de dança, norteou a construção dos materiais. A dupla de atores masculinos assobiava, piscava e flertava enquanto se confundiam corporalmente a cavalos relinchando, alternando entre animalesco e humano. A estilização procurava dilatar malícias e duplo sentido mesmo de personagens bondosos do texto, enfatizando a necessidade de sororidade para a sobrevivência das mulheres. A ideia final era apresentar com todos vestidos com uniformes de escola, como se tudo se passasse durante um recreio escolar. Em virtude da ocupação da Universidade de Brasília –da qual participei - não conseguimos concluir o processo, muito embora nele eu tenha me aproximado mais do enfrentamento de questões de estetização da violência.

Durante meu último semestre na graduação, propus um projeto de iniciação científica para a orientadora dessa pesquisa, Sulian Vieira Pacheco. No projeto, eu atuaria algumas cenas-chave da personagem Medeia em uma sala escura e fechada para um público. O intento inicial era pesquisar se o espectador, ao não ter acesso visual ao meu corpo atuante, estando incapaz de determinar a fonte sonora e meus percursos no espaço, ficaria mais permeável a sentir medo da personagem e pactuar com a travestilidade a partir da voz. Naquele momento a pesquisa não pôde prosseguir, mas após alguns encontros para ensaio, essa potência fóbica em Medeia me instigava ainda mais.

A cada semestre eu procurava propor nas disciplinas obrigatórias o enfrentamento prático da montagem de tragédias, mas seja por prioridades discursivas de outra ordem ou por receio técnico da turma, constatando uma relativa escassez de poéticas referenciais práticas, a maneira que encontrei para explorar esse meu interesse artístico foi traçando esse caminho um tanto autodidata. Por ser o mais interessado nesses textos e dispor de um arcabouço de referências maior, acabei assumindo funções de direção e adaptação dramaturgica predominantemente, no intuito de convencer os demais acerca de potências específicas da experiência estética desse gênero. Foi somente depois da graduação que atentei para a minha tendência estilística de abordagem das tragédias como possíveis diegeses assustadoras e marcadas por hostilidades e violência. Até o início dessa pesquisa, eu acreditava que a violência e o medo eram demandas necessárias para a tragédia em performance. Apenas com a compreensão do contexto de invenção das tragédias é que fui atentar para o fato de que essas eram minhas expectativas de estilização.

Durante a Prática Docente, em 2018, em co-docência com a professora Alice Stefânia, abordei na disciplina de Interpretação e Montagem fragmentos de *As Bacantes* de Eurípides, em um processo atravessado por resistências de desejo e dúvidas da maioria da turma quanto às potências do espetáculo trágico. Questões técnicas evidenciadas na relação com a palavra em cena iam intimidando cada vez mais as ambições formativas e possibilidades de conclusão da montagem. Nesse processo eu constatei a carência de referenciais de poéticas cênicas de que a tragédia sofre –muitos da turma admitiram jamais ter assistido a um texto trágico em performance- e como a falta de coesão conceitual e desejanse entre um coro esvazia muito o poder da experiência estética proposta. A quantidade de versos ditos era assimilada a uma noção de supostos protagonismos e, por uma série de fatores, as resistências venceram, na maioria dos alunos, a relação outrora de entusiasmo com o material. As faltas boicotavam o aperfeiçoamento do coro de bacantes, pela necessidade de cooperação mútua para acontecer. Os alunos que atuavam Penteu ou o Mensageiro, em cenas mais solitárias, tiveram mais autonomia para ensaio e isso se refletiu nas nuances de desempenho cênico. Na versão proposta, o deus Dioniso, normalmente atuado por um único ator, seria dividido entre todas as Bacantes, como uma entidade que seria evocada por suas gargalhadas insistentes e transitaria entre todas, mais enfaticamente em Agave. Os materiais atoriais tinham ênfase sobre o descontrole físico, alterações vocais, desumanização do corpo, deslocamentos estranhos e sugestões de performance de corpos possuídos, mas, devido aos problemas apresentados, não conseguimos configurar uma montagem. A ideia desse Dioniso itinerante entre os corpos das Bacantes ainda me instiga para uma futura abordagem.

O desejo de que a tragédia participe da paisagem teatral e para que suas demandas de atuação sejam identificadas e enfrentadas em meu corpo em performance, tornou necessário compreender a quais procedimentos eu atribuía a tão desejada tragicidade e que relação eles poderiam vir a estabelecer com esse meu desejo de estilizá-la a partir do medo. Outra questão implícita, mas não totalmente insondada, nesse caminho às cegas e bastante intuitivo, era a viabilidade do espetáculo trágico em formato de solo. Meu interesse é no sentido de elaboração de uma peça onde apenas Medeia esteja e isso seja suficiente para provocar medo. Se eu atuar uma Medeia em solo posso suscitar medo, ou ela necessita da corroboração de um coro que receie seus atos e se amedronte, recuando diante de seus gestos? Se não há coro de atores seria possível converter o público de cada noite em coro? E será que isso potencializa a suscitação de medo? Seria importante verificar primeiro se públicos de teatro já se viram

instados a sentir medo.

1.2 PRECEDENTES DE MEDO NO TEATRO OCIDENTAL

Em minha memória de espectador, era praticamente inexistente qualquer peça de teatro que pretendesse provocar ou induzir ao medo. Será que esse afeto não poderia ser suscitado na experiência teatral ou está sofrendo de atrofia de exercício? Alguns exemplos históricos podem ser citados como casos ilustrativos de cumplicidade entre o teatro e o medo e oferecer eixos de abordagem: as sangrentas vendetas nas tramas rocambolescas e repletas de muitos personagens, das tragédias jacobinas do final do século XVI até o início do século seguinte, como em *A Duquesa de Malfi* de John Webster (1614) ; as recriações trágicas romanas de Sêneca repletas de ostensivas erudições mitológicas e, principalmente, os caprichados efeitos especiais de horror do *Grand Guignol*, com personagens sádicos realizando mutilações, torturas e mortes de autenticidade naturalista e explícita apresentadas em um pequeno teatro que permaneceu aberto de 1897 até 1962 em Paris (CASSOU, 2017, p.13).

As tragédias jacobinas dependem de subtramas e revezamentos de personagens para se estabelecer, portanto extremamente difíceis de se afinizarem com uma dinâmica de solo. Se as tragédias áticas são tidas como herméticas, as de Sêneca são deliberadamente monumentos de intimidadora erudição para o ouvido contemporâneo. Na versão de *Medeia* de Sêneca, a feiticeira colquídia abre a peça com os seguintes cinquenta e seis versos:

Ó deuses conjugais e tu, guardiã do leito nupcial, Lucina; tu que aprendeste com Tífis a dirigir um novo navio que haveria de desbravar os mares; e tu, senhor implacável das profundezas do Oceano; e Titã, que distribuis pelo mundo a claridade do dia; ó tu que ofereces uma luz cúmplice em cerimónias misteriosas, Hécate triforme; ó deuses por quem me jurou Jasão; e os que Medeia invoca com maior legitimidade: ó Caos da noite sem fim; ó escusos reinos dos deuses supernos; ó manes sacrílegos; ó senhor de um reino sombrio: ó soberana raptada para maior fidelidade: com imprecações agoirentas vos [conjuuro! Agora, agora, vinde, deusas vingadoras do crime, com os cabelos soltos eriçados de serpentes; segurando em vossas mãos ensangentadas negros fachos, vinde, medonhas, tal qual estivestes outrora no meu tálamo. Dai morte à nova esposa, dai morte ao sogro e a toda a progénie real. Há algum mal pior que eu possa pedir para o noivo? Que viva! Erre por cidades desconhecidas, arruinado, exilado, em sobressalto, odiado,

sem morada certa; tenha saudades de mim, a sua esposa; receba um abrigo estrangeiro, hóspede já bem conhecido e – nada pior posso pedir – nasçam-lhe filhos semelhantes ao pai e semelhantes à mãe. Já nasceu a minha vingança: eu dei à luz! Será em vão que eu profiro estas palavras plangentes? Não hei-de avançar contra os inimigos? Vou [arrancar de suas mãos fochos nupciais e a luz aos céus. Porventura o pai da minha raça, o Sol, está a ver isto e está a ser visto? Acaso, sentado no seu carro, percorre os costumados espaços do brilhante firmamento? Não volta ele ao lugar donde nasce e faz retroceder o dia? Permite, permite que eu viaje pelos ares no carro de meu pai, confia-me as rédeas, meu progenitor, e consente que eu guie com chicotes flamejantes os ígneos cavalos [...]] (SÊNECA, 2013, p.37).

Junto do desafio de dar sentido aos referenciais míticos encadeados na linguagem para ouvidos contemporâneos, a Medeia senequiana, diferente da euripidiana, não permanece em cena durante o decorrer de toda a peça, o que comprometeria, no formato solo, a sustentação de tensão decorrente dessa presença sublinhada. Assim, embora na tragédia romana Medeia não hesite em momento algum em relação aos seus planos de vingança e seja explicitamente sanguinária, suas falas isoladas não me pareceram suficientes para a experimentação em um solo, por depender excessivamente de réplicas dos demais personagens e por ser excluída de cenas-chave na trama que precisariam ser contextualizadas por alguma outra figura que não fosse ela.

Em relação ao *Grand Guignol* como pista para abordagem estética, a ênfase dos desafios de realização dessas peças se coaduna com uma estética do choque realístico e exposição de fraturas, ferimentos e vísceras - típicas do subgênero *gore* e outras vertentes de violência gráfica no terror- pois estão calcadas no desafio de produzir a impressão autêntica, no público, de estar testemunhando as transformações radicais que a violência explícita e extrema promove no corpo, cujos efeitos remetem às proposições estéticas do subgênero cinematográfico de horror *torture porn*, exemplificado por *Jogos Mortais* (2004), de James Wan e *O Albergue* (2007) de Eli Roth, bem como suas respectivas continuações.

A eficácia dessa modalidade de horror depende em grande parte dos efeitos especiais sofisticados que expõem, como David Edelstein sintetiza “ sangue, tripas e sadismo” (EDELSTEIN *apud* CHERRY, 2009, p. 204). A ênfase em efeitos de maquiagem, a verossimilhança exigida e os clímaxes centrados nas cenas de tortura, mutilação e suplícios sanguinolentos de vítimas indefesas (cativas de personagens maníacos e sádicos) parece impor questões que vão diretamente de encontro aos desafios propostos no texto trágico. Não optei por uma Medeia *gore*, pelos seguintes motivos:

- As situações narrativas do *Grand Guignol* tendem a partir da atuação melodramática em situações da realidade verossímil e mais imediatamente reconhecíveis, sendo pouco aderentes às referências míticas-sobrenaturais cuja repercussão e atualização é um dos meus pontos de interesse na insistência de trabalhar com tragédia e seus conteúdos lendários;

- Tais espetáculos partem de um maniqueísmo acirrado entre algoz e vítima, cujo prazer ou satisfação do primeiro está associado ao desespero da segunda e, portanto, parece ser imprescindível a contracena de, no mínimo, dois atores que reajam um ao outro;

- O impacto do *gore* se concentra na surpresa, dilatação e detalhamento das experiências de dor física do personagem-vítima, portanto, seu vocabulário regride a uma linguagem pré-verbal de gritos, choro e redonda na incapacidade de articular palavra. Segundo Elaine Scarry (1985), o sofrimento físico é marcado por uma devastação da capacidade de articulação verbal, resultando no “despedaçamento da linguagem” sendo que a dor física “diferente de qualquer outro estado de consciência, não tem conteúdo referencial[e o que a caracteriza é justamente o fato de que] resiste a [sua] objetificação na linguagem (SCARRY, 1985, p.5). Isto é, no corpo que é mutilado ou torturado “mundo, self e voz estão perdidos, ou quase perdidos, através da dor intensa” (idem, p.35). Enquanto a palavra poética trágica expõe diversidades da linguagem que de certa maneira, “civilizam” a brutalidade, o ato de tortura “anuncia sua própria natureza como um desfazimento da civilização” (idem, p.38). A experiência acústica *gore* vai de encontro diretamente com a confiabilidade na palavra como via de suscitação do medo, em detrimento de um virtuosismo dos efeitos visuais.

- Atribuir a força terrorífica da atuação aos dispositivos de maquiagem e próteses para gerar suspense na revelação de mutilações e ferimentos poderia ser interessante se a personagem a ser investigada fosse, por exemplo, a princesa e noiva de Jasão. Se a noiva, morta por efeito de chamas e carcomida por venenos contidos nos presentes que recebe dos filhos de Medeia, é efetivamente uma excelente candidata para uma investigação solo do *gore*, Medeia não é. Justamente o que singulariza Medeia perante os demais personagens da peça é a sua capacidade de reverter os vetores de aniquilação do seu corpo para outros, destruindo ao invés de ser destruída. O status de ameaçada dura relativamente pouco e o único

instante em que a dor física de fato se manifesta incapacitante em Medeia é no prólogo, quando ela é, para o público, apenas uma voz alternando entre atitudes de pranto, revolta e raiva. Assim, restaria à Medeia um lugar de algoz que provavelmente demandaria reduzir tamanho e sutilezas do texto e a pesquisa tenderia a investigar a suscitação de medo através de um virtuosismo macabro dos elementos de cena que trouxessem à tona os suplícios das vítimas, tendo como pressuposto a ausência delas.



Figura 4 - Cena de Imprint de Takashi Miike (2006).

Outro risco é de a realização plástica resultar em uma execução tosca. Nos filmes que ressoam as estratégias da tradição *Grand Guignol*, quando os efeitos não convencem, toda a experiência é comprometida. Como, no início da pesquisa, eu atribuía o medo especificamente às palavras da Medeia euripidiana e meus interesses artísticos apontavam para a atuação dela, que por sua vez, apresenta como diferencial (em relação às outras versões) justamente uma densidade dramática que envolve amar os filhos que vai matar, meu desejo de investigação dos desafios de atuação/encenação não poderia prescindir da palavra, então a opção por uma investigação *gore*, embora instigante, também foi descartada.



Figura 5 - Cena de tortura em Imprint (2006) Takashi Miike.



Figura 6 - Gore? Acho que não... Lavinia em "*Titus Andronicus*" primeira versão de Lucy Bailey.



Figura 7 - Um pai e sua filha: Titus e Lavínia em "*Titus Andronicus*" (2015) de Lucy Bailey.



Figura 8 - Tecido como metáfora do sangue em montagem de "*Titus Andronicus*" (2012) do Estudio de Teatro Tang Shu-Wing.

Embora reconhecidamente, algumas tragédias elizabetanas e as jacobinas, as recriações senequianas e as peças de *Grand Guignol* sejam exemplos contundentes da possibilidade do medo na história do teatro ocidental, suas demandas vão de encontro às minhas vontades artísticas de pesquisa de uma tragicidade calcada na investigação das potências fóbicas com que a voz pode revestir a palavra poética. Busco a atuação da tragédia como sendo aliada da suscitação de medo, derivando das palavras para produzir imagens

perturbadoras e incitar à visualização de imagens terríveis e violentas. Meu desejo de pesquisa artística recai sobre a possibilidade de reelaborar a tragédia como um lugar teatral do terror sem abrir mão da palavra em cena.

Resolvi elaborar então uma relação de espetáculos nos quais, como espectador, eu subjetivamente percebi algumas pistas- mesmo que apenas durante uma cena - para identificar os procedimentos daquilo que eu chamava de tragicidade, ou seja, procedimentos que apontavam vestígios preciosos ao meu desejo de aproximar a tragédia do terror. É notável que essas encenações não necessariamente estão calcadas em textos de tragédias áticas:

Brasileiras, com mais de um ator em cena:

- ♦ Salina, a Última Vértebra do grupo Amok (RJ), texto de Laurent Gaudé;
- ♦ Hospital da Gente, Grupo Clariô de Teatro (SP) em colagem de contos de Marcelino Freire;
- ♦ O livro de Jó, Teatro da Vertigem (SP), texto de Luís Alberto de Abreu;
- ♦ As Bacantes do Teatro Oficina (SP) a partir do texto de Eurípides;
- ♦ Sua Incelença, Ricardo III do Grupo Clowns de Shakespeare (RN), a partir de Ricardo III de William Shakespeare;
- ♦ Incelença do Coletivo Volante de Teatro (AL), criação autoral do grupo (visto em vídeo);
- ♦ As Três Velhas do Grupo Pândega (SP), texto de Alejandro Jodorowsky;
- ♦ Dia de Visita da Cia Fábrica de Teatro (DF), textos Barrela e A Mancha Roxa de Plínio Marcos;
- ♦ Um Rito de Mães, Rosas e Sangue do Grupo Teatro do Movimento (BA), recortes das tragédias rurais de Federico García Lorca;
- ♦ Benedites, de uma ocupação da Universidade Federal de Uberlândia (MG), quadros a partir do disco A Mulher do Fim do Mundo de Elza Soares;
- ♦ Dois ou Três Dedos da Andaime Cia de Teatro (DF) , criação autoral;

Estrangeiras:

- ♦ Édipo Rei da Companhia do Chapitô (Portugal), adaptação do grupo do texto de Sófocles;

- ♦ Macbeth em produção da Royal Shakespeare Company, direção teatral de Trevor Nunn e televisiva de Philip Casson (visto em vídeo), texto de Shakespeare;
- ♦ Macbeth de Rupert Goold (visto em vídeo), texto de Shakespeare;
- ♦ Richard III de Thomas Ostermeier, texto de Shakespeare (visto em vídeo);
- ♦ As Troianas de Tadashi Suzuki, texto de Eurípides (em vídeo, japonês sem legendas)
- ♦ Titus Andronicus de Lucy Bailey em remontagem para o Globe Theater (visto em vídeo), texto de William Shakespeare;

Solos:

- ♦ Je Crois en un seul Dieu, solo de Rachida Brakni dirigida por Arnaud Meunier com texto de Stefano Massini (visto em vídeo);
- ♦ Estamira- Beira do Mundo, monólogo de Dani Barros dirigido por Beatriz Sayad (RJ) inspirado no filme Estamira de Marcos Prado;
- ♦ Estado Vegetal, direção, música e desenho de som de Manuela Infante e atuação de Marcela Salinas, texto de ambas (visto em vídeo);
- ♦ Antígona em adaptação dramaturgica de José Watanabe, dirigido por Carlos Ianni e atuado por Ana Yovino (visto em vídeo);

Dessas experiências de expectativa depreenhi cinco fatores que artisticamente mais me mobilizavam e apresentavam elementos interessantes para serem trabalhados em prol de uma encenação trágica que enfatizasse o medo:

- ♦ Uso da linguagem poética como um diferencial da experiência trágica (metáforas, sinestésias, prosopopeias, sínteses, entoações, eufemismos, ironia, que podem vir a ganhar acepções sinistras);
- ♦ Presença e intervenção de Coro (maximização da repercussão diegética do acontecimento, engajamento coletivo, massificação sonora, ênfases em momentos de acirramento, conferir relevância ao acontecimento, contrastes entre movimentos uníssonos,

associados e dissociados);

- ◆ Estaticidade do corpo em cena (minimalismo espacial, economia na movimentação, convite à escuta, densidade, suspensão e expectativa de palavra, atmosfera de suspense e tensão);

- ◆ Ancestralidade (reverberações do outrora no agora, arcabouço e imaginário mítico-lendário, mesclas transculturais);

- ◆ Violência como elaboração impactante da imagem em cena ou no imaginário do espectador (iminente, sugerida, exposta, premeditada ou relatada em narração).

Haja vista os fatores levantados, o formato solo já pressupõe uma tragédia desprovida do coro e, novamente, o desafio da violência em performance se colocou como o vestígio mais instigante para essa hipótese de, com a tragédia, investigar meios de produção teatral do medo. Conciliar o interesse na linguagem poética como marca de tragicidade, procurando revesti-la de conotações sinistras, a ponto de fazê-la evocar as violências na imaginação de quem assiste, seria então meu principal desafio de pesquisa e(m) atuação.

Essa pesquisa é então o espaço onde esse desejo de investigação do medo parte das demandas de atuação trágica para responder aos seus desafios de recriação através da identificação de algumas estratégias do terror cinematográfico, em prol da elaboração de uma Medeia que suscite medo. Com quais aspectos a tragédia e o terror precisam negociar para se fundir? A hibridização entre eles implica sua degeneração, a ponto de um comprometer a força do outro? Mas que Medeia pode ser atuada por um jovem corpo masculino senão uma Medeia degenerada, ao colocar-se fora das expectativas de correspondência não somente de idade e gênero social (masculino e feminino) mas sobretudo artístico (terror cinematográfico e tragédia teatral)? Podem os saberes do terror renovar o lugar da tragédia na cena contemporânea? São perguntas que assombram o caminho dessa pesquisa, o trajeto processual de uma busca por uma possível Medeia que ao ser encontrada, ameace.

1.3 TERROR E HORROR: UMA PROPOSTA DE DIFERENÇA



Figura 9 - Presa e predador.

Proponho um passeio em um desfiladeiro conceitual onde circulam rastros e sussurros de algumas vozes-escritas sobre o medo para articular com os tipos de medos sugeridos pela dramaturgia euripidiana em *Medeia*. Antes de cairmos nelas, advirto aos incautos que, no decorrer do caminho, algumas imagens podem despontar do cinema de terror/horror, animadas pelo desejo de ressoar com as proposições aqui dispostas. De certa forma, essa opção pela citação visual simultânea aponta para personagens e filmes que, em minha concepção, realizam esteticamente as sugestões dessas noções. Ao aproximá-los procuro provocar interfaces entre as propostas escritas e a contundência plástica cênica tão marcante dos filmes fazedores de medo. Dito isso, de antemão, uma distinção necessita ser estabelecida. Comumente, os termos terror e horror aparecem confundidos entre si quando se quer tratar dos filmes que procuram suscitar medo nos seus espectadores. Afinal, há diferença relevante entre eles?

Adriana Cavarero (2009) oferece critérios que permitem compreendê-los

como territórios específicos. Diante da perplexidade com a profusão de expressões singulares da violência real que veio a público em proporções globais na virada do século XX para o atual, a filósofa italiana propõe o termo “horrorismo” como uma categoria política que procura dar conta das peculiaridades perversas envolvidas nas alianças entre massacres, ampla divulgação midiática e atentados terroristas. Cavarero atenta para a tendência banalizadora e desumanizante que impera quando as narrativas de violência desconsideram a perspectiva da vítima que, para ela, não devia apenas ser levada em conta como também ser privilegiada na escuta, em contraste com a atenção demasiada dada aos assassinos.

Após o atentado às Torres Gêmeas em Onze de Setembro de 2001, a figura do terrorista suicida foi associada visualmente com a dos povos muçulmanos do chamado Oriente Médio e o ataque subsidiou invasões militares no Afeganistão e no Iraque, sob os pretextos de missão civilizadora, libertação de um povo supostamente sob jugo tirânico e procura por armas de destruição em massa na verdade inexistentes (SAID, 2007, p.13).

O terrorista, enquanto personagem político articulador de aniquilamentos massivos que semeiam angústia, pânico e incerteza onde se manifesta, dado o caráter surpresa dos seus ataques e sua forma um tanto aleatória e quantitativa de angariar vítimas, foi midiaticamente associado à palavra “terror” e ela, ficou cativa dessa conotação política principalmente em território estadunidense. Não acredito que importar essa relação tabu de cautela banindo o termo “terror”, dos campos artísticos para os domínios da geopolítica, seja interessante. O terror pode ser reivindicado como termo estético.

Cavarero recorre à etimologia para estabelecer a diferença entre terror e horror. O primeiro remete ao tremor como evidência física do corpo tomado de medo que “também alude ao movimento, muito mais dinâmico, de fugir [...] tremer e fugir” (2007, p.19) com a finalidade de tentar sobreviver. Esse tremor denuncia a instintiva vontade de fugir como efeito do encontro com uma ameaça. Nos cinemas do medo, o enalço, a perseguição, isto é, os corpos em tentativas de fugas e as atitudes de caça são ações bastante recorrentes, literal ou metaforicamente. Um exemplo bastante recente de narrativa calcada nessa dinâmica de perseguição-e-fuga é *Nós* (2019) de Jordan Peele, onde uma família é perseguida por duplos malignos deles mesmos.



Figura 10 - A "outra família" em "Nóis" (2019) de Jordan Peele.

Se o que me aterroriza me intima a fugir, na “constelação terminológica do medo”, o que me horroriza me provoca repulsa e revira as vísceras. Conectado à imagem dos cabelos eriçados, o horror remonta a um “estado de parálise que encontra reforço no petrificar-se de quem se congela [...] há algo de espantoso mas, mais que ao medo, concerne à repugnância” (p.23) por exemplo, diante de corpos eviscerados ou mutilados.



Figura 11 - Agonia física: o corpo possuído autoinflige ferimentos. "A morte do demônio" (2013) Fede Alvarez.

O imperativo do terror seria fugir enquanto que o do horror, desprovido dessa capacidade, compele a paralisar diante dos atentados carnisais que conduzem à repulsa e ao desfiguramento. Enquanto é possível e desejado fugir, o medo nos aterroriza. Quando a impotência diante da violência consumada só resta ser contemplada, o medo nos horroriza e o nojo assoma. Compreendo que a contemplação do horror tem a ver com a impotência diante da violência em andamento ou consumada, enquanto o terror joga com a sugestão, a possibilidade, a atmosfera de instauração e a aparição da ameaça. Horror é o banquete do predador-ameaça com a presa-vítima já capturada, terror é o que permeia todos os processos de espreita e captura. Medo seria a emoção que nos provoca terror e/ou o horror, portanto, insta a fugir e tentar procurar quaisquer meios de defesa ou insta a paralisar em perplexidade diante da ameaça ou do engajamento repulsivo do corpo.

A partir do pensamento de Cavarero, escolho adotar para a presente pesquisa o termo terror como sendo o mais amplo para designar o gênero cinematográfico que intenta produzir medo artisticamente. Se assim procedo é por compreender que o terror pode prescindir da violência explícita e gráfica de desmembramentos, mutilações e despedaçamentos - que relaciono aos domínios do horror - suscitadoras de nojo e agonia física nos espectadores. Como boa parte das ameaças que abordo pertencem aos subgêneros sobrenaturais, prefiro utilizar terror como o termo mais amplo e genérico e demarcar horror quando me parecer característico a determinada obra.

Nem todo o filme de terror tem cenas de horror, assim considero que o primeiro seja continente do segundo. Ambos, terror e horror são manifestações do medo em nós. Mas o medo é um afeto que carece de objetos, que solicita pertencer ou emanar de uma determinada qualidade de encontro. Aquilo que merece ou desperta nosso medo é revestido de poderes que a imaginação, a tradição, a cultura, a incerteza, o desconhecimento, a incompreensão e a possibilidade do perigo e da violência tecem.

Em todo corpo, espaço, figura ou objeto de nosso medo, há a possibilidade da violência latejando. Os poderes com que o medo parece revestir tudo o que toca carregam um discurso, um tom de interdição e advertência: não chegue perto de mim, não se aproxime, não ouse me tocar, cuidado, cuidado, cuidado ...

Aquilo que inspira medo comanda profilaxia, ordena que tentemos nos proteger. Que tenhamos cuidado com a ameaça mas também dispensemos cuidados para

conosco.

Não olhe agora mas tem alguém no seu ombro ... Não olhe agora mas você está cercado... Não olhe agora mas aquilo te achou... Medo, de novo... Mas feche os olhos e... Não olhe agora, ou melhor, não olhe nunca aquilo que te olha pela

nuca.

1.4 AS DIETAS DE MEDO

A concepção crítica de Susan Sontag (2003) acerca do consumo de imagens do sofrimento humano me levou a revisitar o contexto dos meus primeiros contatos com o terror em tela. Com as lembranças me apercebi da preponderância da televisão, em minha relação como espectador de medos. Nasci no meio da década de 1990, com o escárnio capitalista das promessas da dissolvida União Soviética, nasci visado como um consumidor, espectador de propagandas diversas de brinquedos a trailers de filmes de animação. Todos os filmes infantis com seus subprodutos, álbuns de figurinhas que jamais completei, CDs de cantores e bandas, disquinhos narrativos de contos infantis, livros de coletâneas de histórias, fitas VHS às quais eu gostava de rebobinar ou inventar novos desfechos pausando e dublando os personagens, a explosão de DVDs piratas com gravações clandestinas de filmes inéditos mesmo no cinema, comprados em bares e assistidos aos montes em casa, a chegada e o estímulo ao uso doméstico do computador, me marcaram o consumo estético.

A oferta imagética aos olhos beirava a saturação, “o enorme estômago da modernidade digeriu a realidade e cuspiu essa papa” de novidades febris principalmente transmitidas via imagem (SONTAG,2003, L.292) Também marcaram minhas experiências de telespectador, antes mesmo de qualquer ida ao teatro ou cinema, um sem número de paródias, comédias teens, musicais e besteiros, o fenômeno de livros do Harry Potter e suas adaptações cinematográficas, a revista *Recreio*, a avalanche de videocliques da música *pop, soul e R&B* estadunidense, os programas experimentais da MTV, os desenhos animados *Meninas Superpoderosas, Laboratório de Dexter, KND: A turma do bairro, A vaca e o frango, Du,*

Dudu e Edu, Samurai Jack, As terríveis aventuras de Billy e Mandy e, o meu favorito absoluto, Coragem, o cão covarde, no qual um cachorro rosa precisava enfrentar uma série de criaturas ameaçadoras (que diferiam a cada episódio) em prol de proteger a sua amada e idosa dona Muriel e o marido rabugento dela.

Coragem, o cachorro, reunia minha família para assistir e rir de suas expressões de medo, nas quais seus dentes escapavam, a pele derretia, o esqueleto fugia da pele, os olhos explodiam, tudo de maneira a tornar cômico e sem sangue o pavor suscitado pelos monstros. Mas o que mais me fascinava era a diversidade, a verdadeira fauna sobrenatural e inventiva dessas criaturas: uma rainha abissal de aparência sedutora e que emergia de poças de água, um parente distante que sorria cruelmente enquanto depilava Coragem, um cientista corcunda que deprimia a todos com bombas que subtraíam o ânimo, uma dupla de cineastas mortos-vivos canibais, uma toupeira de dentes afiadíssimos, um colchão estranho que fazia com que a pele de Muriel ficasse esverdeada, os cabelos eriçados e avermelhados, a voz mudava e emasculava, seus dentes se afiavam e ela soltava gargalhadas sinistras. Era uma possessão demoníaca.



Figura 12 - Paródia de "O exorcista" em "Coragem, o cão covarde". Episódio "O demônio do colchão".

Esse episódio era uma paródia de *O exorcista*, clássico do terror cinematográfico moderno, o qual eu ainda sequer sabia que existia. Antes de assistir ao filme de William Friedkin, eu vi a possessão demoníaca em Muriel; antes de assistir *Pânico* (1999) de Wes Craven, eu já tinha comprado a máscara do assassino no Dia das Bruxas e assistia várias vezes aos filmes de sátira besteirol da série *Todo Mundo em Pânico* (2000) de Keenen Ivory Wayans; muito antes de ver *Oni-Baba* (1964) de Kaneto Shindo eu fui marcado por um episódio da série *Goosebumps* do canal *Fox Kids*, no qual uma menina comprava uma máscara que parecia ter aderido à pele dela a ponto de nunca mais sair; antes de *Suspiria* (1977) de Dario Argento eu assistia muitas e muitas vezes *Convenção das Bruxas* (1990) de Nicolas Roeg e, finalmente, antes de *Psicose* (1960) de Alfred Hitchcock, eu já havia visto muitas paródias da trilha, da mulher de coque, da faca e da cena do chuveiro.

Antes de experimentar muitas das imagens do terror como choque que outrora elas produziram em seus contextos de feitura, eu as experimentava com seu impacto eufemizado, recontextualizado, distorcido para o riso, como clichês, já tão ressignificados culturalmente que podiam ser dessacralizados pelo humor paródico: “A imagem como choque e a imagem como clichê, são dois aspectos da mesma presença” (SONTAG, 2003, 1.62). Essas criaturas que arrepiaram gerações eram fontes de diversão imaginativa na minha formação estética, desmistificadas, esvaziadas de seus poderes de perigo, postas a serviço da força da derrisão cômica.

Para além das telas, havia uma brincadeira de família que minha avó paterna costumava fazer, ela dizia ora com uma voz de assombro ora como uma bruxa maléfica, assim: *Meia noite... No cemitério... Uma velha com a faca na mão... Passando manteiga no pão* e depois da “tensão”, ríamos. O terror era “*terrir*” quase sempre, um gênero de assassinos perseguindo vítimas com efeitos visuais toscos, trilhas sonoras de efeitos ilustrativos, sangue falso e continuações cansativas. Nascer nos anos 90 envolveu herdar esse enfado com as fórmulas do subgênero *slasher* – predominante na década anterior-, do qual todos os clichês me passavam a imagem de que a esses filmes se resumiria o terror e eu estava dispensado de assisti-los. *O Massacre da Serra Elétrica* de Tobe Hooper (1974), uma obra-prima das mais eficazes do medo cinematográfico, só vim a assistir muito tempo depois, pois as paródias me faziam crer que era apenas mais do mesmo. Essa reputação do terror como

repetitivo e formulaico colaborava para o meu afastamento dos filmes desse gênero. Assassinos com suas respectivas facas em um “baile de mascarados” - Freddy Krueger, Jason Voorhees e Michel Myers, respectivamente oriundos dos filmes *A Hora do Pesadelo (1984)*, *Sexta-feira 13(1980)* e *Halloween (1978)* - em franquias regadas a gritos de meninas e sangue falso, animais de bocas escancaradas e famintas ou os monstros clássicos que seriam revelados como algum farsante de máscara, essas eram as minhas noções preconceituadas do terror.

A tensão era muito passageira, os monstros eram quase sempre derrotados com certa facilidade ou simplesmente faziam coisas estúpidas e ridículas. A paródia e a sátira é que me apresentaram as figuras clássicas do terror, então eu não as temia: “Uma imagística que teria feito o público encolher-se e virar a cara de nojo quarenta anos atrás é vista sem sequer um piscar de olhos por qualquer adolescente nos cinemas” (SONTAG, 2003, 1.272) e, no meu caso, por uma criança diante da televisão. O terror, no início, me chegou mesclado e confundido às suas versões divertidas e até mesmo muitas vezes dissociado da suscitação de medo. O medo era encontrado em outros lugares: documentários sobre a possibilidade verídica de Drácula, caça às bruxas na Idade Média e experimentos científicos dos nazistas.

Também era possível e cotidiano se deparar com o medo diante de imagens de bombardeios, cidades em ruínas, lamentos de mulheres de burca que povoavam os noticiários internacionais. “Ser um espectador de calamidades ocorridas em outro país é uma experiência moderna essencial [...] Agora, guerras são também imagens e sons na sala de estar” (idem,1.48) As guerras eram uma triste banalidade em lugares propostos como regiões-problema inexoráveis, um filme narrado impessoalmente em pedaços diários, repleto de contagens indiferentes de corpos, como se tudo se passasse em algum outro e distante planeta. Inatingível e inalcançável era elaborada a minha insensibilidade para as guerras, uma vez que “num mundo saturado, ou melhor, hipersaturado de imagens; aquelas que deveriam ser importantes para nós têm seu efeito reduzido: tornamo-nos insensíveis [...] menos capazes de sentir, de ter nossa consciência instigada”(SONTAG,1.281). A passividade sedentária com que as imagens iam surgindo e sendo descartadas, quase como um desfile desesperado por atenção, formou e informou essa atenção desapegada e essa capacidade de descartar o desagradável.

A lógica do zapeamento de canais, apresentada a mim como maravilha pela

televisão, na contemporaneidade se estende para toda sorte de imagens, numa seletividade higienizada das imagens que se quer admitir como realidade. Sontag conta de uma cidadã em Sarajevo que “vê a matança que ocorre aqui, dia após dia, nos noticiários noturnos e diz “Ah, que horror!” e procura outro programa. É normal. É humano.” (SONTAG, 1.270). Essa capacidade deflagra um processo promovido pela

instabilidade da atenção que a tevê intencionalmente provoca e nutre por meio de sua superabundância de imagens. A saciedade de imagens mantém a atenção ligeira, mutável, relativamente indiferente ao conteúdo. O fluxo contínuo de imagens impossibilita uma imagem privilegiada. O xis da questão na tevê é que se pode mudar de canal [...] Os consumidores desanimam. Têm de ser estimulados, sacudidos sem cessar. O conteúdo é apenas um desses estímulos. (ibid.,1.283).

A tragédia em performance, como qualquer espetáculo teatral contemporâneo, precisa lidar com o desafio de estabelecer outras qualidades de relação com um público no teatro que é avassalado, nas suas relações de expectativa, por incitações a uma suposta autonomia de escolha, hiperoferta em prol de sua vontade instantânea e consumo de imagens munidos de ilusórios poderes de descarte e “fabricação” de realidades. Se, como veremos, o espectador ático clássico era sobretudo um mortal inserido numa comunidade cultuante dos seus deuses, a contemporaneidade parece ser formada por uma plateia de consumidores endeusados pelas tecnologias que (os) possuem.

Em sua lógica de hiperestímulo e zapeamento, ainda mais radicalizada com as tecnologias de toque de celulares contemporâneos, os espectadores-consumidores são supostamente empoderados pelo poder de descartar imagens, e isso se faz presente em redes sociais, aplicativos para encontros amorosos e sexuais e em plataformas mais diversas. A atenção fragmentada e a descontinuidade são “vantagens” por exemplo oferecidas na expectativa de vídeos *on demand*, nos quais se pode interferir com pausas, intervalos, interrupções e abandonos eventuais de obras expectadas, tudo em nome do conforto e da comodidade, em nome de uma suposta autoria de experiência de poder que o pensamento de Sontag me convida a olhar com desconfiança, como convites a um viciado consumo imagético e um desengajamento afetivo da atenção.

O teatro, na experimentação compartilhada da duração do instante é uma das últimas zonas da experiência estética onde o zapeamento pode cessar. Esse foi meu maior impacto nas primeiras idas ao teatro pois nele encontro um lugar de contemplação de um recorte da existência dos personagens, uma atenção detida e disponível ao outro e uma possibilidade de

reinvenção do mundo aurática, corpórea, relacional e conceitualmente. Por essa potência de instante compartilhado afetivamente, o teatro me atravessa bem como pela possibilidade de prestar mais do que emprestar atenção a um tempo-espaço outro e, generosa e genuinamente, trocar contratos de expectativa desengajada por pactos de crença temporária nas propostas do ficcional, da imaginação e de outros tensionamentos do real. Careço de tensionamentos do real, de colocá-lo em jogo desmontável.

Eu cresci como testemunha de uma virada de milênio e de um século novo anunciado por aviões que derrubam torres, imagens em *close* de saltos desesperados, imagens de bombardeios e de câmaras de tortura, imagens de associação xenofóbica e intolerante dos povos árabes e muçulmanos aos personagens mais temidos do teatro da geopolítica, os terroristas. No discurso dos telejornais da minha infância, o inferno tinha como endereço o longínquo Oriente Médio e, como vítimas, seus povos. O continente africano era narrado por imagens de pessoas esqueléticas, com narração em *off* de dados estatísticos ditos por vozes de uma neutralidade automática. A lógica de abordagem desses sujeitos me convidava a isenção: “Na mesma medida em que sentimos solidariedade, sentimos não ser cúmplices daquilo que causou o sofrimento. Nossa solidariedade proclama nossa inocência, assim como proclama nossa impotência” (SONTAG, 1.275) eu era espectador, portanto inocente, impotente e com vista privilegiada para os sofrimentos, porque não me acometiam, como também não comoviam efetivamente ninguém ao meu redor. Pela repetição, as imagens de sofrimento globais tornavam o próprio sofrimento abstrato.

A apreensão, as caras preocupadas, as expressões de nojo, indignação, revolta e incredulidade eram angariadas, dos adultos que me cercavam, pelas extensas reportagens especiais narrando em detalhes, com infográficos, animações, filmagens *in loco* e entrevistas das testemunhas, os escabrosos crimes. A eficiência narrativa do crime é ideal para a lógica do zapeamento, porque se as guerras nos parecem filmes com duração de eternidade, numerosos demais e complexos nas suas questões éticas, causas e reivindicações; os crimes funcionam como episódios pontuais com começo, meio e fim; causa e efeito; ação, investigação e porventura prisão; sem abrir mão dos efeitos do choque. Mais fáceis de acompanhar, os crimes suscitam piedade a conta-gotas desde que não se conheça as vítimas, então eles nutrem a dieta de violência da sociedade e o alívio de não ter sido a vítima. Os picos de audiência nos televisores da minha casa eram as reportagens sobre crimes.

A epidemia da violência foi sem dúvida a narrativa midiática que mais ouvi. A filha que assassinou os pais, o trio que vendia empadas com carne humana, o pai e a madrasta que arremessaram uma criança da janela, a mulher encontrada sem rosto, o menino arrastado pelo cinto de segurança, essa era a mitologia impessoal e fóbica do meu tempo. A televisão era a moderna fogueira em torno da qual nos reuníamos para ouvir sobre os feitos escabrosos das assombrações contemporâneas. Estupro, sequestro-relâmpago, balas perdidas, golpes de machadinha, corpos ocultos em paredes e sofás, facadas por um celular, ossadas achadas em terrenos baldios, o banquete sensacionalista da violência era servido diariamente. Eu rezava antes de dormir, pedindo que jamais encontrasse o rosto de alguém da família estampando um jornal. As fotos de momentos casuais e sorridentes reproduzidas à exaustão nas reportagens, contrastavam com as narrativas detalhadas das mortes violentas e do consequente sofrimento das vítimas.

Os monstros do terror eu conheci rindo, temia mesmo os criminosos que calavam a alegria da sala e produziam um silêncio atento aos seus *modus operandi*. O medo estava no papel dos jornais e nas telas dos noticiários, constantemente transmitido e alimentado. “Se eu espremer um jornal ou colocar um balde debaixo da televisão, vou me sujar de sangue”, era o que eu pensava. Charles Baudelaire, em escritos do seu diário já em 1860, sentia o mesmo: “Qualquer jornal da primeira à última linha nada mais é do que um tecido de horrores [...] E é com este aperitivo que o homem civilizado diariamente rega seu repasto matinal”(BAUDELAIRE apud SONTAG, l.288). O medo, na minha experiência, sempre esteve atrelado a ser convertido em mais um caso no gigantesco açougue da violência urbana.

A saturação atingiu seu ponto de insuportável quando, no cotidiano gesto de buscar no *Google*, procurando o significado de uma gíria que eu escutava na escola, me deparei com o *site O Cabuloso*, que reúne em seu acervo fotos explícitas e reais de todo o repertório vasto de mortes violentas, mutilações, chãos e paredes ensanguentados, ossadas, acidentes, homicídios, torturas, todos catalogados e classificados em categorias, como produtos nas prateleiras da *megastore* de imagens violentas. A crueza, os closes, a proximidade, as cores, tudo me despertava nojo do saber das vísceras e pavor pelos comentários abaixo das fotos, onde se podia verificar uma sede de mais detalhes, mais sangue, onde as demandas do olho o faziam vampiro do real. A autenticidade e a clandestinidade das imagens comemoradas e etiquetadas como raras, a coletânea de troféus da violência, exibindo filmagens de autópsias, invadindo residências e encontrando os corpos nus, rasgados, retalhados, penetrados, os

couros curtidos de gente, tudo gritava visualmente por um apelo de dignidade que lhes fora roubado. O íntimo instante singular das suas mortes era exposto na praça pública virtual para quem assim desejasse.

Acredito que o choque do contato com as imagens de *O Cabuloso*, o choque advindo do número de acessos, da atualização dos conteúdos, de haver um espaço tão explicitamente voltado ao horror e de sabe-lo existente e possível suscitou essa necessidade da estetização da violência. Se há curiosidade e apetite, seja por profilaxia ou sadismo, por imagens da violência, estetizá-la é uma necessidade que envolve propor o terrível ao imaginário de uma maneira artística, uma força outra de elaboração do que é violento, uma força poética. O desespero diante do real com que fui interpelado potencializou meu interesse pela metáfora, pelo simbólico e pelas vias da fantasia. A impotência diante dos horrores expostos naquelas fotos mobilizou em mim uma urgência de estetização dos discursos emergidos do silêncio que produziam: “Portanto, aqui sobre a mesa [no meu caso, tela do computador], à nossa frente, estão fotos [...] Olhem, dizem as fotos, é assim. É isto o que a guerra [a violência] faz. E mais *isso*, também *isso* a guerra [violência] faz” (SONTAG, 1.22) , a violência devasta tudo com que entra em contato. Por violência entendo todo contato ou fenômeno que cause, produza ou suscite sofrimento. Violento é o que nos subjuga, nos submete à sua vontade, à revelia de nossos desejos. Segundo Simone Weill, a violência é um processo porque “transforma em coisa toda pessoa sujeita a ela” (WEILL *apud* SONTAG, 1.34). Se essas imagens sabotaram o anestesiamento da minha sensibilidade, elas me devolveram o medo que aqueles corpos são capazes de suscitar se encarados como advertências do poder da violência.

O terror, mais ou menos nessa mesma época, se resignificou para mim. Diante desse desejo de encontrar maneiras de estetização da violência que não a destituísse do seu poder plástico mas que preservasse a dignidade das vítimas, eu assisti *O Silêncio dos Inocentes* (1991), de Jonathan Demme e Hannibal Lecter me apresentou, sorridente, uma potência artística do terror cinematográfico inédita. Com o astuto canibal eu passei a reconhecer a potência gorgônea das ameaças.

1.5 HANNIBAL

Em *O Silêncio dos Inocentes*, o terror se colocou para mim sem camadas paródicas. Provável, possível, prática humana da predação era a isso que eu tinha a sensação de assistir. No filme, a investigadora do FBI Clarice Starling (atuada por Jodie Foster) recorre ao doutor Hannibal Lecter (atuado por Anthony Hopkins), um brilhante psiquiatra, para compreender o *modus operandi* e capturar um assassino em série que escalpela e mata mulheres, apelidado de Buffalo Bill. A questão é que Lecter cumpre prisão perpétua, por ser um psicopata homicida cujos crimes envolvem a prática de canibalismo. Como as serpentes em zoológicos, separado da realidade por um vidro que completa sua cela, Hannibal é visitado a cada novidade no caso por Clarice. Uma vez que Buffalo Bill fora paciente de Hannibal, nada mais útil que utilizá-lo como fonte a serviço da solução do caso.



Figura 13 - Hannibal Lecter filmado em close up: a ameaça ocupa todo o quadro, seu rosto é o nosso mundo. Cena de "o silêncio dos inocentes" (1991) de Jonnathan Demme.

A negociação, os diálogos astutos, as questões sobre quem está usando quem, as perguntas capciosas, as sutis sugestões animalizadoras, enfim, a roupagem de elegância, tensão e cautela dos suspenses e a adrenalina envolvida na curiosidade pela investigação conspiraram para que o filme ganhasse cinco prêmios Oscar e, para muitos críticos da época,

fosse considerado tudo menos um filme de terror. A predação dos *slashers*, os enalços, perseguições e outros elementos típicos estavam ali reorganizados e sofisticados por uma montagem e edição com uma dosagem sombria e realista, com uma trama de densidade dramática, mais focada em compreender intentos psicológicos do crime, promover sensos de antecipação no público, trabalhar com a incerteza da confiabilidade nas informações e acumular saberes crescentes sobre motivações e modos de agir dos personagens. Era finalmente um tratamento “adulto” do terror que eu legava antes ao juvenil e paródico.

O protagonismo feminino e as nuances de sua força e vulnerabilidade eram colocados em cenário de atmosfera *neonoir*, perante um público convidado a especular sobre os enigmas oferecidos. Se para Clarice, a trama é um rito de passagem, para Hannibal é a oportunidade de fuga da cadeia. Ao longo do filme, presente em momentos muito pontuais, o olhar preciso, fixo, frio e predatório de Hannibal articula sua possibilidade de escapar da prisão. A sagacidade de ambos personagens fica exposta nos diálogos em que contracenam e os feitos escabrosos de Lecter são narrados por outros personagens antes que Clarice - e o público - tenha chance de vê-lo. Nada de vista privilegiada, conhecemos Hannibal juntos de Clarice, só somos apresentados a ele quando Clarice o encontra. Nossa descoberta da ameaça se dá simultaneamente à descoberta dela.

Toda uma mitologia de intimidação é gerada sobre ele quando, por exemplo, na cena do primeiro encontro entre ambos, Clarice precisa atravessar o corredor totalmente sozinha e ser vista e assediada por outros criminosos. Essa cena breve já coloca em jogo toda uma série de expectativas em relação à aparência do criminoso. Será apático, louco, agressivo, promíscuo? Nada disso. Contrastante com seus vizinhos de cela, Lecter é aparentemente normal, sem máscaras nem trejeitos, inteligente, irônico, mordaz, elegante e dotado de habilidosas palavras. O monstro canibal era assustadoramente humano e me revelava, na tela da televisão, o terror como o gênero propositor das ameaças, das cenas de ataques que por força plástica ficam na memória, da atmosfera de desconforto que se dilata na expectativa de uma violência iminente.

O olhar fixo e o corpo estático e altivo enquanto pronuncia as palavras, no mesmo estudo de reações e cálculo dos movimentos que o predador faz da presa, marcam os tensos encontros de Clarice e Hannibal. A sensação é que Hannibal pode, imprevisivelmente, mordê-la e atacar a qualquer momento. Não é tanto mais a feiura ou as máscaras conferentes de

anonimato tão comuns nos assassinos dos slasher que apavoram, mas a proposta de que essa distinção entre “monstro” e humano seja mais difusa e menos óbvia do que se supõe, de que o assassino seja não só dotado de palavra mas intelectualmente superior a nós. *O Silêncio dos Inocentes* me convidou a refletir sobre a ideia de que a máscara é a própria civilidade, como um pacto tênue que Lecter pode subitamente romper, nos induzindo a ficar bastante apreensivos e atentos a ele.



Figura 14 - Máscara para o canibal, cena de "o silêncio dos inocentes" (1991) de Jonnathan Demme.

Não é que Hannibal fosse “o” paradigma do terror, mas uma renovação estilística, uma variação. Sua assimilação cultural que o inscrevia nessa mitologia pop de trazedores de medo, atestava o desgaste da dinâmica dos *slashers*, onde assassinos mascarados percorriam espaços suburbanos e vinham matar, com objetos fálicos, jovens sexualmente ativos até que a virgem sobreviva como *final girl* (CLOVER, 1992, p.21). Mas somente graças à eficiência fóbica e sucesso que os *slashers* apresentaram em seu contexto de invenção e auges de exercício - entre 1978 até meados da década de 80 (CHERRY, 2009, p.19)- , somente por conta de seu estabelecido exercício e lógica de performance é que essas ameaças puderam vir a ser, por contraste, substituídas ou recicladas em outras formas. Ou seja, uma

nova máscara para os medos de um tempo surge depois de manifestos e desgastados os poderes fóbicos da anterior. Isso não significa um abandono de seus temas mas uma reelaboração ou um recuo inventivo a ser proposto por cada artista, em novos estilos que podem produzir obras-primas, ciclos – com refilmagens, sequências, continuações, imitadores ou narrativas similares- e delinear subgêneros. A predominância da vigência de certos tipos de ameaças é sempre perecível, um trono instável de muitos trânsitos, e é justamente essa lógica que rege industrialmente o cinema de terror, como arte e mercado das ameaças propostas.

A personagem de Clarice sendo também muito inteligente e por ser capaz de controlar seu temor diante de Hannibal é proposta heroicamente para nós, porque, diferente de seus colegas policiais, ela enfrenta “a górgona” sozinha. Clarice ousa olhar nos olhos de Lecter e falar com ele em prol do desvendamento dos crimes e prova sua imensa capacidade como investigadora e mulher. Ela domina seu medo, mira a presença gorgônea de Lecter e negocia com ele. Clarice é como um Perseu, Lecter é como uma Medusa. A primeira admiro pela coragem que gostaria de ter e que eu não tenho; o segundo temo o contato e, então, fico atento e fascinado com o seu agir. Mas bem antes de se poder temer o Dr. Lecter, temível era um outro doutor, Caligari.

1.6 CALIGARI E NOSFERATU: AMEAÇA COMO COMPOSIÇÃO

O terror está presente e potente nas telas há mais de cem anos, muitos procedimentos tidos como típicos do gênero advém do cinema fantástico da República de Weimar pós Primeira Guerra. Os filmes produzidos nessa época, por algumas características em comum, foram agrupados posteriormente sob o nome de Expressionismo Alemão. Conta-nos Laura Cánepa que “o isolamento político e cultural alemão durante a guerra levaria a uma procura pela identidade nacional, aproximando os expressionistas do estilo gótico medieval” (CÁNEPA *apud* MASCARELLO, 2006, p.59), portanto, caracterizando uma inclinação de interesse cultural a temas lendários e superstições caracterizantes da história e do imaginário europeu.

O expressionismo, segundo Roger Cardinal, propõe que a obra artística seja composta a partir da percepção subjetiva que o artista tem do mundo e de como o mundo o

impacta afetivamente, encarando sua subjetividade como o pressuposto suficiente para “comprovar” o real (CARDINAL *apud* CÁNEPA, 2006, p.57) assim, na arte expressionista, a obra não está subjugada a corresponder aos ditames naturalistas, mas a exprimir autenticamente os estados emocionais do artista. A arte expressionista remodela o mundo, em suas obras, de acordo com as paisagens emocionais do artista, exprimindo suas percepções como verdades íntimas que encontram formas ilimitadas a fim de serem externalizadas. Isso se reflete esteticamente em uma liberdade de composição desatrelada das expectativas do real e logo, mais aberta à estilização. Pintura, literatura e cinema expressionistas substituem o imperativo de mostrar o mundo enquanto realidade verossímil por um desejo de busca em exprimir autenticamente como o mundo atravessa o sujeito-artista.

Antes e durante a guerra, filmes como *O estudante de Praga* (1913) e *O Golem* (1915) repercutiram esse espírito, o primeiro já abordava os temas do duplo maligno e do pacto demoníaco, enquanto o segundo se baseava em uma lenda medieval judaica (2006, p.64). A literatura romântica fantástica, gótica e algumas narrativas medievais e religiosas é que subsidiavam o fornecimento dos temas do cinema expressionista e que encorajaram uma abordagem fílmica do fantástico (2006,p.73). Com a derrota devastadora na guerra, essa busca identitária se viu atravessada por uma atmosfera emocional marcada por pesar, horror, desilusão e dúvidas quanto ao futuro sombrio.

O cinema expressionista alemão, contaminado por tudo isso, constituiu para si uma identidade singular perante os demais, um diferencial quanto ao alto nível artístico empregado que o permitiu ser interesse de exportação cultural. Nesses filmes mudos, temáticas fantásticas e situações enigmáticas, aflitivas ou perigosas, personagens com poderes sobrenaturais e espaços de formas distorcidas seja por via arquitetônica ou pela maneira com que eram iluminados e como neles sombras eram criadas, contrastes entre claro e escuro e atuações estilizadas com muito uso de maquiagem já antecipam elementos dos quais o terror vai se utilizar largamente.

Exibido na Alemanha em 1920 e lançado internacionalmente em 1921, *O Gabinete do Doutor Caligari* (1920), de Robert Wiene, apresenta o personagem do título como um prestidigitador que hipnotiza um jovem chamado Cesare para que mate as pessoas e assim, mantenha sua notoriedade como profetizador dos destinos delas. Ao final do filme, nos é revelado que Cesare é na verdade um louco internado em um sanatório e o “doutor Caligari”

é o médico responsável pelo tratamento dele, aparentemente bondoso. Assim, fica sugerido que toda a realidade de cenários angulosos e distorcidos por curvas, atuações exageradas, uso das sombras contrastantes com a luz e o profundo impacto visual, era na verdade uma projeção de mundo, um pesadelo acordado do personagem, de um homem louco. Trabalhando a visualidade de maneira impactante e dramática o filme reunia o apelo popular às tramas detetivescas e dava continuidade ao interesse pelos temas fantásticos, sugerindo um “aspecto de atemporalidade” (ibidem, p.68) que assinala uma das características mais interessantes do terror: o grau de liberdade em relação ao real e as possibilidades de se legitimar através do simbólico e do alegórico. Podendo cada diegese construir suas próprias regras, sua própria lógica e dinâmica de funcionamento daquele mundo sugerido e da ameaça abordada.



Figura 15 - Caligari e os cenários angulosos.



Figura 16 - Cesare, o sonâmbulo.



Figura 17 - Caligari e Cesare.



Figura 18 - Expressividade no ataque.

Prova disso se vê em *Nosferatu* (1922) de F. W. Murnau, a primeira (não autorizada) adaptação para as telas do romance de Bram Stoker, *Drácula* – que quase foi perdido para sempre. Se o Drácula de Stoker rejuvenesce à medida que consome o sangue das vítimas – e essa característica vai ser bastante utilizada para situar a figura do vampiro como um monstro sedutor e erótico- *Nosferatu* é repulsivo com seus dentes como presas, garras alongadas imitando patas de aranha e unhas afiadas (BENSHOFF, 2017, p.216). O filme foi filmado “quase todo em locação” ou seja, praticamente não há cenas de estúdio (CÁNEPA, 2006, p.72) o que significa que, se em *Caligari* o mundo da diegese estava plenamente distorcido, em *Nosferatu* era apenas diante da presença da ameaça que os jogos de luz e sombra sugerirão seus poderes.

Nosferatu se afirma como monstro não por participar da natureza do mundo diegético, mas por soar como dissonante nela e, atrelando sua presença às dinâmicas sombrias

de iluminação ele é assim revestido de poderes por toda uma rede de cumplicidade entre elementos técnicos. Ele é uma composição plástica entre as ações e movimentações do ator, seu enquadramento no espaço, a quantidade de luz que o desvela e de sombra que o sugere ou oculta e uma confirmação narrativa de sua terribilidade a partir dos esforços de evitação e expressões de medo de suas vítimas.



Figura 19 - Entrada de Nosferatu.



Figura 20 - A potência dramática da sombra.

Com o Expressionismo Alemão e sua conjugação de “expressividade dos cenários, no tratamento mágico da luz e na morbidez dos temas” (2006, p.69), essa herança expressionista, de uma contaminação técnica que é cúmplice da ameaça – ao revesti-la de poderes fóbicos- , ou cúmplice da subjetividade da vítima – ao persuadir o público a temer o espaço, a aproximação de outrem e o futuro de determinados personagens - confere ao terror, junto com seu manancial de fontes de fantástico, uma liberdade sagaz em relação às matrizes literárias ou supersticiosas de onde bebe. O impulso expressionista torna cúmplices da subjetividade – seja da ameaça, seja da vítima- os elementos técnicos, de maneira a assimilá-los dramaticamente. “Por essa coerência entre a proposta formal e o conteúdo simbólico das histórias, esses filmes costumam ser apontados como a primeira experiência significativa do gênero de horror [terror] na história do cinema” (2006, p.76). Também por esse precedente de fervor do desprendimento do real, temas mórbidos e seres fantásticos podem emergir nas telas e assustar os públicos.

Caligari, Nosferatu e todas as ameaças do cinema Expressionista Alemão revelam que uma ameaça de terror nunca é eficaz apenas por questões de atuação, mas por todo um contexto de aspectos que, se em outros gêneros são meramente “técnicos”, no terror são dramaticamente assimilados e articulados na diegese como cúmplices que amparam absolutamente sua função de ameaça. Ameaças são composições e os desconfortos que elas suscitam são corroborados desde a contracena até sua relação com o espaço, com a luz e com os contrastes que estabelecem ao longo do filme. Caligari sem seus cenários distorcidos e sem sua maquiagem, poderia nos parecer ridículo nas expressões histriônicas e gestualidade exagerada. Bem como Nosferatu, sem seus regimes de luz e sombra a constituir sua movimentação dilatada permeada de suspense, preparar o ambiente para suas entradas e elaborar a densidade da atmosfera de sua manifestação, poderia nos parecer entediante ou mesmo engraçado. Sem cumplicidade técnica, segredam as ameaças expressionistas, não há terror. Nada é temível por si mesmo, mas por uma relação de poder, violenta e predatória bastante contextualizada em sua respectiva diegese.

1.8 DRÁCULA, FRANKENSTEIN E OS MONSTROS DA UNIVERSAL

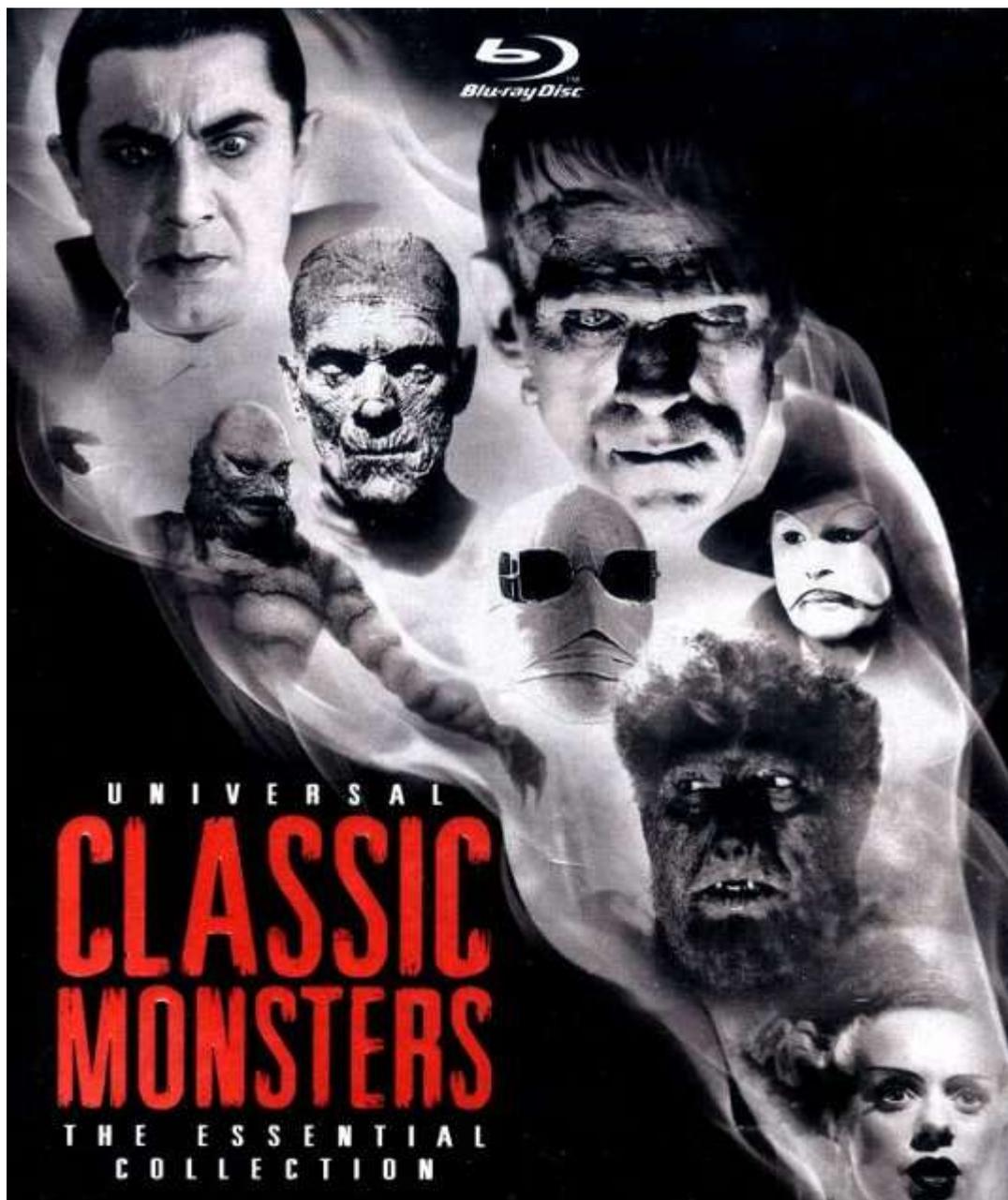


Figura 21 - Capa do box “*Universal classic monsters*”.

O maior fornecedor e exportador fílmico mundial de terror desde os anos 1930 são os Estados Unidos. A produção industrial desses filmes, o estabelecimento do terror como gênero e os contornos do contrato de expectativa e expectativas entre público e cinemas do medo, foram esboçados e elaborados nessa década. Se o Expressionismo Alemão dispôs na cultura visual a importância da cumplicidade técnica para a proposição das ameaças mudas, o cinema americano tem ameaças que falam, ou balbuciam desdobrados de uma tradição de

obras literárias de ficção especulativa. Drácula e o monstro de Frankenstein inauguram o primeiro ciclo de horror da história do cinema americano, que deixaria de ser um elemento salpicado entre filmes de outros gêneros, para elaborar a si mesmo como um. Com esses monstros, o terror se torna deliberadamente a capital narrativa, a ênfase dramática de um filão inaugurado pelos estúdios da Universal em uma espécie de Era de Ouro. Filmes que estabelecem convenções de performance de algumas das mais revisitadas ameaças, estipulam o lugar da ameaça como equivalente ao do monstro e incitam padrões de gosto e comportamento na expectativa do público, estrearam a partir de 1931 e consolidaram o gênero como produção constante e consistente.



Figura 22 - "Drácula" (1931) de Tod Browning.

Os romances do século XIX, altamente influenciados pela literatura gótica do século

anterior, *Drácula* (1897) de Bram Stoker e *Frankenstein, ou o Prometeu Moderno* (1818) de Mary Shelley, forneceram as bases para composição das ameaças que inaugurariam o terror nos *talkies* (filmes falados) do cinema estadunidense: o vampiro Drácula e o monstro de Frankenstein, iconicamente atuados por Bela Lugosi e Boris Karloff. Após o devastador *crack* da bolsa de Wall Street, em 1929, que principiou a chamada Grande Depressão, o ambiente estava propiciamente habitado por ansiedades diversas. Talvez, em tempos de sofrimento coletivo, a maior ansiedade seja o desejo de atribuir um rosto ao mal ou estetizar a violência aguda de determinada época. Ressoando com Paul Wells acredito que a história dos filmes de terror esteja atrelada a uma “história da ansiedade” (WELLS *apud* CHERRY, 2009, p.170). Com isso quero dizer que o terror “reflete e responde às ansiedades” culturalmente vigentes, na medida em que suas escolhas estéticas elegem temáticas perturbadoras e sempre se posicionam com relação às estetizações – e relações daquela sociedade- com relação às violências e as suas ameaças perpetradoras (2009, p.207).

Foi de um estrondoso sucesso teatral, uma adaptação para os palcos do romance do vampiro licenciada desde 1924 em Londres e trazida, alguns anos depois, pelo produtor teatral Horace Liveright ao solo americano, para ser “americanizada” (BROWNING, 2017, p.226) que derivou o filme da Universal, *Drácula*. Para a adaptação americana, foi escolhido como Drácula o ator húngaro cujo inglês apresentava um marcante sotaque, Bela Lugosi, para personificar o “estrangeiro” da Transilvânia. Suas “enunciações e inflexões de voz” foram fundamentais na arquetipificação do papel do vampiro aristocrático, uma vez que ele aprendia o papel primeiro em húngaro, para compreender o que diria e só depois foneticamente repetia as palavras em inglês, sem deixar de imprimir o seu sotaque (*idem*). A dificuldade de Lugosi com o idioma, favoreceu a singularidade de sua atuação e se estendeu, portanto, na composição de Drácula no imaginário fílmico. O estrangeiro se infiltrava entre “nós”, desejoso de consumir numa mordida de conotação erótica, o sangue das donzelas. Somente mulheres poderiam ser suas vítimas, contrariamente ao que era sugerido no romance de Stoker, uma vez que o produtor Karl Laemmle Jr. questionava insinuações homoeróticas. Para ele, “Drácula tem que ir atrás apenas das mulheres e não dos homens” (LAEMMLE JR. *apud* BROWNING 2017, p.228), assinalando e talvez antecipando o apelo desse monstro como uma ameaça eroticamente persuasiva de vítimas inicialmente femininas. Anos depois, sua erotização se expandiria cada vez mais.



Figura 23 - Drácula se aproxima...

O ano de 1931 inicia uma era de filmes de monstros que se tornariam clássicos. *Drácula* (1931) de Todd Browning é o marco inicial dessa caixa de Pandora do século XX. Depois dele, *Frankenstein* (1931), *a Múmia* (1932), *o Homem Invisível* (1933), *o Lobisomem* (1935), entremeados por uma série de filmes baseados em contos macabros de Edgar Allan Poe e diversos reaproveitamentos, continuações e *mashups* entre esses personagens até culminar no *Monstro da Lagoa Negra* (1954), enriqueceram os estúdios Universal e forneceram icônicas atuações de ameaças ao cinema.

A popularização desses filmes estabelece os padrões de expectativas em relação a atuação desses diversos tipos de ameaças mesmo em públicos que jamais assistiram os clássicos em preto-e-branco. Ou seja, os monstros clássicos dos estúdios Universal, são como paradigmas ancestrais da proposição fílmica, ou se preferir, matrizes a partir das quais se elaboram diversas tipificações de ameaças. Assim, *Drácula* é o invasor estrangeiro e sedutor cuja violência é dissimulada em disfarces –de lobo ou de morcego ou de conde elegante- e premeditada deliberadamente. Já o monstro de *Frankenstein*, como um avô das ameaças-

aberração, fornece programas de movimentação mecânica de morto-vivo, antecipando o típico andar lento dos zumbis, as falas atropeladas por balbucios e, principalmente, a violência como efeito mais do que como intento da sua presença. Força descontrolada, rompantes emocionais e a rejeição do seu criador situam sua violência como acidental ou algo que se dá apesar do seu não-desejo.

A partir de 1931, o cinema americano começa a esboçar esse espectro, tendo como pólos exemplares essas diferentes ameaças: Drácula como ilustre representante das ameaças para as quais a violência é de apelo erótico, é desejo atraente, sensual, magnético e hipnótico; enquanto o monstro de Frankenstein situa o outro extremo com a violência acidental, fruto de desproporções, sem consciência e marcado pela repulsa que provoca. Esses dois tão díspares paradigmas, inauguram o terror falado no cinema americano e são distribuídos mundialmente.

O impacto do advento do cinema, agora falado, nas salas era espantoso pelo grau inédito de autenticidade real. O cinema não era assimilado como representação meramente, mas chocante proposta de facilitar a “suspensão da descrença” do público diante do que é mostrado. Junto do cinema falado, vieram o aperfeiçoamento de alguns efeitos especiais e a marcante possibilidade diferencial em relação ao teatro, de instantâneas mudanças de cenário mediante cortes, *fade-ins e fade-outs*. Outra questão que apelava ao interesse do público era a novidade do fato de que, como próprio Lugosi percebia “muitas coisas das quais no palco só se poderia falar são mostradas na tela, em todo seu desconcertante detalhe” (LUGOSI *apud* BROWNING, 2017, p.227).

A sensibilidade da época sofreu transformações com a presença de Drácula nas telas. Para o filme, lançado em 1931, o diretor Tod Browning não aceitou fazer concessões às comuns explanações realísticas dos aspectos sobrenaturais, redefinindo os padrões de expectativa hollywoodianos de terror. *Drácula* é o filme que abre o precedente para um tratatamento terrorífico levado a sério, sem uso de piadas para suavizar a trama ou alguma tributabilidade naturalista ao desmascarar a ameaça. “Drácula bebe sangue” e dessa premissa não escapa a diegese do filme (WORLAND *apud* BROWNING, p.228). A oportunidade de assistir maximizado no grande ecrã, terríveis monstros já dispostos no imaginário por obras literárias e, no caso do conde vampiro, popularizados por peças teatrais, atraiu muito público, apesar da crise financeira. O sucesso dos filmes de monstro da Universal nos anos 30, consolidou a produção do gênero.

Os chamados monstros da Universal se estabeleceram então como ícones e performances clássicas. Atuar um vampiro, em cada filme que trate dessa ameaça, envolve buscar se situar como mais distante ou próximo em relação aos procedimentos de atuação do Drácula de Lugosi, em 1931. Meses depois, ainda no mesmo ano, a Universal lançaria *Frankenstein* (1931) de James Whale e a Paramount reagiria lançando, na virada do ano, *O Médico e o Monstro* (1931) de Rouben Mamoulian, baseado no romance de 1886 de Robert Louis Stevenson e durante toda a década de 1930, as telas se viram povoadas toda a noite por mais e mais pesadelos com sobrenatural. As atuações dessa época repercutem e interpelam mesmo as composições de ameaças mais contemporâneas. Qual deles poderia estar mais associado aos tipos de medos atrelados à Medeia?

O primeiro monstro clássico - exaustivamente revisitado no cinema- que obtém prazer da predação é Drácula. Sobrenatural, aristocrático, bastante persuasivo, oculto em disfarces diversos e desejoso da violência que pratica - expressa no consumo de sangue das vítimas- esse vampiro é, dentre os monstros da Universal, o mais associável com a tendência vingativa de Medeia, isto é, ambos participam de uma seleta de personagens para os quais a violência é não somente necessidade mas um desejo premeditado e a espreita das vítimas participa e potencializa esse prazer. A vingança é um ato reparador e erótico para Medeia, assim como é vital e excitante para Drácula a atração e a sucção de presas.

1.9 MEDUSA, MONSTRO EXEMPLAR

Em Medusa sou capaz de perceber uma imagem metafórica operativa para compreender a noção de monstro e o dinamismo dos cinemas terríficos. Com o olhar maldito e uma profusão de serpentes em movimento no lugar dos cabelos, essa mulher-monstro da mitologia grega converte em pedra qualquer um que a mirar nos olhos. A interdição aos olhos, o som das serpentes como advertência e indício de sua proximidade, tornou Medusa uma imagem emblemática do medo na sociedade grega: “os gregos elaboraram uma figura simbólica que, conjugando facialidade e monstruosidade numa forma singular, distingue-se nitidamente de todas as outras para fazer-se imediatamente reconhecida pelo que é: a face de Gorgó” (VERNANT,2014, p.40). As serpentes que adornam sua cabeça, são uma companhia e extensão dela e confirmam sua monstruosidade.

Irrequietas, confundidas entre si, as serpentes-cabelos de Medusa fornecem a imagem de incessante mescla, recombinação e movimento com que os subgêneros refazem, desfazem e bagunçam suas convenções. Sua capacidade de perene adaptabilidade e recriação das convenções revigora, através dos subgêneros, o gênero em si (CHERRY, 2009, p.170). Em seus cabelos serpentes-subgêneros, Medusa é o próprio cinema de terror a desafiar o espectador a ousar assistir os filmes e deparar-se com medos em profusão. Cada serpente dispondo de um veneno, isto é, de diferentes estratégias de estetização das violências, procura inocular medo nos olhos dos que assistem.

O terror é o gênero propositor das ameaças, ele inspira as ansiedades de seu tempo e, após uma série de processos estéticos, ele as expira na forma de figurações, alegorias e personificações dos medos vigentes. Confiro essa centralidade às figuras das ameaças porque considero que elas são os pressupostos paradigmáticos para uma experiência de terror. O medo sempre carece de objetos temíveis (SCARRY,1989, p.160) e essa função narrativa é desempenhada pelas ameaças. Tanto é assim que, nas propostas de divisão em subgêneros, o critério que parece orientar sua nomeação tende a ser o tipo de ameaça com a qual, quem ver determinado filme, vai se deparar. Os subgêneros assinalam e especificam certas modalidades de medo e suas nomenclaturas tendem a ser assimiladas e legitimadas pelos fãs do gênero.

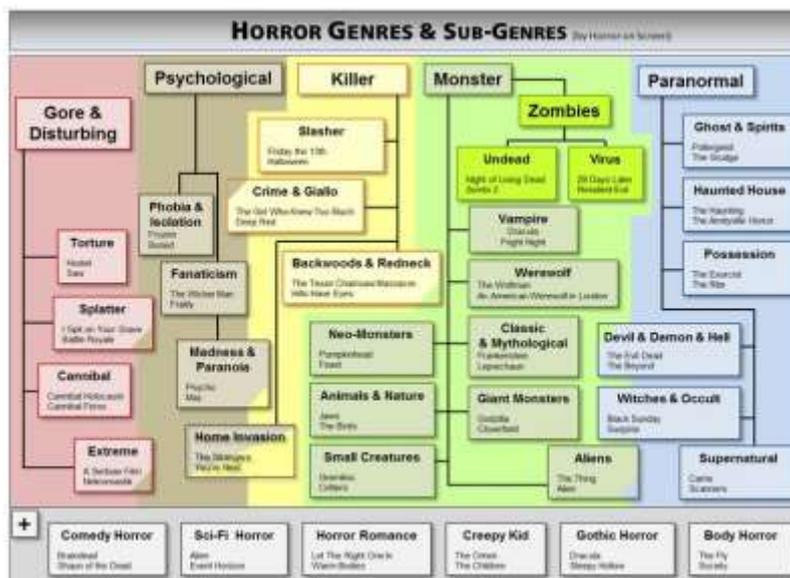


Figura 24 - Quadro de subgêneros por fãs do site Horror on Screen.

Os subgêneros presentes na figura 24 - elaborado pelo site de fãs do gênero, *Horror on Screen* apesar de estarem sob o nome de horror, designam tanto o terror quanto o

horror. Como visto no quadro, as naturezas ou tipos das ameaças propostas possuem um amplo espectro de variação que derivaria de, no caso desse esquema, seis macrotópicos chamadores de medo:

- ♦ *Gore e Disturbing*, albergando filmes cuja ênfase de medo recai sobre a exploração de violência explícita e temas culturalmente desconfortáveis ocupando tempo de tela considerável. No quadro, é subdividido em Tortura, *Splatter*, Canibal, Extremo;

- ♦ Psicológico, abarcando filmes que operam a partir de sinais de distúrbios psicológicos ou crenças duvidosas e suas repercussões em personagens, ansiedades construídas por mal-estar ou desconfiança e incertezas do espectador sobre a autenticidade do que é visto na tela, colocando a sanidade dos personagens como ponto de interrogação. No quadro está subdividido em: Fobia e Isolamento, Fanatismo, Loucura e Paranóia e Invasão Domiciliar;

- ♦ *Killer*, cujos filmes se concentram em acompanhar crimes de assassinos. Subdividido no quadro em: *Slasher*, Crime e *Giallo*, Matutos e Caipiras (como exemplo de grupos culturais/regionais empenhados nos filmes em matar);

- ♦ Monstros, no quadro estão divididos em: Vampiro, Lobisomem, Clássicos e Mitológicos, Alienígenas, Neo-Monstros, Animais e Natureza, Monstros Gigantes e Criaturas Pequenas;

- ♦ Zumbis que podem ser Mortos-Vivos ou produtos de Vírus e;

- ♦ Paranormal subdivididos em: Fantasma e Espíritos, Casa Assombrada, Possessão, Diabo, Demônio e Inferno, Bruxas e Ocultismo, Sobrenatural.

As possibilidades combinatórias são inesgotáveis, entrelaçadas entre si como as serpentes de Medusa. O quadro apenas auxilia na demonstração de matrizes temáticas das quais o terror e o horror se servem para compor seus enredos e apresenta como uma estratégia de classificação a interpelação de um filme a partir de quem ou o quê é responsável pela violência e sofrimento abordados. Recorri às divisões em subgêneros porque em uma recriação de *Medeia* estar consciente de seus medos implicaria imaginar em quais

subgêneros ela se encaixaria e, portanto, convocar um *corpus* operativo correspondente de ancestralidades estéticas na abordagem de determinado tipo de ameaça. Como veremos, Medeia pode ser encarada como uma ameaça sobrenatural e seus perigos estão atrelados aos topos de feitiçaria, dissimulação de caráter e vingança. Assim, o corpus desse estudo foi sendo composto por ameaças que, além de suscitarem medo, ressoassem esses aspectos.

A classificação em subgêneros também é interessante para compreender a vastidão de maneiras de estetização das violências a serem filmadas. Assim, por orientações de gosto, a divisão em subgêneros é importante para reconhecer que há um largo espectro de possibilidades da colocação da violência em cena, desde a sugestão e construção de atmosfera até suplícios físicos tão hiperrealistas que erigem a questão se não se tratariam de assassinatos autênticos. Também é importante mencionar que os subgêneros são uma tentativa de atestar a complexidade dos medos quando se trata de trabalhá-los artisticamente, longe de serem categorias estanques e livres para se mesclarem entre si, os subgêneros funcionam para traçar “parentescos” artísticos de procedimentos, topos ou assimilação cultural entre filmes. Assim, certos filmes ecoam ou ressoam e por vezes até imitam os procedimentos de suscitação do medo utilizado em outros.

Um bom exemplo é a influência ainda extremamente presente do filme *O exorcista* (1973) de William Friedkin, na persuasão do público de que um personagem está sendo habitado ou parasitado por um demônio. Saturações das performances demoníacas empregadas de maneira bastante pontual no filme, formam boa parte dos filmes de possessão, situando Regan (atuada por Linda Blair) como uma ameaça ainda paradigmática nos programas de performance cinematográfica do corpo possuído. Outra questão latente na presença relativamente constante de filmes de possessão é uma relação mal-resolvida com a secularização, ao recorrer ainda à figura do diabo para interpelar o mal no mundo. Seja uma senhora idosa, um menino, outras garotas adolescentes ou mesmo homens, praticantes de comportamentos agressivamente atípicos, alterações vocais repentinas, agitações físicas, deslocamentos com torções e ferimentos autoinfligidos, o cinema de possessão demoníaca ainda tem opaca criatividade quando se trata de desafiar a majestade de Regan.

Oferecendo o maravilhamento diante das máscaras-metáforas e simulações artísticas de situações-limite violentas, os filmes de terror assinalam, para mim, esforços de elaboração estética dos medos. Isto é, os temores, as violências que tem poderes de dispor de nós, quando

elaboramos terror, invertemos o jogo ao dispor deles. Por promover a articulação artística dos medos com seus públicos, não é de se espantar que esse gênero seja tão marcantemente presente nas salas de cinema. Perene na exibição, como os medos são perenes na experiência humana, o terror também é diverso como os medos que fatores sociais, políticos, pessoais, transformam. Assim, o terror não é tanto o país dos medos mas seu próprio e vastíssimo continente atravessado em incontáveis fronteiras. A complexidade do terror abarca um espectro muito amplo e suas tentativas de definição esbarram em categorias difíceis, presentes em umas tantas obras e ausentes em muitas outras. Seja qual for o veneno ou a espécie de serpente, está a serviço de Medusa, isto é, tenta provocar medo em quem olha.

Medusa nos paralisa se olharmos, nos incita a fugir se ouvirmos o sibilar das serpentes, construindo em torno de si um profundo isolamento do contato com os humanos porque sua existência está relacionada à nossa morte. Primo Levi, escritor sobrevivente de campos de concentração nazistas, evoca a presença dela para falar dos horrores mortíferos do campo: “Quem o fez, quem fitou a górgona, não voltou para contar, ou voltou mudo” (LEVI *apud* AGAMBEN, 2008, p.42). Os domínios de Medusa são então os do sequestro da existência ou tão insuportáveis que não podem ser exprimidos.

Medusa se apresenta ao meu pensamento como a metáfora mais instigante para compreender o cinema terrorífico como sendo a zona das ameaças. O grande ecrã projetando medos é um portal de Medusa, a única dentre as górgonas que, segundo Hesíodo (2010), era possível de ser morta: “[...]as Górgonas, que habitam além do glorioso Oceano, nas fronteiras da noite [...]São elas: Esteno, Euríale e Medusa, a que sofreu triste destino. Ela era mortal, [...] quando Perseu cortou-lhe a cabeça” (HESÍODO,2010 ,p.36). Contudo, mesmo após ser decapitada, o olhar de Medusa não perdeu seus poderes de petrificação terrificante. Seu caráter de ameaça transcende sua própria morte, pois diante da cabeça decepada, se posta a descoberto, o espectador paralisaria.

Ela é metonimicamente assimilada como olhar e cabeça, “Gorgó, o ‘anti-rostos’, só é representado de rostos [...] em um inelutável afrontamento dos olhares [...]ostentação clara dos sinais da sua arriscada eficácia visual” (AGAMBEN,2008, p.61), como máscara monstruosa de nome Gorgó que “traduz a extrema alteridade, o temor apavorante do que é absolutamente outro, o indizível, o impensável, o puro caos: para o homem o confronto com a morte” (VERNANT,2014, p.12). A convenção iconográfica da representação dessa entidade que é

alteridade radical, lhe negava aparecer de perfil, como ocorria com os deuses e outras figuras. Seu diferencial marcante é que para ser imediatamente reconhecível ela

é sempre representada de face [...] o rosto da Górgona invariavelmente encara de frente o espectador que a observa [...] quaisquer que sejam as modalidades de distorção empregadas, a figura sistematicamente joga com as interferências entre o humano e o bestial, associados e misturados de diversas maneiras[...] esta face apresenta-se menos como um rosto do que como uma careta [...]a careta de horror que rasga o rosto de Gorgó responde o terror de quem a observa (2014, p.36).

Distorção nos quadros da norma; emergência de diferença hostil; existência que destoa da convenção; careta que escarnece do horror de quem olha como gargalhadas que destoam da cena de sofrimento que produz; ente composto por uma promiscuidade entre categorias fronteiriças que os costumes apartam; corpo que conjuga humanidade com animalização; produzida por diversas modalidades de distorção; contato temido porque indesejado; assoma nojo e pavor em quem a vê através da sua cabeça mutilada; sua presença e seu poder estão associados a perigo; mesmo morta ela atua sobre os vivos e os aniquila; criatura que ameaça apenas por existir. Medusa, aquela que “impede que o vivo entre na casa dos mortos” (2014, p.61), parece, com essas características, sintetizar exemplarmente a concepção de monstro.

Noel Carroll (1990), atribui como paradigma do horror – que ele utiliza também no sentido de terror - a presença de uma criatura que é em si mesma, para ele, o propósito discursivo do horror artístico, ou por assim dizer, seu “sujeito-objeto” provocador: o monstro. Carroll atribui aos monstros a capacidade de produzir horror. O monstro seria o objeto e ente obrigatório do horror, porque reúne, impõe e encarna uma diferença ontológica violenta, uma existência impossível que se infiltra na realidade ficcional e que suscita medo e nojo (CARROLL, 1990, p.16) nos demais personagens “normais/humanos” e, idealmente, nos espectadores. Em sua concepção filmes como *Psicose* (1960) e *A Mosca* (1986) de David Cronenberg não seriam considerados de terror, assim como o supracitado *O Silêncio dos Inocentes* que só seria lançado no ano seguinte ao da sua publicação estaria fora. Contudo, a minha concepção da centralidade da ameaça –mesmo que apenas sugerida- para o terror só foi possível ao entrar em contato com seu pensamento e nele, há uma interessante pista para elaborações de ameaças. Ele propõe cinco processos de feitura dos monstros (ibidem,p.42) mas que acabam servindo como estratégias de composição das ameaças em performance, em

geral.

Reitero que elas são apenas eixos de composição, cujo aspecto um tanto formulaico ou tipificante não opera a partir de purismos, mas como perspectivas enriquecedoras para levantar materiais de atuação que propõem os personagens, perante o público, como ameaças. Procurar por purismos em terror é uma atitude bastante improdutiva, justamente porque sua capacidade de reciclagem e reformulação de *topos* o mantém como um gênero criativo e incessante. Fusão, fissão, magnificação, massificação e, a teatralmente mais instigante, metonímia são os processos propostos por Carroll e que explico a seguir.

A fusão ocorre anatomicamente e situa a ameaça como uma corporeidade onde convergem naturezas físicas mescladas entre si. O corpo monstruoso seria resultado de uma soma, por exemplo homem+ lobo= lobisomem; mulher + jacaré =Cuca; mulher + peixe = sereia; lagarto + cobra + morcego = dragão, mulher + serpentes = Medusa, etc. Assim, as ameaças que existem a partir de fusão, operam borrando categorias fisicamente apartadas, encarnam impossibilidades naturais, híbridas ou aberrantes. O desconforto que produzem está em amalgamar habilidades e poderes daquilo que fundem, são uma anatomia que opera encarnando a assimilação ou apropriação de outras criaturas, reunindo o que biológica e ontologicamente é impossível de aliar. Em vertentes da cultura japonesa, por exemplo, acredita-se que a pessoa morta violentamente cujo sangue é lambido por um gato, se torna um espírito vingativo chamado de *bakeneko* que reúne características felíneas como saltos habilidosos, autocarícias com a língua, movimentação esquiva, mãos dispostas como patas, unhas afiadas, apreço por consumir leite e peixes, e mesmo orelhas peludas sem renunciar ao seu próprio raciocínio humano, capacidade de fala e ímpeto vingativo.



Figura 25 – Bakeneko.



Figura 26 – Bakeneko prestes a se lambar.

Além da figura do *bakeneko* (figuras 25 e 26), presente em filmes como *Hiroku Kaibyoden/The Haunted Castle* (1969) de Tokuzo Tanaka e *Kuroneko* (1968) de Kaneto Shindo, é importante citar como exemplares de fusão Candyman, do filme *O Mistério de Candyman* (1992) de Bernard Rose, onde o corpo humano está associado a abelhas em profusão e no lugar de uma mão há um gancho:



Figura 27 – Candyman e as abelhas.

Considero *The Thing: o Enigma do Outro Mundo* (1982) de John Carpenter como sendo um dos melhores exemplos desse gênero de ameaça, pois o medo deriva justamente da capacidade de a ameaça assimilar violentamente qualquer ser vivo e disfarçar absolutamente sua aparência, de maneira a criar um ambiente de angustiante desconfiança entre os personagens e grotescas manifestações de articulação entre naturezas.



Figura 28 - A grotesca assimilação do cachorro em "*The thing*".



Figura 29 - Outra mutação em "The thing".



Figura 30 - Rosto em desfazimento em "The thing".

Outro exemplo bastante relevante é *A Mosca* (1986) de David Cronenberg, justamente porque o enredo do filme consiste basicamente em acompanhar o processo gradual de destituição da humanidade do protagonista em direção ao asqueroso aspecto de mosca.



Figura 31 - A metamorfose de "A mosca".

Uma profusão de fusões bastante perturbadoras na combinação entre humano-máquina é encontrada na obra-prima *cyberpunk* japonesa *Tetsuo* (1989) de Shinya Tsukamoto, em uma montagem vertiginosa de ameaças por fusão e acúmulo, seguindo um ritmo similar ao de um pesadelo acelerado, onde o humano é vorazmente consumido por tecnologia.



Figura 32 - A tecnologia consome o homem, em "*Tetsuo*".

Uma criatura extremamente calcada em migrar de fusão em fusão é justamente It. Saída do romance homônimo de 1986, de Stephen King, essa ameaça – abordada em uma telessérie em versão de 1990, dirigida por Tommy Lee Wallace e atuada por Tim Curry – recentemente reivindica o trono do terror *mainstream* desde sua muito bem-sucedida refilmagem de 2017 dirigida por Andy Muschietti e atuada por Bill Skarsgard e a sequência prevista para estrear em setembro de 2019. Essa ameaça, mais comumente apresentada sob a forma de um palhaço sinistro chamado Pennywise, assume a aparência de qualquer medo, uma vez que se serve da produção dessa emoção para apavorar e devorar crianças.



Figura 33 - It ataca o menino George com seus dentes "planta carnívora".

Finalmente, para encerrar os exemplos, a inventiva abordagem dos vampiros em *30 dias de noite* (2005) de David Slade, baseado em uma minissérie de quadrinhos ilustra bem como um monstro fusional como o vampiro – articulando humano e morcego – pode ser complexificado com aspectos faciais de tubarão.



Figura 34 – Vampiro com dente de tubarão em "30 dias de noite" (2005).



Figura 35 - Mescla entre vampiro e tubarão com pupilas escuras em "30 dias de noite".

A fissão opera a partir de fissuras de personalidades ou multiplicação de um mesmo corpo. Seus exemplos mais evidentes são a noção de duplo maligno (*doppelganger*), ou seja, uma cópia física do corpo capaz de cometer atrocidades, e a possessão psíquica ou demoníaca.

Assim, Carroll subdivide esse processos em fissão temporal, onde há alternância das personalidades no mesmo corpo, ou seja, um revezamento de controle de uma sobre a outra que varia de acordo com o tempo; e fissão espacial, proposta justamente na ideia de um outro corpo idêntico e capaz de violência. A fissão joga então com o ser e o seu avesso, seja como coabitantes de um mesmo corpo ou de um mesmo espaço. A dinâmica médico-monstro, parece orientar as performances dessas ameaças, estabelecendo contrastes e jogando com o precedente de assunção ou emergência de atitudes outrora inconcebíveis no corpo ou aparência em questão. Essas ameaças discutem a imputabilidade de culpa e possibilitam a vazão de desejos escusos, soando como perturbadoras colagens comportamentais. A questão que erigem é do controle e descontrole físico-moral-psíquico ou da continuidade e descontinuidade identitária.



Figura 36 - Regan possuída em "*O exorcista*" (1973).



Figura 37 - O duplo maligno em "*Nós*".

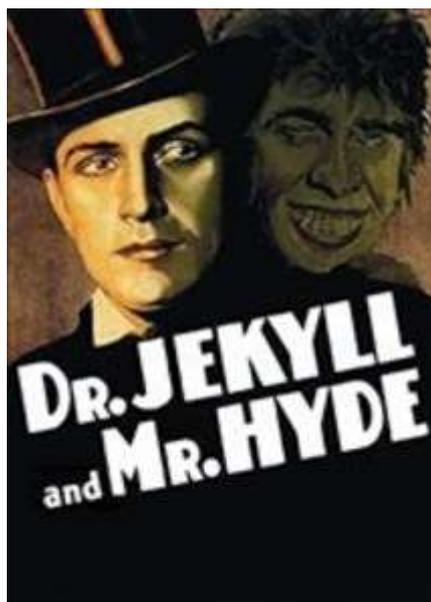


Figura 38 - Cartaz de "O médico e o monstro" (1932).

As ameaças de magnificação reivindicam a majestade pelo tamanho. Ao jogarem com as escalas, subvertendo as expectativas naturais elas são geralmente associadas a experimentos científicos ou comumente envolvem animais agigantados que destroem cidades inteiras. *King Kong* (1933) de Merian Cooper e Ernest Schoedsack, *Godzilla* (1954) de Ishiro Honda e *Tubarão* (1975) de Steven Spielberg, fornecem exemplos desses personagens que apequenam suas vítimas diante de suas grandezas descomuns. A sua potência fóbica está em transgredir os limites biológicos quanto ao seu porte, dando uma impressão de invencibilidade.



Figura 39 - King-kong ataca a cidade.

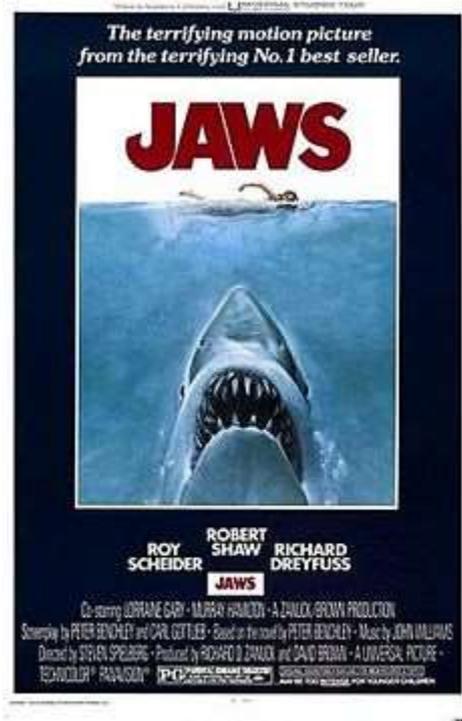


Figura 40 - Cartaz de "Tubarão" (1975).



Figura 41 - Cena de "Godzilla" (1954).

A massificação solicita criar verdadeiros coros cênicos de ameaças, assustando pela quantidade, de maneira a criar uma “massa” de seres de um mesmo tipo. Ela está atrelada às dissoluções de singularidade, comportamentos perigosos repetidos e reiterados, hordas de corpos contaminados, viciados, infectados e muitas vezes desprovidos da capacidade de negociação, movidos por um impulso comunal sinistro. Também penso que os filmes de terror cujas ameaças estão calcadas na adesão fanática de seitas como *O Bebê de Rosemary* (1968) de Roman Polanski poderiam ser incluídos nessa categoria. Os ataques coletivos de animais, invasões alienígenas múltiplas e proliferação dos monstros multiplicáveis em *Gremlins* (1984) de Joe Dante, fornecem exemplos excelentes. Contudo, o grande paradigma desse processo são os filmes de hordas zumbis e sua ácida conotação crítica social dos filmes de George Romero como *A noite dos Mortos-vivos* (1968) e *Terra dos Mortos* (2005).



Figura 42 - Ataque zumbi em "Terra dos mortos" (2005).

Somar, dividir, multiplicar e aumentar, pode fazer soar matemática e bastante formulaica a composição das ameaças cinematográficas. No entanto, uma quinta categoria abre margem para conceber outra abordagem, mais subjetiva, contextual e cenicamente articulada de maneira a não depender de nenhuma intervenção anatômica a priori. O processo de suscitação de medo metonímico é, em um solo teatral, aquele que me parece

mais instigante para a composição própria de uma ameaça porque está diretamente relacionado aos atrelamentos simbólicos e poderes de sugestão especuláveis. Nele, ao invés do lugar de medo estar conectado com um possível e nojento contato físico doloroso diante da aproximação de monstros, a ameaça encontra-se revestida por objetos fóbicos, estabelecendo relações com eles.

Tais artefatos muitas vezes, promovem uma contaminação espacial que atesta os poderes e propensões à violência do personagem-ameaça. Assim, não tememos uma entidade por sua quantidade, tamanho, imprevisibilidade ou aberração anatômica, mas por seu contato, manuseio e posse de coisas que nos parecem culturalmente temíveis ou nojentas. A metonímia, como poderemos ver nos exemplos ilustrados a seguir aponta para um discurso simbólico de desumanização, porque aquilo que nos causa pavor, nojo, temor, desespero, enfim, as coisas que evitamos entrar em contato segundo convenções culturais são, para essas ameaças, fontes de prazer, desejo, força e poder. Daquilo que tende a nos destruir, esses personagens extraem sua vantagem predatória, pois são livres dos receios de contato que temos. Ao invés de vacilos, fugas, colapsos ou hesitações humanizadores, essas ameaças muitas vezes controlam ou colocam a serviço de suas vontades de violência justamente aquilo que nos perturba e vulnerabiliza.



Figura 43 - Cena de "O albergue" (2005).



Figura 44 - Asami prestes a mutilar um pé em "*Audition*" (1999).



Figura 45 - A família de canibais em "*Massacre da serra elétrica*" (1974).



Figura 46 - O "Japonês" em um ritual, em "*O lamento*" (2016).

Como visto nas fotos anteriores, canibais, torturadores, feiticeiros e adeptos de rituais sombrios envolvendo desejos e ânsias malignas, sangue e restos corporais tendem a ser associados a esse tipo de medo, cercando-se indiscriminadamente de artefatos malditos que lhes sublinham a periculosidade. Os contatos de Medeia com o sangue de mortos, seus saberes de feitiçaria e o manuseio de presentes que ela mesma envenena a situam como uma ameaça metonímica. Nada em sua anatomia é especialmente desconcertante mas suas capacidades de produzir sofrimento estão ligadas a procedimentos rituais e envolvimento em mortes de outros personagens. Dos exemplos ilustrados é notável a importância do espaço e de objetos de cena para configurar o lugar da ameaça. Ossos pelo chão, tetos ensanguentados, espaços de culto com aspectos sinistros e sentidos opacos dos artefatos são indissociáveis desses personagens. Não há temor dos artefatos - culturalmente assimilados como sendo malignos ou objetos perpetradores de sofrimento – mas uma intimidade e agenciamento deles. Os medos que essas ameaças suscitam derivam de apreensões conceituais, superstições, fés e demonstrações violentas de eficácia. Os processos metonímicos são articulados na própria encenação e demandam uma escolha cuidadosa dos artefatos a serem expostos ao olhar do público. Com isso, a instauração da ameaça fica atrelada a um processo de instalação, ambiência e conspiração espacial bastante potentes para desdobramentos dramaturgicos e visuais do medo na experiência teatral. A perspicácia do discurso urdido pelos objetos escolhidos opera o terror como efeito do encontro com uma composição cênica e a gradual descoberta dos bens e do habitat da ameaça. As ameaças metonímicas tendem a causar medo em mim, duante as experiências de expectativa dos seu filmes, o que me engaja a pesquisá-las mais profundamente. Logo, explorar essa potência me pareceu o mais instigante dos procedimentos trazidos por Carroll, repercutindo em um reiterado desejo artístico pelo minimalismo espacial e por uma cenografia composta basicamente por objetos de cena sugestíveis.

Após esse exame dos procedimentos propostos e tendo me debruçado sobre a figura de Medusa enquanto uma imagem metafórica para os cinemas do medo fornecida pelos gregos antigos, migro temporalmente para o contexto de invenção dos espetáculos trágicos. Se as ameaças do terror nos impelem a considerar e rememorar nossa mortalização quando expostos aos riscos, esse mesmo efeito tinham os deuses sobre os mortais na Antiguidade Clássica.

As crenças politeístas demandavam rituais específicos para agradar e apaziguar a ira

das imortais deidades. Templos eram erigidos, cantos eram entoados, estátuas eram esculpidas e, ocasiões eram definidas como espaços no calendário para prestar culto aos deuses e assegurar a harmonia e pertença comunais. Se o ritual comum da ida ao cinema depende de ingresso, deslocamento, dinheiro e vontade do espectador-consumidor, para assistir às tragédias, os áticos e estrangeiros teriam de esperar aquela ocasião anual onde, em caráter de concurso dramático, esses espetáculos seriam apresentados. O mar precisaria estar navegável, as estações mudando e, ao contrário da vontade de mortais, em prol de Dioniso se atuaria, cantaria e celebraria no festival das Dionísias Urbanas. Foi numa dessas edições que, diante dos olhos do público, nasceu para a imaginação ocidental, a Medeia na versão de Eurípidés.

1.10 PARA DIONISO, EM ATENAS, CANTAM COROS

As tragédias áticas participavam de um contexto bem amplo que reunia aspectos de culto ao deus Dioniso, exaltação cultural da democracia ateniense, competição de coros em concurso em uma ocasião extremamente musical e específica. Assistir a uma tragédia na Antiguidade Clássica não era questão de desejo, dinheiro ou boa vontade. O cidadão ateniense precisaria aguardar até o momento apropriado quando, anualmente, estaria em contato com os espetáculos trágicos, mas também com as comédias e os ditirambos. Durante quatro ocasiões no ano, para celebrar o deus Dioniso, os festivais ocorriam:

Na Ática, o período que compreendia toda a estação do inverno e o início da primavera era preenchido por Festivais Dionisíacos. Em dezembro, no chamado mês de Posêidon, ocorriam as Dionísias Rurais; em meados do mês seguinte, durante o Gamélion, desenrolavam-se as Leneias; em fevereiro, entre os dias 11 e 13 do mês Antestérion, celebravam-se as Antestérias e, precisamente um mês depois, quando estavam já reunidas as condições propícias à navegação, tinham lugar as Grandes Dionísias. Nos finais do período clássico, em todos estes festivais decorriam concursos dramáticos (CASTIAJO, 2012, p.13).

O acontecimento teatral não era encomendado em última instância para o entretenimento de algum dos mortais, mas era uma forma de celebração coral dedicada especialmente a Dioniso. Fazer e assistir teatro correspondia a tomar parte em seus cultos e reconhecer seu poderio. Para o deus da festa, da máscara, da embriaguez, do excesso, do disfarce, do vinho, do arrebatamento orgiástico e da confusão entre os pólos - a

ponto da travestilidade andrógina ser tão marcante em sua iconografia e referenciais poético-narrativos - foram instaurados os festivais, marcando a chegada da primavera e legitimando o teatro como parte das suas ritualidades.

Em honra ao deus que incentiva a proliferação do diverso e do divertido, ocorriam as competições entre as tetralogias. Para Jean-Paul Vernant, Dioniso não é nada menos que “o Deus da Ficção Trágica” (2014, p.157) por excelência, aquele para quem a dissimulação de si em um outro não é um gesto cínico ou desmoralizante mas um exercício vigoroso de brincar perigosamente com as bordas do delírio, outrossim assimilar e celebrar o gozo e o temor na e pela alteridade. Os cidadãos expressavam através da poesia dramática, dos personagens mascarados e da participação dançante e musical no coro, sua devoção e temor cantando para o deus-líder das bacantes. Conta Agatha Bacelar (2013) que:

Aos olhos dos gregos que se reuniam a cada ano no teatro-santuário de Dioniso *Eleuthereús* em Atenas, as tragédias eram acima de tudo espetáculos musicais, mais precisamente **espetáculos corais**, *tragikoi khóroi*. Atestada pela denominação oficial das representações dramáticas, esta **centralidade do coro no teatro ático do século V a.C.** resulta menos de um legado que do fato de a poesia dramática pertencer efetivamente à tradição coral mais vasta e de enorme presença nas cidades gregas dos períodos arcaico e clássico.(2013, p.108, itálicos dela, negritos meus).

As Grandes Dionísias ou Dionísias Urbanas ocorriam em Atenas, no período navegável (CASTIAJO,2012, p.13), justamente para assegurar a presença de estrangeiros no festival e o pagamento dos tributos à cidade. As tragédias, sendo parte da programação dos derradeiros dias desse festival anual, além do aspecto cultural serviam em prol da afirmação cultural de Atenas como um centro hegemônico do mundo clássico. Através dos concursos dramáticos, os espectadores entravam em contato com valores e figuras míticas da sociedade ateniense, cantos de exaltação à *pólis* e, antes das apresentações, uma série de solenidades cívicas eram exibidas diante do público. Durante as apresentações, o cheiro do sangue dos animais que eram sacrificados, provavelmente colaborava acidentalmente para dar uma autenticidade olfativa “às mortes encenadas fora do alcance da vista dos espectadores” (idem,p.37).

A conotação política das tragédias em seu contexto de invenção era justamente oportunizar o poderio ateniense de expor seus recursos para financiar um grandioso e caro

festival em honra a um dos deuses olímpicos. A estratégia de hegemonia ateniense se dava pela irradiação dos seus valores culturais e culturais para estrangeiros e entre cidadãos, reunidos por meio das apresentações teatrais. Com esse diferencial cultural, os possíveis inimigos de guerra eram convertidos em público que pagava tributos e prestava homenagens ao deus Dioniso mas também ao privilégio ateniense de sediar os festivais. Os coros e os atores envolvidos eram formados exclusivamente por cidadãos atenienses, portanto além do desempenho no próprio contexto competitivo em que disputavam, também era necessário sublinhar, com o bom desempenho artístico, a potência de Atenas perante as presenças estrangeiras e diante do corpo cívico (DUPONT, 2017, p.200).

Quando *Medeia* é apresentada pela primeira vez, os concursos dramáticos já ocorriam em caráter oficial há mais de cem anos. Era portanto já parte de uma tradição um tanto estabelecida. Eurípides não era seu autor, poeta ou mesmo tragediógrafo. Eurípides era o *chorodidáskalos*, o ensaiador dos coros, como também Sófocles e Ésquilo foram (BACELAR, 2018, p.53). Ele assumia as funções de ensaiar os movimentos de canto e dança dos coros, a elaboração dos diálogos e cantos nos quatro espetáculos (três tragédias e um drama satírico) inscritos na competição, solicitava um coro para a tetralogia a ser ensaiada (mediante o convencimento de um “patrocinador”) e, no início do festival, dava uma breve sinopse ao público (CASTIAJO, 2012, p.24) para criar expectativas sobre como seria dramaticamente agenciada a lenda heroica em que se baseava.

O mundo grego antigo estava repleto de ocasiões em que se recorria ao canto para expressar-se afetiva e culturalmente diante dos acontecimentos. Havia já disponíveis na cultura, tanto as grandes narrativas orais épicas da epopeia quanto a diversidade de “gêneros” da mélica. A experiência e relação grega com a poesia não se dava por intermédio da letra lida, mas da palavra soada e cantada. De maneira ainda mais específica, era o modo de fazer soar a palavra que conotava a função e o propósito da voz em performance. Isto é, um canto não existia jamais por si mesmo mas surgia atrelado intrinsecamente a um contexto de enunciação próprio que lhe configurava a forma. Era um ato “de canto e de culto”, como nos conta Calame, jamais desprovido de contexto ou gratuito:

Para a poesia da Grécia clássica, que erigimos em “literatura” a despeito de seu caráter **fortemente pragmático**, que destina suas formas a performances musicais ritualizadas, não é portanto somente a questão do *eu* poético (e “lírico”) que deve ser considerada sob uma luz nova, mas também aquela das narrativas que denominamos “míticas”, porque as dotamos de referência empírica e assimilamos a ficções. [...] o mito -

abstração moderna canonizada por antropólogos e filósofos - existe somente nas **formas poéticas que tornam as narrativas eficazes junto a um público ativo** em dadas circunstâncias rituais, sociais e culturais. [...] Em geral ritual, a situação de enunciação insere a respectiva composição poética, por ocasião de sua performance, nas homenagens culturais prestadas a uma divindade, num espaço que lhe é consagrado: através de diversos procedimentos de ordem enunciativa, **o poema aparece como um ato de canto, e portanto como um ato de culto**. Através desse viés enunciativo e performativo, a narrativa “mítica” é referida ao *hic et nunc* [aqui e agora] das circunstâncias de execução do canto (CALAME, 2005, p.52, grifos meus).

Se a tragédia foi modernamente assimilada enquanto um gênero dramático ou literário, na Antiguidade ela parecia muito mais um subgênero na vastidão das possibilidades da mélica (BACELAR, 2018, p.201). Do ponto de vista de sua estrutura formal, cada espetáculo que recebemos como texto canônico, definitivo e suficiente em si mesmo, não era senão um quarto da experiência acústica com que cada *chorodidáskalos* tentava anualmente competir. A tragédia era uma experiência estética de apelo visual mas sobretudo acústico-musical que articulava e reunia uma profusão de possibilidades de soar disponíveis e dispostas na cultura do ouvir helênico (HALL,2008,p.23). Nelas, os diálogos entre personagens tornados presentes pela máscara e atuação e os cantos corais se revezam no ouvido para instaurar a potente polifonia do trágico. Esse jogo entre múltiplas métricas, essa disposição inventiva dos modos de soar era o diferencial estético da tragédia em relação aos demais gêneros da mélica grega.

A retórica dos diálogos dramáticos contrasta com as passagens cantadas dos coros e, por vezes, esses modos de soar se tensionam e se fundem conforme a adesão afetiva ou o acirramento dos perigos na diegese ou até por força de celebração (DUPONT, 2017, p.185). Cada tragédia, contudo, não é estruturada formalmente a partir do seu suposto protagonista heroico, mas seu eixo é seu coro. A tragédia fornecia uma situação dramática que se estendia de maneira a possibilitar a evolução dos coros dramáticos, um subsídio para avaliá-los em um concurso de performance (BACELAR, 2018,p.201). Era portanto sobre o desempenho dos coros que recaía a atenção avaliativa dos juízes. O prêmio para os atores (protagonistas) só veio a ser instituído posteriormente, mas os quinze cidadãos honrados com a chance de compor coros é que estavam sob o maior escrutínio público.

Por considerar a tragédia enquanto artefato literário, a proporção entre partes dialogadas é, nas tragédias remanescentes, consideravelmente maior em relação às passagens

de intervenção corais, o que possibilita que as últimas sejam assimiladas como acessórias. Porém, o espaço ocupado no papel não tem correspondência direta com o espaço desejado no ouvido. Não há como saber, com precisão, como soariam os cantos, sua métrica, extensão, pronúncia ou duração mas apenas acessá-los enquanto conteúdo semântico, repleto de referências a espaços e figuras de um imaginário de uma alteridade cultural e temporal distante a nós. Sua duração no tempo e no espaço não é especulável a partir do papel, mas em seu contexto de invenção, seus cantos eram o próprio intuito dos espetáculos.

O coro era sentido em torno do qual cada tragédia era articulada em cena, mas não era exclusivo a ela. Se nos ditirambos, os coros de cinquenta homens exaltavam explicitamente a Dioniso (o deus da festa para o qual era dedicado o festival), os coros trágicos homenageavam Dioniso na perspectiva da assunção de uma alteridade ficcional (VERNANT; FRONTISI-DUCROUX, 2014, p.174). Fingir ser aquilo que civicamente não eram, era uma demanda para os quinze cidadãos que participavam do coro de cada espetáculo. No caso de *Medeia*, esses quinze homens precisavam se propor em ação como sendo as mulheres da cidade de Corinto, onde a peça se passa. Essa alternância entre o suposto discurso de uma mulher coríntia consternada com a situação de Medeia (engajamento diegético) e o cidadão ateniense com as prescrições éticas apropriadas (extradiegético) é o que perfaz o jogo de atuação do coro, caracterizado por seu caráter de necessariamente dupla enunciação (BACELAR, 2018, p.207).

Além disso, as situações trágicas forneciam um esteio ficcional que permitia fazer soar o *aulós*. A flauta de duas bocas, tomada como grotesca pela deusa Atena, ao ser assimilada pelos sátiros, foi também associada aos domínios delirantes de Dioniso e se tornou uma sonoridade típica dos espetáculos trágicos (DUPONT, 2017, p.185). Tocada pelo auleta, o instrumento era associado ao desgoverno dos corpos, sendo comumente utilizado nas ocasiões votadas a Dioniso (WILSON, 2008, p.52). O penetrante e “emocionalmente expressivo” registro do som do auleta veio a ser associado a sacrifícios, arroubos emocionais de felicidade e cantos de lamento (WILSON, 2008, p.66). O som do *aulós* além de acompanhar o coro, pela convenção e raridade, explicitava acusticamente impactos afetivos de certos acontecimentos nos personagens trágicos e suscitava a possibilidade coletiva do público lamentar pelos destinos apresentados.

Portanto, era por muitas vias que a sensibilidade do público se via encorajada ao

engajamento emocional e o coro deveria articular com todas essas camadas do acontecimento, do mergulho musical no enredo e relação com as personagens atuadas por três atores mascarados que se revezavam ao longo da peça, até os comentários éticos e desenvoltura na concatenação entre cantos e danças. As demandas do coro, sua capacidade de trânsito entre tantas texturas de performance era o que caracterizava a espetacularidade trágica (DUPONT,2017,p.182). A situação dramática servia como contexto-premissa que amparava e desafiava a travessia de um coro de cidadãos atuando alteridades ao longo de uma diegese, intercalando entre contextos de enunciação ficcional e a realidade material da ocasião espetacular. Essa noção de travessia é especialmente importante para compreender a tragédia enquanto um percurso do ponto de vista formal. Um acontecimento estético que delineia um percurso iniciado por um prólogo e se estende até o êxodo quando, na peça, o coro sai definitivamente de cena.

1.11 A POÉTICA ARISTOTÉLICA: RUPTURAS E ELOS COM A CENA TERRORÍFICA

O precedente de uma assimilação literária da tragédia, apartada de sua abordagem em performance e seu contexto de enunciação é trazido como possibilidade pela *Poética* de Aristóteles. Quando o filósofo afirma que “mesmo sem gesticulação, a tragédia produz o efeito próprio, tal como a epopeia, pois basta a leitura para evidenciar a sua qualidade [...] tem viveza quer quando lida, quer quando encenada” (ARISTÓTELES, 2005, p.52), ele inaugura o precedente de uma tendência de abordagem dos materiais trágicos com ênfase nos enredos e conteúdos semânticos apreensíveis mediante a mera leitura dos textos remanescentes, como se os corpos e vozes de atores, coro, músicos e público fossem dispensáveis. Muito embora entre essas assertivas Aristóteles também deixe claro que as demais partes de “música” e “espetáculo” não são desprezíveis, a elas é legado, em uma enumeração hierárquica, uma função secundária de estímulos extras, servindo à potencialização do prazer estético.

Para Aristóteles o enredo é a única parte compositiva realmente imprescindível e o texto é suficiente para a experiência de uma tragédia, dotado de uma vitalidade própria e autossuficiente ao invés de tornado vivo diante de um público e mediante atores, coro, máscaras e música. Essa relação um tanto metonímica, que toma por totalidade de um

material destinado à elaboração espetacular o texto, tende a privilegiar a letra em detrimento da oralidade e substitui a expectativa ouvinte pela leitura silenciosa.

A recepção da *Poética* ao longo dos séculos assimilou as questões ali tratadas como um tratado normativo da composição dramática e documento autoritativo para elaboração da tragédia. Tal abordagem facilitou a cooptação da experiência trágica enquanto exclusividade de um suposto bom-gosto, a serviço da educação de cavalheiros, da apreciação de reis, do refinamento aburguesado, enfim, culminou em sua cooptação como um gênero demarcador de uma elite ou por ela apropriado, desde o período neoclássico.

Essa relação de elitização é mantida por exemplo, no empenho de algumas traduções pela hermetização, inversões frasais, ostentação de erudição e prolixidade que desencorajam a abordagem desses materiais em cena. Desconsiderada sua situação de performance, as traduções de tragédia podem se converter em verdadeiros monumentos de interdição ao público. A pertença elitista da tragédia conduz a esse senso comum de que sua apreciação é para um público seletivo e, na prática, redundante na ideia de uma privatização da sensibilidade trágica, como se a apreciação popular a degenerasse. Essa mentalidade não é necessariamente nova. Quando John Webster publica *The White Devil*, em 1612, ele

[...]admitia não ter produzido um verdadeiro poema dramático, significando com isso uma peça rigorosamente de acordo com os preceitos aristotélicos. Mas acrescentava, com ironia confiante, que a falha era do público. As audiências elisabetana e jacobina mostravam-se desmerecedoras “da antiguidade e do esplendor” da tragédia. (STEINER, 2006, p.11).

Para criticar os hibridismos de gênero no teatro shakespeariano e desqualificar suas tragédias, por exemplo, suas tramas são sujeitas aos preceitos aristotélicos ao invés de interpeladas pela eficácia espetacular que desejava (e precisava para sobreviver) na relação com seu público.

A partir do tratado aristotélico, “da Renascença Italiana ao Classicismo francês” até as projeções românticas do século XIX (BACELAR, 2018, p.205) puderam fazer um uso instrumental do documento como espécie de manual ou bússola atemporal e transcultural, cujas recomendações foram tomadas enquanto prescrições, coerções, limites e toda uma constelação de regras a partir das quais supostamente a verdadeira tragédia poderia ser efetivada. A *Poética* ao fornecer modelos ideais e utilizar-se de categorias abstratas que pouco

ressoavam com as demandas cênicas, em parte patrocina, ironicamente, a cooptação filosófica que se valerá do que antes era poesia trágica - cantada, dita, soante em performance - para elaborar uma ideia ontológica e essencializante do trágico. Da metonímia espetáculo-texto, os séculos XVIII e XIX são marcados pela migração da tragédia como literatura para se tornar um laboratório de filosofias sobre a condição humana, cada vez mais distante de sua instância performativa:

foi sobretudo no pensamento idealista-romântico germânico que as tragédias áticas se revestiram de um caráter ontológico. Quer pela conciliação dos conflitos, quer pela demonstração dos paradoxos, a essência do trágico residiria na revelação de uma condição humana universalmente tensionada entre a liberdade do sujeito agente e as coibições do mundo onde se vive”.[...] “essa **transmutação da poesia em filosofia trágica**, ao centrar as reflexões sobre as tragédias em seus conteúdos semânticos, diminuindo portanto o peso das questões ligadas tanto ao contexto festivo-religioso das performances quanto aos aspectos significativos da performance mesma (BACELAR, 2018, p.204, grifo meu) [é facilitada e sancionada pela perspectiva aristotélica].

Alguns filósofos se utilizam das tragédias, já tradicionalmente assimiladas como textos eruditos, para a partir delas propor categorias e adotar arbitrariamente as figuras, tramas e personagens mais condizentes com suas propostas epistemológicas como “a tragédia exemplar”. Assim, Hegel adota Antígona, Nietzsche se vale de Dioniso e Apolo para elaborar a ideia de “dionisíaco” e “apolíneo” e, até fora da filosofia, o pensamento freudiano adota Édipo Rei como paradigma de alguns dos seus pressupostos. Nenhum deles remete a montagens, mas apenas a textos povoados por suas projeções e projetos epistemológicos, reivindicantes da posição de decodificadores teóricos de um material que é demandante de performance para se atualizar no tempo e no espaço.

A tragédia é, no século XIX, empenhada como um campo de exercícios metafísicos e idealizadas transcendências da morte (Hegel, presidindo a suposta dignidade trágica) ou de si mesmo (Nietzsche, presidindo a ânsia de mito e a alienação radical do sujeito), diferindo no grau de adesão ou desprezo ao Racionalismo iluminista (EAGLETON,2013, p.89). A partir de materiais antigos, o homem moderno fabrica espaços de desterro de si.

Se o propósito da poética aristotélica era ser um tratado filosófico comparativo entre a tragédia e a epopeia em que o isolamento das partes compositivas da tragédia e sua literalização serviriam apenas ao intuito de provar como, enquanto gêneros literários, a primeira superaria a segunda (ARISTÓTELES, 2005, p.52), a falta de ênfase em

seu objetivo se refletiu pragmaticamente em um “vampirismo” do espetacular e da “sociabilidade da festa” na qual a tragédia ática foi inventada, em detrimento da apreciação canônica e da sujeição do teatro ao textual-literário (DUPONT, 2017). Como conta Peter Wilson:

o teatro grego antigo era fundamentalmente uma experiência musical. Se suas origens remontam quer às canções para dançar dos cultos realizados em honra de Dioniso, quer a mascaradas rituais feitas pelos companheiros satíricos do deus, quer ainda a celebrações informais nas vindimas ou em algum importante sacrifício, o fato é que um componente essencial da primeira matriz do drama era a música” (WILSON, 2008, p.45).

Assim, o modelo de tragédia oferecido pela definição aristotélica embora seja tomado posteriormente como cânone, pouco auxilia na montagem do muito mais complexo contexto de feitura e procedimentos cênicos com que engajava seu público. O panorama de performance de uma tragédia no século V a.C., conjuga dimensões culturais (festival para o deus Dioniso), competitivas (concursos musicais-dramáticos), cívicas (engajamento da cidade na afirmação da hegemonia ateniense), acústicas (música coral e presença do auleta) e performativas (dupla enunciação, uso de máscaras, três atores homens em revezamento dos personagens) articuladoras das questões diegéticas.

Escrita no século IV a.C., a *Poética* é um documento posterior ao contexto de invenção cultural e teria sido elaborada em um momento de “patrimonialização de certas práticas culturais” para sedimentar e consagrar “monumentos identitários” (DUPONT, 2017, p.4). Tendo nascido em 384 a.C. (idem, p.24), Aristóteles não participou como espectador do auge dos concursos dramáticos anuais nos festivais das Dionísias Urbanas. Quando *Medeia* foi apresentada, ainda faltavam quase cinquenta anos para Aristóteles nascer.

Se o século V a.C. é tido como o vigoroso espaço-tempo de performance das tragédias que recebemos como clássicas, o seguinte é marcado pela eleição de um cânone de tais textos e, no contexto de performance, a tendência crescente de apresentação deles em fragmentos e da profissionalização dos envolvidos. A tragédia deixa seu caráter sazonal anual exclusivo das Grandes Dionísias e passa a ser requisitada “vulgarmente” pelo virtuosismo dos atores-cantores e músicos (WILSON, 2008, p.72). É no século IV a.C. que o cânone de tragediógrafos até hoje vigente também parece ter sido montado. O lugar canônico fez da inventividade dos poetas trágicos, instrução hegemônica. Assim, a originalidade com que Eurípides imputa à *Medeia* a morte de seus filhos ao contrário da versão mais

corrente de que ela os viu ser apedrejados pelos cidadãos de Corinto (DEBNAR,2008, p.3) é adotada como narrativa oficial do mito. Os enredos das tragédias que partiam dos mitos oralizados passam a ser confundidos como sendo as fontes originárias deles.

Essa atitude de transformação das versões em verdades de uma cultura remonta ao século IV a.C., no período entre 330 e 320, onde a demanda por uma elaboração canônica elegeu os três poetas trágicos Ésquilo, Sófocles e Eurípides (apresentados nessa ordem convencionalizada como cronológica, embora fossem contemporâneos entre eles) por força do legislador ateniense Licurgo que

fez votar uma lei que ordenava realizar em bronze efígies dos poetas Ésquilo, Sófocles e Eurípides, e transcrever suas tragédias para conservar nos arquivos, a cópia que o secretário da cidade devia fazer os atores lerem, **sendo proibido modificar o texto** durante a representação [...] Esse conjunto nos foi então imposto. [...] esses três trágicos se tornaram clássicos, se é verdade que o classicismo é a possibilidade, até a obrigação, da repetição (NAQUET,2014, p.221, grifo meu).

Tal atitude purista perante o texto marcou, a título de exemplo, as experiências de recepção deles na própria Grécia, mesmo até o século passado quando “foi introduzida a cláusula 107 na Constituição de 1911, proibindo quaisquer mudanças nos textos” (BAKOIANNI, 2014, p.162). Embora tenham havido esforços de tradução das tragédias em linguagem mais moderna desde 1927, a violência do período ditatorial, os anos da segunda guerra mundial e a subsequente guerra civil “interromperam o desenvolvimento do teatro grego moderno”. Foi somente na segunda metade do século [XX] que as releituras foram sendo experimentadas em cena e, apenas em 1976, “o *demótico* se tornou o idioma oficial da Grécia moderna” (p.163), possibilitando livres traduções e proliferações de releituras em linguagem menos enfaticamente arcaica das peças áticas dentro da Grécia.

As encenações de caráter museológico, com figurinos de época e obedientes a uma ideia monolítica do caráter histórico e clássico, deram lugar pouco a pouco a uma tendência de experimentações mais híbridas e sedutoras ao público. Essa tendência monolítica de busca por uma suposta fidelidade histórica é colocada em questão já desde 1948, quando sob a direção de Ziembinski, a companhia Os Artistas Unidos monta *Medeia* com Henriette Mourineau e, abusa das luzes para acentuar a dramaticidade (MOTTA, 2011, p.33). No século XX, se desenha na paisagem teatral mundial uma tendência de uso dos materiais trágicos em

cena para a experimentação, justamente pelas liberdades que eles proporcionam:

a superação das convenções herdadas pelo realismo, a fusão e o confronto de tradições teatrais diversas, a criação de um discurso político não localizado, a experimentação de diferentes formas de atuação para os atores e a adaptação dos enredos trágicos [...] teatro de participação, teatro político, teatro de atores, teatro de violência e crueldade, teatro de fortes imagens, teatro musical, teatro ritual, teatro que entra em diálogo com a performance, teatro que possibilita a utilização de diversos recursos técnicos, que propicia o interculturalismo, que dialoga consigo mesmo, como metateatro [...] o teatro trágico tornou-se novo e atual (MOTTA, 2011, p.20).

O século XX passa então a rever as tragédias mais como zonas de potência do que lugares-limite. Antes dessa atitude de liberdade experimental para com os materiais trágicos despontando principalmente a partir da década de 1960, a *Poética* era evocada como instrumento de avaliação não somente da qualidade literária de novos textos trágicos mas interferindo na instância da atuação. Como um fantasma arcaico, a expectativa funcional da catarse, projetada por Aristóteles, paira sobre a tragédia mas é dessa mesma expectativa o antecedente que insinua um elo possível da tragédia com a capacidade de suscitar medo.

Para ele, a tragédia só é assim chamada quando, através de seu enredo, promove a produção dos sentimentos de temor e piedade e realiza a purgação desses sentimentos por ela gerados. Esse processo de suscitação e purga do temor e da piedade é que é chamado catarse. Assim, os enredos das tragédias precisariam abarcar acontecimentos simultaneamente temíveis e dignos de piedade:

O objeto da imitação, porém, não é apenas uma ação completa, mas casos de inspirar temor e pena, e estas emoções são tanto mais fortes quando, decorrendo uns dos outros [...] Às vezes, os sentimentos de temor e pena procedem do espetáculo; às vezes, também, do próprio arranjo das ações, como é preferível e próprio de melhor poeta. É mister, com efeito, arranjar a fábula de maneira tal que, mesmo sem assistir, quem ouvir contar as ocorrências **sinta arrepios e compaixão em consequência** dos fatos; [...] Obter esse efeito por meio do espetáculo é **menos artístico** e requer apenas recursos cênicos. Aqueles que deparam por meio do espetáculo, em vez do sentimento de temor, apenas o monstruoso, nada têm de comum com a tragédia, pois nesta não se deve procurar todo e qualquer prazer, e sim o que lhe é **próprio**. Como, porém, o poeta deve proporcionar pela imitação o prazer advindo da pena e do temor, é evidente que essas emoções devem ser criadas nos incidentes (ARISTÓTELES, 2005, p.31-33, grifos meus).

Está feito. A partir da projeção catártica sobre a tragédia, sua especificidade enquanto gênero não se estabelece em uma maneira específica de soar ou de dispor sonoramente uma experiência, sequer residiria na imprescindibilidade da presença de coro ou de atores, mas na forja de um território imaginativo cujas situações nele retratadas seriam capazes de conciliar e produzir pena e temor nos leitores. A produção dessas emoções e consequente purgação, enquanto oportunidade de expressá-las mediante estímulos estéticos, poderia prescindir do espetáculo, uma vez que seu ponto de ênfase é a eficácia narrativa.

Outrossim, a tragédia, aristotelicamente, já se faria trágica a partir da sinopse. O desafio de composição de uma tragédia não residiria em outra coisa que não a capacidade de elaborar acontecimentos que, enredados de forma consecutiva, “decorrendo uns dos outros”, oportunizassem ao seus leitores-espectadores sentirem medo e ficarem comovidos.

1.12 PERIPÉCIAS, RECONHECIMENTOS E CENAS PATÉTICAS: SANGUE COLORIDO, SOM E *SHOCK CUTS*

Se Aristóteles impõe às tragédias, como critério qualitativo, a realização verossímil de um arranjo das ações de uma peça de forma a causar medo e suscitar piedade como sendo a demanda do gênero, eu as interpelo enquanto potências latentes em algumas tragédias específicas, sem pretensão de universalidade. Seja como for, Aristóteles aproxima a tragédia da capacidade de suscitar medo, mesmo que calcado apenas na eficácia narrativa.

Aristóteles menciona alguns movimentos, da instância narrativa que podem vir a ser mais operativos para a presente pesquisa do que a expectativa catártica:

os mais importantes meios de fascinação das tragédias são parte da fábula, isto é, as peripécias e os reconhecimentos [...] Umás fábulas são simples, outras complexas; é que as ações imitadas por elas são obviamente tais. Chamo simples a ação quando, ocorrendo ela, como ficou definido, de maneira coerente e una, se dá mudança de fortuna sem se verificarem peripécias e reconhecimentos; complexa, quando dela resulta mudança de fortuna, seja com reconhecimento, seja com peripécia, seja com ambas as coisas.”(idem, p.26-30).

Peripécia é uma “viravolta de ações, em sentido contrário” ao rumo que os

acontecimentos pareciam estar tomando. O reconhecimento, “é a mudança do desconhecimento ao conhecimento, ou à amizade, ou ao ódio, das pessoas marcadas para a ventura ou desdita [...]” (p.30), ou seja, quando um personagem se inteira de algo que antes ele não sabia e afetivamente isso repercute nele. Há ainda outro fator de complexificação da tragédia, o patético, que “consiste numa ação que produz destruição ou sofrimento, como mortes em cena, dores cruciantes, ferimentos e ocorrências desse gênero” (p.31).

Peripécias, reconhecimentos e cenas patéticas são elementos que embora colocados para a tragédia, também podem ser encontrados, enquanto movimentos narrativos, no cinema de terror. No entanto, ao invés desses movimentos serem experimentados enfaticamente pelos personagens da diegese, no cinema de terror, é o espectador quem comumente tende a experimentá-los ou percebê-los com maior frequência ao longo de um filme: um corpo morto disposto grotescamente em uma cena policial de crime, um vulto que se esgueira atrás da criança desavisada, o simpático e solitário atendente do hotel que invade o banheiro durante o banho da hóspede, a mulher que aceita carona de um assassino, o mergulho no mar que termina com o corpo devorado, a viagem de turismo que culmina em extermínios brutais, são inúmeras as situações possíveis e oferecidas ao olhar que participam dos prazeres estéticos do terror.

A possibilidade de antever o perigo que cerca ou se aproxima de um personagem incauto, a constatação da presença da ameaça e a inutilidade dos esforços de defesa das vítimas, são oportunizados aos espectadores mediante sua posição aliviante de testemunha onisciente e que, estando imune aos perigos da diegese, pode gozar de uma “vista privilegiada” dos acontecimentos, sendo convidada a raciocinar imaginativamente os meios de escape, deleitar-se esteticamente com as elaborações dos simulacros de violência e fazer apostas mentais acerca de quem ou o quê pratica os horrores da trama e por qual personagem vale a pena torcer que seja salvo. Tudo isso é facilitado a partir de um vantajoso acesso às evidências das quais às vítimas comumente não partilham. Livres de consequências dolorosas reais, podemos implicar nossa imaginação na diegese e temer pelo ficcional. “Não vá por aí”, “corre, menina”, “como você é burro” ou “mata ele, mata ele, mata ele” ou “Ah não...” são frases possíveis de se ouvir de públicos de filmes de terror, quando seu engajamento emocional chega ao ponto de expressar um desejo de advertir ou proteger determinados personagens. Essa espontaneidade de manifestação angariada em muitos filmes de medo, me encanta, justamente pela agudeza com que o pacto ficcional é proposto e

mantido.



Figura 47 - Carrie vai ao baile e acaba sendo coroada, a comemoração é interrompida porque derramam sobre ela um balde de sangue de porco. Cenas de “Carrie, a estranha” (1976).



Figura 48 - Cor e angústia antes da vingança

A vista privilegiada propõe um jogo instigante no qual ora o espectador é como os deuses mitológicos, ciente de tudo em relação ao destino e assegurado como imune à morte e, em outros momentos, é devolvido às impotências de ser mortal por não influir diretamente sobre a diegese filmada e ter de assistir um súbito final inesperado ou ver a captura e lamentável sofrimento de um personagem que conquistou seu afeto ou que sucumbe ao proceder exatamente como aquele espectador acreditava que deveria agir para escapar da violência. Ora o espectador é “mimado” e visado como toda potência, nutrida pela edição em cortes, a dilatação temporal e toda uma série de imagens que se convertem em saberes que só ele detém – saber o disfarce de uma bruxa, assistir *flashbacks* de crimes cometidos anteriormente, ouvir o desespero de uma família que procura por uma criança que já sabemos estar morta- visto que em cinema, ver equivale a saber; ora esse mesmo espectador é tornado faminto, frágil de certezas, vulnerável, incapaz de antecipar qualquer coisa ou mesmo distinguir o espaço.



Figura 49 - Vista privilegiada: o espectador vê Michael Myers antes de Laurie, em "*Halloween*" (1978).



Figura 50 – Reconhecimentos: na franquia Jogos Mortais as vítimas despertam e vão assimilando as excruciantes torturas a que serão submetidas ao longo de cada jogo.

Essa jogabilidade com o senso de antecipação também está presente nas tragédias gregas no formato de profecias, passagens épicas, acesso aos apartes de um personagem que os demais não escutam, elucidações do coro e outros recursos que permitem, da mesma maneira que a edição, a montagem e a alternância dinâmica de perspectivas da câmera, oferecer ao espectador essa situação, muitas vezes exclusiva, de uma visão mais global dos acontecimentos. É esse senso de antecipação ora dilatado, ora adiado, ora contradito ou seja, relativizado constantemente que constitui o suspense acerca de se Medeia levará o plano de vingança até o fim, como o fará e se ele incluirá a morte dos seus filhos. Essa produção de perguntas - que vão sendo respondidas à medida das ações praticadas- instigam, no movimento dramaturgico da tragédia, uma ansiedade curiosa pelo destino das personagens. Será lamentável esse destino? Enquanto a questão estiver em aberto, ela requer a atenção e o comprometimento imaginário do espectador. Essa tensão entre o latente e o praticado é onde me parece residir as chances de suspense.

Assim, os sofrimentos patéticos, os reconhecimentos de situação e as peripécias dos personagens podem enriquecer a jornada emocional de quem assiste a uma tragédia tanto quanto enriquecem a do espectador de terror. Porém, esses movimentos não são

necessariamente obrigatórios e esse padrão de antecipação é, estrategicamente em muitos filmes, sumariamente negado.

Borrando a percepção espacial do espectador, dinamitando as certezas narrativas, tensionando a linearidade dos acontecimentos, criando verdadeiras fissuras de sentido com enquadramentos claustrofóbicos, câmeras tremidas, acontecimentos cruciais extracampo (inclusive mortes), elipses ambíguas, edição não-cronológica, impressões de filmagem em tempo real, usos de extensos planos-sequência, movimentos vertiginosos de câmera e outros recursos de desorientação do padrão narrativo clássico-redundante (HART, 2017, p.338), estão presentes em filmes tão diferentes entre si como, *REC* (2007) de Jaume Balagueró e Paco Plaza, *Atividade Paranormal* (2007) de Oren Peli, *A Bruxa* (2015) de Robert Eggers, *Se7en* (1995) de David Fincher, *Irreversível* (2002) de Gaspar Noé, *Grotesque* (2009) e *Noroi: a maldição* (2005) ambos de Koji Shiraishi, que devem muito de sua potência fóbica às suas escolhas estéticas de negar ao espectador privilégios de antecipação dramática, demandando que descobertas, cenas patéticas e peripécias sejam experimentadas simultaneamente com os personagens da diegese, muitas vezes envolvendo uma radical experiência da duração das suas angústias e sofrimentos.



Figura 51 - Em "*Irreversível*" (2002) a protagonista encontra por acaso um estuprador e começa a mais longa cena de estupro da história do cinema até hoje.

A eficiência de *jump scares*, por exemplo, depende da produção dessa sensação de instantânea surpresa provocada por um rompante imagético com acompanhamento sonoro que emerge subitamente, usualmente promovendo uma ruptura em uma cena de longo e expectante silêncio. Contudo, o desnorteamento do espectador não é um movimento necessariamente recente. O embaralhamento cognitivo ou as provas de despreparo diante da ameaça, podem ocorrer de maneiras bem mais sutilizadas e nem por isso menos intensas.

Na obra de Alfred Hitchcock encontramos diferentes exemplos de reconhecimentos, ou seja, momentos em que ao espectador é dado assimilar algo perturbador e seus impactos são potencializados por emergências, preparações e ausências sonoras. Para Jane Weiss, Hitchcock utiliza o som em prol de uma manipulação sutil da experiência do espectador (WEISS *apud* CHERRY, 2009,p.69.) O mestre do suspense radicalizou e potencializou as maneiras como som e imagem podem estar aliados – inclusive dissociados- em prol da suscitação de medo. Se os monstros da Universal tinham sua periculosidade redundantemente advertida ou enfatizada por sons extradiegéticos que dão ao espectador o privilégio de reconhecer os perigos antes dos personagens, Hitchcock propõe um refinamento do uso estético do som e da música para fomentar suspense e traçar paralelos contundentes com a assimilação subjetiva-afetiva dos acontecimentos pelos personagens.

Em *Os Pássaros* (1963) não temos maneira de ter certeza sobre quando os pássaros vão atacar a não ser quando eles arbitrariamente decidem, tendo seus sons naturais amplificados e acompanhados por sons dissonantes desconcertantes que contrastam com os sons diegéticos que predominavam antes dos ataques. Assombrosamente, seus motivos ou uma suposta causa para seus avanços agressivos permanecem absolutamente opacos e misteriosos durante todo o filme, pairando como uma angustiante pergunta sem resposta cujo único amparo de alerta com que podemos contar é o alarmismo do som. Não há inofensividade alguma nesses animais cotidianos e isso é atestado pelas cenas patéticas onde crianças se ferem sendo perseguidas, a protagonista Melanie é severamente atacada – e o som sugere cada vez mais pássaros- e, combinando habilmente um reconhecimento com uma cena patética, um homem cujos olhos foram devorados é encontrado.

Nesse último exemplo, além da reação espantada da personagem que faz a terrível descoberta, a expectativa de alguma emergência de som é substituída por ruídos diegéticos anteriores – passos, porta que se abre, predomínio de sons naturalistas cotidianos- que

culminam em puro e aterrador silêncio para incitar e potencializar o aspecto perturbador da imagem. Contrariando a expectativa “expressionística” de um som-advertência praticada pelos terrores clássicos da Universal, Hitchcock deixa que nessa cena a descoberta ocorra acidentalmente, sem alarde que nos prepare, mas simplesmente revelando a imagem que choca ainda mais pelo contrastante silêncio que se instaura e a envolve.

Ao longo do filme, o espectador é posicionado na mesma precária e desconcertante posição de todos os personagens humanos do filme: uma vítima em potencial de um inexplicável ataque vigoroso dos pássaros contra a humanidade. Quando o som extradiegético emerge – que nos filmes clássicos da Universal situam o espectador como o privilegiado antecipador de perigos- ele acentua o caráter exasperante da situação e potencializa a angústia da cena.



Figura 52 - A angustiante cena onde cada vez mais pássaros tomam conta da tela.



Figura 53 - Reconhecimento + cena patética. A câmera descobre o homem cujo os olhos os pássaros levaram.

Já em *Festim Diabólico* (1948) assistimos ao filme munidos do saber de que há um homem assassinado, uma vez que o vimos ser morto, e que ele foi escondido. Assistimos ao desenrolar dos acontecimentos tensionados a partir desse privilégio de saber inclusive quem são os seus assassinos. Finalmente em *Psicose* (1960), o mesmo filme nos torna espectador privilegiado durante o assassinato de Marion no chuveiro, já que podemos antever a sombra da “Sra. Bates” se aproximando com uma faca e a música disparada pelo ataque, fica associada simultaneamente aos golpes de faca bem como também pode ser relacionada aos batimentos cardíacos da vítima, ou seja, durante a música sugere a persistência de vida da vítima e o vigor contundente da violência da ameaça. Mas esse “privilégio” parcial é descompensado pelo absoluto mistério acerca de como a Senhora Bates teria conseguido matar a hóspede, Marion. A responsabilidade de Norman Bates e o fato de sua mãe já estar morta só são descobertos pelos espectadores simultaneamente aos personagens.



Figura 54 - Vista privilegiada: o espectador vê o vulto durante o banho.



Figura 55 - A senhora Bates, uma identidade protegida pela sombra.



Figura 56 - A câmera encontra a senhora bates...



Figura 57 - Morta.

Uma diferença importante se insinua a partir do trio de complexificadores trágicos. A peripécia assinala uma mudança na sorte dos personagens e estabelece pontos de guinada dramática positivos ou negativos que podem estar associados às incursões sonoras. Os reconhecimentos, como visto em obras de Hitchcock, podendo ser de diversos tipos, são

“epifanias” ou assimilações situacionais atuadas pelos personagens que se abalam afetivamente com as novas descobertas que fazem. Contudo, nas tragédias áticas, as cenas patéticas são narradas comumente através de mensageiros que, como se tratassem de um espectador exclusivo de terror, precisam elaborar em palavras o que a sua vista “privilegiada” foi coagida a testemunhar. O mensageiro é aquele que viu o que não vimos e seu caráter testemunhal o legitima como a voz que traz o horror à tona no espetáculo trágico. Cadáveres como o de Hipólito, Agamemnon e mesmo dos filhos de Medeia podem até surgir em cena, mas assistir suas mortes é interdito ao olhar do público.

Aos mensageiros cabe ver e narrar as cenas patéticas. Assim, a cena patética tende a ser uma evocação de violências recentes mas já consumadas e contadas epicamente para o espectador, ao invés de exibidas em caráter espetacular. Diante do sangue a tragédia desvia os olhos, deixa escapar fragmentos indiciais do acontecimento violento e lega a um tipo específico de personagem a missão de fazer-nos ver o que houve. A palavra do mensageiro nos mata a curiosidade e confirma angústias e lamentos. Assim, somos privilegiados porque poupados visualmente ao mesmo tempo em que somos condenados e saciados, ao ouvir o mensageiro, a visualizar imaginariamente as práticas de aniquilação e os sofrimentos.

No cinema de terror, o mensageiro se torna sons (trilha e efeitos) e câmera e, suas palavras, dão lugar a um contundente discurso sonoro – diegético ou extradiegético - de advertências, suspensões, dissonâncias e ênfases junto de um vigoroso discurso visual onde as cenas patéticas podem se dar em exibições ágeis e repentinas – em forma de *shock cuts*- ou dilatadas por toda a diegese como testes de tolerância. Tão distintas são as cenas patéticas para o terror que há subgêneros inteiros cuja ênfase recai em produzi-las e radicalizar suas experimentações de exibição seja a partir de virtuosismo verossímil, adequações de orçamento, escolhas estéticas deliberadamente toscas, superação inventiva de limites naturais do corpo, crimes ultraviolentos, mutilações e torturas de autenticidade perturbadora, estéticas do choque, dilatações detalhadas de agonias físicas e procedimentos médicos atrozes e mesmo a deliberada vontade de autopromoção pela polêmica, censura e até o banimento de certos filmes em alguns países. *Gore, splatter, extreme, torture porn, trash, exploitation, video nasties, slasher, giallo* e suas derivações, testam a sensibilidade de seus públicos para a violência explícita e seus apelos. São os mensageiros gráficos do horror.

Desde o lançamento dos filmes de horror gótico a cores – *A Maldição de*

Frankenstein (1957) e *Drácula* (1958) ambos de Terence Fisher e nos quais os monstros são atuados por Christopher Lee- no fim dos anos 1950 pela produtora britânica Hammer Films, o sangue escorre vermelho-vivo nas telas (WORLAND,2017, p.277), celebrando o uso da cor como atestado e ênfase da cruza da violência das cenas em filmes como: *Jigoku* (1960) de Nobuo Nakagawa, *Banquete de Sangue* (1963) e *Maníacos* (1964) de Herschell Gordon Lewis, *À meia noite levarei sua alma* (1964) de José Mojica Marins, *O Massacre da Serra Elétrica* (1974) de Tobe Hooper, *Aniversário Macabro* (1972) e *Quadrilha de Sádicos* (1977) ambos de Wes Craven, *Suspiria* (1977) de Dario Argento, *Maníaco* (1980) de William Lustig, *Guinea Pig* (1985) de Satoru Ogura e suas continuações, *Holocausto Canibal* (1980) de Ruggero Deodato, *Tokyo Gore Police* (2008) de Yoshihiro Nishimura, *Ichi, the killer* (2001) e *Audition* (1999) ambos de Takashi Miike; *A casa dos 1000 corpos* (2003) e *Rejeitados pelo Diabo* (2005) ambos de Rob Zombie, *Jogos Mortais* (2004) de James Wan e suas continuações, *O Albergue* (2005) e *O Albergue 2* (2007) de Eli Roth e *Centopeia humana* (2009) de Tom Six e suas continuações, *Mangue Negro* (2008) de Rodrigo Aragão e toda sua filmografia, *Uma Noite Alucinante* (1981) de Sam Raimi, sua continuações e o seu *remake A Morte do Demônio* (2013) de Fede Alvarez, e *Martyrs* (2008) de Pascal Laugier.



Figura 58 - Dilatação do sofrimento, Martyrs (2008).

A pesquisadora e professora Brigid Cherry situa o *shock cut* como um dos

procedimentos estéticos mais importantes para o cinema de terror, junto de cor, efeitos especiais, som, iluminação e ambientação (*set design*). Os filmes supracitados atestam o império vivaz das possibilidades de contraste e impacto que os usos da cor proporcionam na experiência do medo bem como o uso de efeitos especiais para repugnar quem assiste; a contundência da ambientação e dos jogos cúmplices entre luz e sombra é confirmada nas performances das ameaças do expressionismo alemão e sublinhada com os usos inventivos do som e da música desde a redundância emocional típica dos filmes de monstros da Universal até as sutilezas de som e silêncio no cinema hitchcockiano e suas contribuições para o terror.

Se é possível compreender peculiaridades de abordagem em cada um desses aspectos no terror, também é notável que, com exceção do *shock cut*, todos se façam presentes e importantes em muitos outros gêneros cinematográficos. Assim, cada gênero poderia talvez ser diferenciado a partir de como articularia esses elementos e o grau de relevância dispensado a eles em suas tramas. Mas o *shock cut* desponta como um singularizador da experiência terrorífica, uma vez que, mesmo que sua presença não seja necessariamente obrigatória para caracterizar um filme como pertencente ou em diálogo com esse gênero, ele evidencia uma atitude própria no tratamento estético da violência. Essa atitude, esse modo de dizer-filmar-fazer-ver permite perceber a peculiar relação do terror com a aniquilação, a mortalidade, a finitude, a dor e os sofrimentos humanos.



Figura 59 - Saturação de cores em "Suspiria"(1977).

Aquilo que na realidade solicita um desvio dos olhos, recebe no terror a mirada. Essa atitude de olhar a górgona, de elaborar o que petrifica e horroriza enquanto imagem artística é o ponto fulcral do *shock cut*. Se continuarmos olhando para a tela, somos advertidos pelo som com a possibilidade de se deparar com algo perigoso ou lamentável. Os *shock cuts* são esses exercícios estilizados de desvelamento no espaço da tela, essa ousadia de enquadrar repentinamente as obras e vítimas da violência. Esse movimento da câmera ultrapassa o instinto de repulsa em prol da curiosidade, transgride os pudores da cultura, fotografa um instante de revelação chocante que, entre um quadro e outro, se interpõe como um corte que contém uma imagem desconcertante.



Figura 60 - A violência no corpo em "Martyrs" (2008).



Figura 61 - Shok cut em "A possessão de Deborah Logan" (2014).

Os usos dos cortes cinematográficos são um trunfo do terror desde muito tempo. Brigid Cherry nos conta que são os cortes que possibilitam visualizar sugestões de presença de uma ameaça ainda não mostrada e a dinâmica - talvez a mais típica do gênero - da exibição da reação apavorada da vítima diante da ameaça (2009, p.85). O uso do corte em prol do choque repentino é atestado por David Scott Diffrient como um recurso de edição impactante que, podendo ser ou não potencializado por intervenções sonoras, promove necessariamente uma “articulação visual da violência” caracterizando os filmes de terror como aqueles que “tornam a vista e o lugar da morte em uma espetacularmente gráfica pedra-de-toque” (DIFFRIENT *apud* CHERRY, 2009, p.86).

Os *shock cuts* envolvem muitas vezes, momentos plasticamente impactantes e memoráveis dos filmes, combinados com uma agilidade de edição que os faz irromper aos olhos. Frequentemente eles são combinados por “dissolvimentos, *freeze frames* [enquadramentos congelados/estáticos], *whip pans* [a câmera se move tão agilmente para outra direção que a imagem borra a ponto de ficar indistinta] e *crash zooms* [um zoom abrupto e bastante ágil que enfatiza o impacto ou a tensão que a imagem produz, uma hiperaproximação repentina como se a câmera colidisse com a imagem detalhada, a ponto de destacar algum aspecto muitas vezes nojento ou perturbador]” (2009, p.86). Assim, a presença diferencial de *shock cuts* e sua heterogeneidade de sondagens e explorações visuais da violência, essa distintiva ousadia de encarar cenários e corpos sangrentos define uma atitude própria de como o terror rearticula e dialoga com os recursos dramáticos das tragédias, estetizando as peripécias, reconhecimentos e cenas patéticas mediante a exibição de imagens assustadoras cujo impacto é conferido e potencializado por usos da cor, luz, som, efeitos especiais e ambientação em diálogo com o contexto da diegese. Todos esses aspectos, postos a serviço da suscitação do medo, formulam um pacto para o impacto e subsidiam a força estética da performance violenta das ameaças.



Figura 62 - A mulher que sofre e olha o espectador, em "*Martyrs*" (2008).



Figura 63 - Uma vítima de Samara em "*O chamado*" (2002).

1.13 MINORIA SOBREVIVENTE

Pascal Thiery (2009) inclui *Medeia* em um grupo de tragédias que ele denomina

como tragédias sem ciclo, ou seja, dentre as tragédias áticas remanescentes não teria restado nenhuma que se refira a lenda heroica de Jasão e Medeia além da própria *Medeia* euripidiana. Isso não significa que a personagem não tenha surgido em outras peças. Provavelmente Eurípides a tenha colocado em cena em *As Pelíades*, tragédia com que estreou nas competições dramáticas em 455 a.C. (p.106), na qual ele contava como Medeia teria persuadido as filhas do rei de Iolco e tio de Jasão, Pélias, a matarem o próprio pai. Ludibriadas por um sortilégio em que Medeia fez um animal rejuvenescer, as filhas de Pélias terminam por esquartejar o pai que desejava muito recuperar a juventude. Diante do horror irreversível ao qual foram incitadas, as pelíades banem Jasão e Medeia de Iolco, pelo assassinato do rei. Essa tragédia, como tantas, não possui íntegra disponível mas apenas uns poucos e curtos fragmentos a ela atribuídos.

Antes de definitivamente adentrar a diegese de *Medeia* é importante considerá-la enfaticamente como sendo parte de uma minoria sobrevivente de textos cuja força musical se perdeu e que, seja por ideologia política, seja por força do acaso, foi preservada, tornada canônica, copiada, interpolada e traduzida até chegar em nós. Essa longa travessia de séculos foi empreendida por uma quantidade muito pequena de peças, a partir das quais foram sendo propostas categorias, projetadas expectativas e ambições de conceituação essencialista, especulações filosóficas e idealizações românticas acerca da tragédia, que subsidiaram a concepção ontológica do trágico (BACELAR,2018,p.204). Tudo que se sabe ou se pretende saber acerca das tragédias áticas pressupõe ignorar a estreiteza com que essa relação de compreensão se estabelece. Não detemos nenhum saber acerca da maioria dos espetáculos que outrora competiram. Como querer interpelar mais de centro e trinta anos de concursos anuais e querer elaborar conceitos definitivos, se temos por base apenas as trinta e duas peças que podemos acessar? Precariedade é portanto o pressuposto de nossa aproximação.

De Ésquilo nos restaram, como ruínas conservadas, sete tragédias na íntegra. Também sete são as tragédias sofoclianas remanescentes. E do autor de *Medeia*? Temos disponíveis dezoito textos. É com esse cômputo total de trinta e duas tragédias, que discussões, formulações, conjecturas e toda sorte de interpretações são forjadas. Trinta e dois textos remanescentes e que competiram nos concursos dos seus respectivos anos, definem o estreitíssimo horizonte a partir do qual se pode querer elaborar juízos, tentar categorizar normas e critérios qualitativos para a tragédia ou atestar sua fortuna crítica e força poética. Análises literárias, traduções e mesmo as montagens contam como ponto de partida com

algumas dezenas de ossuários de personagens míticos, coerentemente dispostas em verso, posicionadas e elaboradas no cânone como versões definitivas, culturalmente assimiladas, recepcionadas e ensinadas enquanto clássicos “literários” do Ocidente.

Essa fortuna poética longeva das peças remanescentes permite reivindicar a tragédia como pragmaticamente uma possibilidade de prática artística mais do que uma nostalgia arqueológica por uma forma tornada fóssil. Mas por mais vasto que o acervo aparente ser, é patético tentar construir quadros teóricos supremos que abarquem a totalidade desses mapas para acontecimentos imaginários, porque eles são uma amostra parcial de personagens, textos e tramas. Uma minoria sobrevivente que nos restou enquanto a maioria delas, por fatores diversos, não atravessou os séculos.

As textualidades trágicas disponíveis não são acessadas por serem supostamente as “melhores” (nem todas foram vencedoras de seus respectivos concursos) mas porque projetos de preservação as tornaram simplesmente “possíveis” e as elegeram como sobreviventes. Mas como dimensionar essa perda sem luto? Marcus Mota (2012) se dispôs a fazer o cálculo:

[...] Ésquilo, Sófocles, Eurípides, os dramaturgos trágicos mais conhecidos, teriam elaborado juntos *um total aproximado de 302 espetáculos*. Contudo, esse valor representa apenas uma pequena porção daquilo que fora realizado no festival da Grande Dionísia, pois, utilizando-se o total de 130 anos para situar os marcos da produção trágica ateniense, teríamos a seguinte proporção: cada autor apresentando 4 espetáculos em cada edição dos concursos, do que resulta *um total de 520 obras*. Mas como eram três autores que concorriam em cada edição, temos agora um total de *1560 obras* (MOTA, 2012, p.50, grifos meus).

De um universo de mais de 1500 mundos diegéticos a serem potencialmente recriados em cena, dispomos tão somente de trinta e dois(!). Há que se constatar que um sem-número de personagens foram convertidos em uma gigantesca multidão anônima da qual temos linhas mínimas, pouco ou absolutamente mais nenhum vestígio. O teatro que se faz é o teatro que é possível e portanto, o que podemos vir a saber da tragédia grega envolve abordar em performance os limites e potências desses trinta e dois mundos ficcionais nelas sugeridos.

Cada um deles delineia o percurso que se estende de um discurso inaugural (prólogo) que fornece o contexto prévio da diegese, conquista o silêncio (enquanto disposição para ouvir) no público e orienta as expectativas e dúvidas em relação ao futuro das

personagens. Fornecida a situação geral, o arranjo dos acontecimentos cruciais até ali, um coro surge em cena e entra cantando, configurando um párodo. A partir do párodo, as interações dialogadas entre os personagens dramáticos configuram os episódios (etimologicamente, aquilo que antecede uma ode/canto) e, entre os episódios, o coro intervém com passagens de canto chamadas de estásimos. Ao final dessa evolução paralela de episódios e estásimos em alternância, os personagens descobrem seus destinos e o coro sai de cena, delimitando o êxodo. Com a saída definitiva do coro em cena, a diegese sucumbe e o espetáculo trágico acaba.

Do ponto de vista formal, *Medeia*, no decorrer dos seus 1419 versos, é composta por treze partes: um prólogo envolvendo a Ama, o Preceptor das crianças, os filhos de Medeia e Medeia (apenas vocalizada em gritos de lamento e raiva); o párodo, cinco episódios entremeados por cinco estásimos e o êxodo. Se em seu contexto de invenção, a tragédia tinha como eixo o coro, a partir da recepção de tragédias no período elizabetano (onde as tragédias sem coro proliferam), na cultura neoclássica e graças ao idealismo romântico, a atenção se voltou para a subjetividade dos heroicos protagonistas e os episódios foram assimilados como a centralidade dos acontecimentos.

A tragédia então deixaria de dizer respeito a toda uma série de convenções que participavam do seu quadro contextual em performance, para ser assimilada numa perspectiva mais semântica e classificada como tal a partir de ênfases temáticas. Questões anacrônicas como autonomia, vontade, ego, decisão e escolha passam a atuar como projeções modernas nos personagens trágicos e nas figuras da cultura helênica (EAGLETON,2013). É justamente essa tradição de recepção que desloca, por uma série de processos históricos, o eixo corocentrado da tragédia para os protagonistas trágicos. É essa perspectiva, que permite conceber a possibilidade, por exemplo, de um solo trágico. Isto é, graças a essa nova relação é possível degenerar a tragédia, subtraindo o que antes era crucial para sua realização. Conceber uma tragédia sem coro, em seu contexto de invenção, seria simplesmente impossível mesmo porque o que “suscita” ou justifica a tragédia nas Grandes Dionísias é justamente a relação dos demais elementos a partir da presença do seu coro.

Contudo, da mesma forma que o gênero se refaz historicamente mediante novas relações, também o status dos espetáculos, enquanto agenciamentos de reinvenção espetacular dos mitos tradicionais, é assimilado não tanto como versão mas enquanto “verdadeiras”

fontes dos próprios mitos de uma cultura antiga da qual não compartilhamos o sistema de crenças e cujas tradições não praticamos. A secularização cultural altera a recepção desses materiais. Já no século IV a.C., começa um processo de esvaziamento da importância do coro e de ênfase sobre os atores profissionalizados competindo a partir de fragmentos das tragédias, uma vez que Atenas é derrotada na Guerra do Peloponeso e as Dionísias Urbanas, enquanto marca de sua hegemonia, não podem mais ser realizadas.

Pressupondo um coro de quinze cidadãos, três atores de máscaras e um auleta, a tragédia se “degenera”, de um esforço coletivo e musical para propiciar um instante comunal de lamento acerca da diegese e homenagem ao deus Dioniso, em agenciamentos modernos que se permitem suprimir coro ou se concentram em abordar os materiais trágicos como fontes dos mitos, artefatos com que se pode traçar pontes com as angústias, demandas e questões artísticas e humanas contemporâneas e promover o agenciamento hipertextual delas.

A tragédia mais do que texto a ser realizado, de um proporcionador estético de instantes comunais de lamento, se torna premissa para práticas e experimentações artísticas mais diversas. É essa relação de liberdade e libertinagem, de promiscuidade, dessacralização e fusão inventiva que permite conceber e experimentar um solo terrorífico, por exemplo, essa forma tão distante quanto degenerada, da tragédia em relação ao seu contexto de invenção. Se outrora a ênfase do olhar e do ouvido recaía sobre o coro, agora é possível recortar perspectivas e elaborar encenações a partir dos fragmentos ressignificados. Foi assim que procedi ao privilegiar a perspectiva de Medeia em sua tragédia.

II MEDEIA E(M) SEUS MEDOS



Figura 64 - Diálogos de olhar: a ameaça exibicionista, em "Tetsuo" (1989).

Em *Medeia* farejo sangue nas palavras. Anterior às facas, espadas e incêndios, são as palavras que fazem emergir, na imaginação, os medos. Violentas, agressivas e de graves convicções, as palavras dessa peça advertem, prometem, aludem, rememoram e evocam medos diversos. Criando expectativas de violência e atestando sofrimentos, algumas imagens contundentes pedem passagem no decorrer da peça. Como se tratasse de um lago de sangue, repleto de cadáveres, rancores, perjúrio e revolta, mergulhar no manancial imagético que esse texto oferece requer estar atento às iminências e emergências dos desejos e chances de aniquilação entre os personagens, ou seja, de quando suas relações se mostram predatórias. Todos temem ser apressados em *Medeia*, inclusive a própria mulher bárbara.

O tópico seguinte pretende evidenciar as manifestações diversas do medo ao longo da peça. Antes, porém, apresento um resumo dos acontecimentos da peça, localizando entre parênteses, os versos, segundo dispostos na tradução de Mario da Gama Kury (1991), selecionados que mais subsidiam a considerar a presença do medo na diegese. Uma vez

identificados, eu os recorto em categorias a partir das concepções de medo em Bauman (morte), Lovecraft (desconhecido e sobrenatural) e Espinosa (contraface da esperança).

2.1 MEDEIA, UMA PEÇA DE EURÍPIDES

Medeia é uma mulher estrangeira ultrajada pelo perjúrio do marido que a abandonou para obter um casamento mais vantajoso com a princesa de Corinto. Ela lamenta e sofre, alternando entre o pranto e o silêncio. Quem nos conta sobre seu preocupante estado de saúde é a ama da casa, que inaugura a peça explicitando o desejo de que Medeia (a mulher que lamenta) e Jasão (o esposo perjuro) jamais tivessem se conhecido. Enquanto o preceptor chega com os filhos de Medeia, a ama expõe que teme que Medeia esteja absorva em alguma maquinação de maldade e instrução os meninos a evitarem o contato com a mãe (107-112;117-123). Medeia irrompe na cena com gritos (115-116;128-131;159-163;174-184) que atestam a desconfiança da ama de que o temperamento violento de Medeia a faça capaz de cometer suicídio ou mesmo assassinato (45-57; 185-190). Os gritos são tão amedrontadores que atraem as mulheres da cidade (Corinto) até as portas da casa de Medeia, tentando consolá-la e demovê-la das ideias fatais. Medeia finalmente sai de casa e se deixa ser vista, a partir desse momento ela só sairá de cena quando for entrar na casa para matar os filhos. Medeia expõe em um discurso a fragilidade de sua condição (284-292), as assimetrias de poder e escolha entre homens e mulheres, os receios envolvidos na estrutura do casamento (260-283), tudo para argumentar que a mulher é a criatura mais infeliz de todas. Comovidas, as mulheres concordam que Medeia tem o direito de reparar a injúria e concordam em silenciar caso ela encontre um meio de fazê-lo (293-302;303-304).

O rei Creonte chega desejoso de expulsar Medeia e seus filhos imediatamente, pois teme que Medeia amaldiçoe a ele ou sua filha (321-330), dado que ela tem fama de ser poderosa feiticeira. Depois de tentar persuadi-lo de que é inofensiva, Medeia suplica a ele por uma permanência que dure apenas o presente dia. A contragosto, o rei concede a extensão de prazo diante do apelo que Medeia faz em nome dos filhos, mas assegura a ela que, passado o prazo determinado, se ainda estiver no reino ela será morta (397-401). Creonte parte enquanto o coro lamenta o destino incerto de Medeia. A colquídia afasta de si a piedade e assegura às

mulheres que despreza o rei e premeditou as súplicas(415-421). Ela garante que naquele dia vai tornar os inimigos, cadáveres (421-423). Para exterminar o marido, a nova noiva e o rei Creonte, Medeia cogita fazer uso de punhais ou fogo mas acaba decidindo mata-los com venenos, diante da possibilidade de ser reconhecida, golpeada e morta caso tentasse se aproximar fisicamente (423-436). Medeia invoca a deusa dos feitiços, Hécate, e faz votos de triunfo à deusa (448-455) enquanto incita a si mesma a prosseguir com os planos de vingança. Medeia faz referência à sua ascendência nobre, por ser a filha do rei da Cólquida e neta do próprio Sol (462-463), portanto, parte de uma estirpe que não tolera ultrajes. A única coisa que a detém é a constatação de não ter para onde ir depois de cometer os crimes, então ela decide esperar que o momento mude. O coro, diante da dissimulação, canta sobre perjúrio e injustiça, demonstra esperanças de um futuro em que a difamação do feminino seja suspensa e, ainda, lamenta novamente pela sorte incerta de Medeia, enfatizando a sua condição socialmente vulnerável.

Em seguida, Jasão vem visitar Medeia e oferecer a ela recursos para manter os filhos no exílio. Ele censura seu temperamento e atribui a ela a responsabilidade pelo exílio. Indignada, Medeia expõe seu envolvimento direto nos feitos heroicos atribuídos a Jasão e enfatiza o caráter criminoso e violento deles (538-551), que lhe custaram a pátria, possíveis aliados e a confiança da família em prol dos desejos de glória de Jasão. Depois de exposta a ingratidão de Jasão para com os esforços dela, ele replica que atribui à Afrodite, deusa dos apaixonamentos, todos os seus sucessos e que Medeia agiu como agiu por estar apaixonada. Jasão argumenta ainda que o novo casamento seria parte de um plano para assegurar que seus filhos com Medeia pudessem, no futuro, ser irmãos dos próximos reis (649-651). Jasão deixa claro que detesta necessitar de mulheres para obter filhos. Medeia e Jasão principiam uma calorosa discussão de frases curtas, onde ele insiste em responsabilizá-la pelo exílio e ela o ameaça (703), revoltada. Medeia nega qualquer oferta de Jasão, que vai embora. Ela assegura que Jasão vai desprezar a nova noiva nas núpcias (720-726). O coro canta o temor pelas flechas do desejo de Afrodite (731-739) e o receio que têm de se encontrarem na mesma situação de Medeia (743-752). Tão revoltadas ficam as mulheres que chegam ao ponto de desejar, brevemente, que o perjuro ingrato morra (753-756).

Passa perto da casa o rei de Atenas, Egeu. Egeu sofre com a esterilidade (766) e teme um futuro desprovido de descendentes. Expondo sua tristeza, Medeia suplica abrigo a Egeu diante do desamparo. Ela lhe garante conhecer filtros mágicos que o tornariam pai. Diante da

possibilidade de filhos, Egeu concorda em empenhar a palavra com juramentos assegurando que, uma vez em suas terras, Medeia seria intocada pelos inimigos. Egeu parte. Triunfante, Medeia comemora a segurança de ter um lugar para ir e revela ao coro todos os seus planos. Ela vai dissimular o caráter para que Jasão se convença do seu intuito de paz e sugerirá a Jasão que a deixe partir sozinha para o exílio enquanto os filhos residiriam no palácio (880-889). Para assegurar a suspensão do exílio das crianças, ela mandará através dos meninos, presentes para a princesa. Um véu e um diadema deslumbrantes e mágicos que, ao serem dispostos no corpo, vão manifestar a crueldade dos venenos neles ocultos (885-902). Com os venenos, Medeia garante que tanto a princesa quanto o rei serão mortos de maneira muito dolorosa.

Depois, ela acrescenta, trêmula, a próxima parte dos planos de vingança. Medeia resolveu deixar Jasão vivo com o golpe mais horrendo (936): ela matará os filhos (905-910) para que Jasão sofra o pior dos castigos, ficando sem descendência, nova ou antiga (919-927). O coro tenta demovê-la dessas ideias mas ela ignora os apelos. O coro canta as belezas de Atenas e as contrasta com o horror do crime infanticida, indagando perplexo como a cidade tão bela e suntuosa poderia conferir hospitalidade à uma assassina dos próprios filhos (959-976). O coro duvida da capacidade de Medeia em cometer esse crime.

Jasão retorna e é persuadido pelas palavras de Medeia que chama os meninos para abraçarem Jasão e levarem os presentes. Medeia instrucionas as crianças a entregarem os presentes apenas para a noiva e, depois, retornarem a ela para dar notícias (1099-1106). Com a saída de Jasão e os meninos, o coro principia a lamentar pelo futuro violento da princesa e das crianças (1107-1126). As mulheres emitem alertas vãos e tardios, quando Jasão e as crianças já não estão mais presentes.

O preceptor retorna com as crianças celebrando a aceitação dos presentes e a suposta salvação dos meninos. Medeia lamenta as “intenções divinas” e maquinações da sua mente (1148) e o preceptor supõe que seja pela dor de se ver apartada dos filhos. Ela fica a sós com as crianças (1160) e tenta explicá-las sobre a morte (1160-1169), divide com elas suas esperanças de futuro (1171-1177) que foram aniquiladas e garante que nunca mais seus olhos se encontrarão (1181-1182). Diante do olhar e do sorriso inocentes dos filhos, Medeia hesita e desiste dos planos (1183-1193). Mas a possibilidade de virar motivo de riso para inimigos impunes lhe é insuportável e ela manda que os filhos corram para casa (1194-1198). Ela

delibera sobre a capacidade de matá-los, alternando entre um tom maternal que apela pela vida dos meninos e um outro tom de imperiosa vingança (1199-1210). Ao se dar conta de que por terem envolvimento nas mortes da família real os meninos estão em perigo inevitável, ela compreende que matar os meninos se impõe como necessidade. Ela chama os filhos novamente para um abraço de despedida (1215-1224). O coro canta sobre o dilema doloroso de ter filhos e argumenta que os mais felizes são aqueles mortais que não se tornam mães nem pais pois ficam livres da possibilidade de ver os filhos morrerem antes deles.

Medeia aguarda notícias do efeito dos venenos e vê se aproximar um mensageiro que vem adverti-la para fugir, pois o rei e a princesa estão mortos por obra dos presentes que ela enviou. Medeia o assombra porque celebra a notícia e pede a narração em detalhes pois seu prazer será proporcional ao sofrimento deles (1285-1287). O mensageiro conta como a noiva foi consumida em chamas que saíam do diadema e teve suas carnes roídas pelos venenos contidos no véu (1314-1372). O seu cadáver desfigurado foi lamentado pelo pai que, quando tentou se levantar, se descobriu cativo do cadáver da filha. Depois de uma exaustiva luta por tentar se libertar do corpo da filha, o velho rei Creonte foi aniquilado, tendo suas carnes separadas dos ossos a medida em que se esforçava para se erguer (1373-1397). Depois de narrar os horrores do palácio o mensageiro parte.

Medeia assegura ao coro que não pode tardar em executar os filhos e, com dificuldade, incita a si mesma a tomar de uma espada e esquecer momentaneamente que as crianças ali dentro são seus filhos (1411-1427). Ela entra na casa. O coro se põe a pedir ao Sol e a Zeus que impeçam o ato infanticida, mas a oração é inútil porque a ela se seguem os gritos de agonia e medo das crianças (1452-1459) tentando fugir da mãe. O coro fica sem saber como agir enquanto as crianças são mortas. Jasão chega sedento de vingança pela família real e desejoso de salvar os filhos do ressentimento dos aristocratas (1474-1488) mas o coro o adverte que, ao abrir as portas, ele vai encontrar os meninos mortos (1497). Enquanto Jasão tenta entrar na casa, Medeia surge numa carruagem voadora enviada pelo seu avô, o Sol (1502-1508) e discute com Jasão acerca da imputabilidade do crime. Depois de uma agressiva discussão, Jasão suplica a Medeia que deixe ele tocar os corpos dos filhos (1597-1598), mas ela nega qualquer clamor dele (1599) e assegura que vai levar os cadáveres consigo, organizar ritos e purifica-los do crime. Jasão termina a peça desolado e desejando jamais ter tido filhos (remetendo a como Medeia começa a peça) e Medeia termina altiva e sobrenaturalmente

protegida.

2.2 MEDEIA COMO AMEAÇA

Uma vez compartilhado o enredo e discriminados os versos que subsidiam a potencialização de medo nessa tragédia a ser posta em situação de performance, é importante assinalar que reconheço diferentes qualidades de medo presentes no texto teatral em questão. Alguns dos medos insinuados são sentidos por Medeia, outros são atribuídos a ela. Entre os medos que habitam Medeia estão o exílio, o riso dos inimigos e a vida dos filhos e cada um deles mobiliza suas ações e subsidiam uma percepção de Medeia como vítima; enquanto os medos que ela provoca estão ligados à capacidade de violência e vingança, sobrenaturalidade e dissimulação, os quais a posicionariam relacionalmente como ameaça na diegese.

Medos que Medeia sente ao longo da peça:

♦ Exílio: durante a cena com o rei Creonte ela negocia em atitude suplicante (toca a barba e os joelhos dele e se posiciona humildemente, de joelhos) por uma extensão de prazo depois de não conseguir persuadi-lo a suspender o exílio e, quando está diante de Jasão ela ironiza o fato de que mesmo tendo salvado a vida dele e gerado os filhos, seu futuro seria o exílio. Desprovida de guardião (pai ou marido), apátrida, banida e tendo que assegurar a sobrevivência de suas crianças, nenhum infortúnio seria mais oposto ao seu possível futuro como princesa da Cólquida, do que a vida de dificuldades e incertezas que a aguardaria no exílio.

Sem pertença social (LEÃO,2011), seu corpo no exílio, fica hiperexposto a absolutamente qualquer coisa, sendo obrigado a se defender pela força e depender da piedade alheia. O exílio é uma zona onde a incerteza do futuro se faz perigosa, humilhante e sinistra. O coro enfaticamente lamenta e se apavora diante das referências ao exílio, ou seja, essa conversão do corpo em algo desprovido de pertença cívica, estima comunal ou esteio afetivo era um dos grandes temores da vida grega. O exílio é uma morte social, cuja densidade na cultura ática é bem maior do que a ideia de um corpo de mulher refugiada em fuga. Sem ter

para onde ir, Medeia erraria no exílio como uma existência límbica, mendicante e marginal entregue à própria sorte e sujeita ao estigma dos crimes cometidos que a tornam maldita. O exílio é na peça, a imagem abissal da incerteza e de um futuro desprovido de alegrias. O exílio é um futuro sombrio cada vez mais próximo dela, caso Medeia não haja.

♦ Riso: Medeia teme fracassar em seu ímpeto de vingança e ser escarnecida por inimigos sobreviventes. O riso triunfal dos que odeia é evocado por quatro vezes na peça como uma possibilidade imaginária insuportável e opera como argumento decisivo que suspende a hesitação e a inclina mais ao derramamento de sangue (430-433; 451-452; 910-911; 1193-1196). A manifestação do riso assinalaria sua derrota, porque uma vez morta, ela estaria impotente para calar esse riso e despossuída do direito de reivindicá-lo. Ao imaginar-se morta, Medeia supõe que seu destino trágico se converteria em piada entre seus inimigos.

A sua insistência em chamar Jasão, Creonte e a princesa de inimigos revela sua perspectiva bélica para a situação, como se estivesse mergulhada em uma guerra que a incita a agir taticamente. O belicismo começa por ser insinuado quando ela compara a vantagem do poderio de Creonte com o seu desamparo (315-318), a linguagem de inimizade se repete quando promete três cadáveres em um dia (421-423), interpela Jasão como inimigo (530-533), empenha a palavra de Egeu em juras de proteção (853-856) mas a prova mais contundente do belicismo vem da sua evocação ao código heroico, presente na *Ilíada* de Homero: “[ser] terrível para os inimigos e benévola para os amigos. Isso dá mais glória à vida” (EURÍPIDES,1991,p.51). Ou seja, Medeia se equipara aos heróis das epopeias homéricas e utiliza o código de agir aristocrático e masculino para justificar suas ações, (FOLEY,2003, p.249), como Helene Foley evidencia, Medeia reivindica o tratamento sagrado das juras, a importância da união com Jasão e mesmo o seu próprio destino como heroicos. Assim, com essa frase, diante do público ateniense, a mulher bárbara solicitava o mesmo prestígio conferido aos masculinos heróis da *Ilíada*, demonstrando um sinistro conhecimento da cultura grega e um agenciamento em prol de si mesma. Embora essa frase possa soar uma constatação óbvia ou parlenda ingênua atualmente, em ouvidos áticos sugere um impacto similar ao de uma mulher que subitamente assumia uma “voz” masculina ou que exige a mesma honradez, superando sua condição feminina.

A aristocrática filha do rei Aetes é também a neta do Sol, que traz aos mortais a luz do dia. A impetuosidade que lhe habita a alma, assimilada como típica de sangue aristocrático

(EURÍPIDES,1991, p.24, v.136), não aceita ser ultrajada nem ridicularizada. Por assim dizer, Medeia é sanguínea e legitimamente soberba e dado o desvio gigantesco das expectativas de fortuna que perfaziam o seu destino de princesa, em relação à sua situação vulnerável e o ultraje do perjúrio não é de espantar que esteja tão ferido seu orgulho, por viver uma vida tão incompatível com sua estirpe. A princesa degenerou em asilada e possível mendiga, a astuta feiticeira foi subestimada e enganada por palavras juradas desprovidas de fé. Então, o perjúrio abre precedentes para emergência do avesso das coisas, do engano das aparências, do uso das palavras para lesar, massacrar e mascarar. O perjúrio inaugura as imagens de degeneração e decadência onde antes havia paz, lar e harmonia. Como diz o coro “com a justiça marcham para trás todas as coisas. Os homens meditam ardis e a fé jurada pelos deuses, vacila” (p.35) e como atesta a ama “já não existe o lar, tudo acabou” (p.25). O perjúrio de Jasão, caracterizando um ultraje, abre precedentes para o cinismo e o niilismo que marcam a lógica do universo da peça.

- ♦ A vida dos filhos: Embora haja muitas versões para a tragédia de Medeia, a euripidiana segue sendo experimentada, traduzida, colocada em performance apesar de seus vinte e cinco séculos de distância. Acredito que muito da sua força se deve à contradição que apresenta em uma personagem que mata seus filhos mas também os ama. Se por um lado a inclusão das crianças nos planos de extermínio surge por inspiração vingativa, também é verdade que sobre ela pesa a incerteza de como os meninos poderiam suportar viver no exílio. E quando a cogitação da morte deles se torna capacidade, eles estão em perigo devido à sua implicação na morte da princesa e do rei. Portanto, é temendo por sofrimentos mais duradouros, já que a mão dos inimigos revoltados com as mortes do rei e da princesa poderia retaliar Medeia através dos filhos, que ela se faz decisivamente capaz de mata-los.

Medos atribuídos à Medeia ou trazidos por ela:

- ♦ Capacidade de violência e vingança: Medeia apresenta frieza nas premeditações, agressividade nas exigências de reparação e expõe seu envolvimento em crimes prévios, sendo algoz de seu irmão, Apsirto -despedaçado e lançado ao mar para atrasar o pai que tentava impedir sua fuga da pátria- , induzindo as filhas de Pélias a esquartejarem o pai - o rei de Iolco e tio de Jasão- , e provocando as mortes do rei Creonte e a princesa, além de, no final

da peça, matar os próprios filhos.

- ♦ Sobrenaturalidade: ligação com a deusa ctônica dos feitiços, Hécate; o fato de ser descendente do Sol; escolha, uso e efeitos dos venenos; a reputação de poderosa feiticeira; a fuga através da carruagem do Sol.

- ♦ Dissimulação: prazer com o sofrimento dos inimigos (a vingança como experiência erótica, desejo que é satisfeito), insinuações que começam abstratas, uso deliberado de ironias, desempenho retórico impressionante (sobretudo devido à subestimação da capacidade argumentativa feminina na Grécia Antiga), astúcia ostentada diante do coro e ocultada diante dos homens que a encontram, apropriação sinistra dos costumes gregos : hospitalidade, súplica, juramento, retórica, código heroico e hábito de presentear.

2.3 SCHILLER, TRAILERS E O TEMÍVEL

Como é possível distinguir uma ameaça? Esse conceito embora bastante operativo soou como genérico no decorrer de meu processo de pesquisa. Se para Carroll (1990), o horror artístico é uma questão da suscitação de medo atrelado ao nojo para o qual seria indispensável a presença de um ser monstruoso, a minha tríade de suscitação de medo foi, desde o início da pesquisa, outra. O medo, em uma perspectiva bastante mas não totalmente subjetiva, esteve sempre conectado com a iminência da violência e, por violência, eu assumia a noção de tudo aquilo que provoca sofrimento.

Esse circuito de produção de medo constituído por uma ameaça que, sendo capaz de praticar violência me leva a imaginar os sofrimentos que pode proporcionar, era uma noção que utilizava para interpelar os filmes de terror a que assisti, bem como seus *trailers*, cartazes e outros materiais promocionais. A minha indagação se concentrava em tentar perceber a partir de quais cenas ou fenômenos, um espectador desavisado poderia começar a desconfiar que determinado filme era de terror. Para tentar responder a essa inquietação propus um experimento simples à minha irmã mais nova, na época com catorze anos de idade. Nos sentamos no sofá da sala e ficamos assistindo por um certo tempo a algumas playlists de *trailers* de filmes e brincando de tentar acertar a qual gênero ele supostamente pertenceria.

Esse experimento desprezioso proporcionou duas interessantes constatações: o tratamento estético da violência e a solicitação auditiva para provocar medo.

Sem avisar, em determinados instantes, eu colocava a tevê no modo mudo e percebia que os sinais de apreensão ou desconforto de alguns dos vídeos desaparecia do corpo dela assim que o som era suspenso, independente da intensidade violenta da mudança ou do conteúdo imagéticos. Isso me levou a lembrar que, na minha infância, quando me avisavam ou eu suspeitava que um filme era de terror, eu não tapava os olhos mas buscava tapar os ouvidos, principalmente quando dentro do cinema. A apreensão involuntária dos impactos sonoros se mostrou então um elemento-chave para a articulação do terror e potencialização do medo. A ponto de que em filmes inteiros, os resquícios da memória não são as falas dos personagens mas essas obras tendem a ser lembradas por seu impacto visual e marcantes passagens dos efeitos, temas e trilhas sonoras. A sugestão de perigo seria, portanto, dependente de um acompanhamento sonoro que lhe subsidiasse a eficácia de performance.

A outra questão emergente foi a da percepção de que, os *trailers* de filmes que querem persuadir, em poucos minutos, os espectadores de que serão assustadores precisam sugerir, em vídeos de menos de três minutos, que:

- a) Há uma ameaça supostamente agindo na diegese e ela é perigosa e poderosa;
- b) Ao assistir ao filme, o espectador verá uma diegese perturbada por fenômenos misteriosos, intrigantes e, principalmente, supostamente violentos possivelmente atribuídos à tal ameaça;
- c) A violência praticada pela ameaça é atestada pela contemplação de alguns lampejos de sofrimento de alguns personagens que padecem de destinos indesejados, sendo agredidos, invadidos, cortados, esmurrados, gritando, estando cativos, respirando ofegantemente, tentando correr, tentando alertar outros, pedindo por ajuda, se escondendo ou apresentando expressões reativas de desespero, repulsa ou pavor.

A sequência de *trailers* de diversas épocas, demandando necessariamente estabelecer um apelo comercial atrativo e cultivador de expectativas promissoras acerca de filmes inéditos corroborou minha hipótese da tríade Ameaça-Violência-Sufrimento. Contudo, não havia um amparo teórico para interpelar esses filmes e detalhar aspectos conceituais para a

categoria da ameaça. Até que me deparei com *Do sublime ao trágico* (2016) reunindo textos escritos nos anos de 1790 pelo, ironicamente, poeta e filósofo romântico alemão Friedrich Schiller. De início eu li com resistência suas proposições. Assim como eu procurei anteriormente elementos de uma suposta tragicidade, Schiller se esmerava em compreender e propor o sublime como categoria estética e filosófica. Eu já não acreditava em essencializações da tragédia, tão características das idealizações românticas do período clássico. Porém, segundo o professor Vladimir Vieira (2016), Schiller se debruçara sobre a categoria do sublime como projeto não somente epistemológico mas estético porque nela “esperava encontrar uma ferramenta que permitisse ganhar clareza sobre os princípios constitutivos da experiência trágica [...] construir fundamentos conceituais mais sólidos para a [sua] produção dramática (VIEIRA, 2016, p.8)”. Após ter examinado propostas do conceito de violência segundo Hannah Arendt, Thomas Hobbes, Marilena Chauí e Christian Dunker não encontrei nenhuma proposição que fosse cenicamente interessante. Muito embora, nos textos reunidos, o projeto e desejo da escrita de Schiller é a categorização do sublime, eu encontrei como ocultas em frestas do seu pensamento, valiosas considerações sobre o medo. Com certa frequência, Schiller propõe aspectos do que seria temível, justamente porque essa seria uma potência do sublime.

Como quem usa uma peneira para catar conchas marítimas, eu adentrei as densas sondagens de Schiller e, enquanto suas palavras perseguiram o conceito de sublime, nelas eu encontrei pistas preciosas para atestar a relação do medo com a violência. Reuni então suas considerações sobre o que é temível, portanto digno de nosso temor. Ao que ele chama de temível eu denomino ameaça e, sintetizo em prescrições curtas os achados que encontrei no contato com seu pensamento, porque acredito que essas considerações auxiliam a pensar expectativas de atuação das ameaças, outrossim, elas amparam atores desejantes de assustar seus públicos. As condicionantes para a suscitação de medo, para a emergência do temível são, a partir de Schiller, as seguintes:

- ◆ Aquilo cuja violência que pratica nos anula como potência;
- ◆ Que a imaginação associa ao perigo;
- ◆ A sua existência está em desacordo com a nossa;
- ◆ Aquilo cuja mera representação, se bem vivaz, solicita nosso impulso de

autoconservação;

- ♦ Provoca a sensação de que não estamos à sua altura no sentido de poder;
- ♦ Aquilo que, se resolve praticar seus poderes de violência em nós, nossa resistência seria vã;
- ♦ Aquilo que nos confronta com nossa impotência;
- ♦ Aquilo que nos submete à revelia de nossa vontade, provoca sofrimento;
- ♦ Aquilo cujo contato conosco, se fosse real, provocaria dor;
- ♦ Aquilo que arbitra ou tem como cativo o nosso destino físico;
- ♦ Aquilo cujo encontro nos custa a vida e pode dispor da nossa existência.

Cada uma dessas potências condicionantes das ameaças suscitou em minha imaginação emergências na memória de cenas marcantes de filmes de terror. Com Schiller eu consegui tornar menos abstrata a aproximação conceitual da ameaça. Tão espantosa me pareceu a convergência de pensamento que dele surgiu a frase que me legitima e ampara a intuição conjecturada. Diz Schiller propriamente que “o temor é um estado de sofrimento e violência” (SCHILLER, 2016, p.32). Porém, para o processo de estilização de *Medeia* para o terror, não trabalhei o medo como sendo uma consequência da violência, mas sim como efeito da sugestão de sua iminência. A violência no corpo é sofrimento, expresso por exemplo na dor. O medo impera e prolifera enquanto imaginário, enquanto latência da situação, enquanto indesejável possibilidade. O medo é uma emoção que instaura a antessala da violência trazedora de sofrimento. Em um texto curto que escrevi em 2017 me deparei com esse pensamento depois de expor em escrita uma profusão de medos:

“Fogueira acesa descontrolada, olhos arregalados, carne dessangrando erguida por ganchos, colares de pedaços de corpos, línguas que racham, velas num cubículo de paredes vermelhas com marcas de unhas, quadros de piora de doenças já graves, becos escuros contendo sons de passos, sussurros que incitam ao sofrimento, murmúrios de quem é torturado na sala do lado, murros, máquinas que levam pedaços de gente nas lâminas, uma voz que grita nosso nome, outra vez que grita socorro, apagão súbito, um desconhecido que te olha com um sorriso indelével mostrando os dentes, a jaula das feras que escapam do zoológico colorindo

dentes no sangue dos visitantes, a porta que abre e revela um homem nu em cima de uma criança, um barulho de porta rangendo, uma janela que trinca e racha sem aviso, um homem que vai defecar e perde as vísceras, uma mulher cuja cabeça foi entregue a um balde, um corpo que chora a ponto de lhe caírem os olhos, uma boca que mastiga a si mesma, uma garganta que mancha o chão com rastros de vômito, uma queda livre, uma notícia de bomba debaixo dos seus pés, uma sacola plástica que serve de máscara enquanto alguém aperta, um frio repentino que percorre a nuca, uma multidão enfurecida, uma noite inteira na rodoviária sem ônibus, um corpo que desperta diante de uma mão trêmula que manipula instrumentos cirúrgicos, um chão que se abre em fenda, um carro que escorrega até a calçada onde você caminha, um som de vidro sendo mastigado, uma silhueta que se move cada vez mais perto, um andar sem mapa na mata que escurece, um canal de braços enterrados, alguém que lhe toca os pés porque os pés desse alguém foram cortados. Um sentir-se em pesadelo, habitando zonas indesejáveis da experiência humana. O medo assim nos posiciona, diante da possibilidade, latência, dilatação antes inimaginável da violência. O medo se faz presente na iminência da violência, na aproximação das chances de sofrimento.”

No entanto, sondando ainda outras noções de medo propostas por Zygmunt Bauman, H.P. Lovecraft e Espinosa encontrei outras camadas, as quais pretendo relacionar com três potências fóbicas desdobráveis do texto: a presença da morte, a sobrenaturalidade e a tensão gerada pela esperança, demonstradas respectivamente pelos mortos da peça, por Hécate e sua relação com os venenos e na relação de Medeia com seus filhos.

2.4 BAUMAN: O QUE CONTAM CORPOS

Para o filósofo Zygmunt Bauman em *Medo Líquido* (2008), o paradigma do medo é justamente a experiência compulsória, obrigatória, própria e inadiável da morte. Tanto que Bauman a denomina de “medo original” (idem). Não somente por seu caráter forçoso mas também porque, numa perspectiva ocidental e secularizada, a morte nos subtrai dos acontecimentos de maneira que o curso geral da vida pode prosseguir, indiferente ao nosso desaparecer. Em *Medeia*, para encontrar medos, Bauman nos sugere olhar os ossos que a morte toca: Apsirto, Pélias, a princesa, Creonte e os filhos de Medeia.

Por fundar em lugar de nossa existência, tão singular, uma ausência (BAUMAN, 2008, p.208), a consciência da própria morte angustia e amedronta, como sua escrita explicita:

Irreparável... Irremediável... Irreversível... Irrevogável... Impossível de cancelar ou de curar... O ponto sem retorno... O final... O derradeiro... O fim de tudo. Há um e apenas um evento ao qual se podem atribuir todos esses qualificativos na íntegra e sem exceção. [...] A morte é **aterradora** por essa qualidade específica – a de tornar todas as outras qualidades não mais negociáveis. [...] Só a morte significa que **nada** acontecerá daqui por diante, nada acontecerá com você, ou seja: nada que você possa ver, ouvir, tocar, cheirar, usufruir ou lamentar. É por essa razão que a morte tende a permanecer **incompreensível** para os vivos. Com efeito, quando se trata de traçar um limite verdadeiramente intransponível à imaginação humana, a morte não tem concorrentes. A única coisa que não podemos e jamais poderemos visualizar é um mundo que não nos inclua visualizando-o.[...] a morte anula tudo que aprendemos. **A morte é a encarnação do ‘desconhecido’** (2008, p. 44, grifos meus).

Paradoxalmente, embora o fenômeno da morte se interponha na existência como certeza, ela é nomeada como “a encarnação do desconhecido”. Ou seja, dessa certeza tão radical deriva um pavor que é pletora de incertezas. Sabemos e estamos convictos de que morreremos, mas não é possível antecipar como isso se dará. O inesgotável repertório de manifestações trazedoras da morte, a vastidão de suas vias e causas seria justamente aquilo que mobilizaria o medo a se manifestar emocionalmente em nós, uma vez que são percebidos como perigos, por nos implicar na incitação ao medo e no risco de cancelar a vida. Assim, segundo Bauman, todo medo remete à potência de fim, de aniquilamento e de subtração de futuro.

Os gritos são os atos inaugurais da presença de Medeia e surgem sem nenhuma alusão prévia ou preparação. Até então, o público apenas podia confiar no testemunho da ama quanto ao receio pelo silêncio rijo alternado com o choro de remorso que pareciam corroer a saúde de Medeia. Desde o ultraje ela “jaz sem alimento, abandonando o corpo ao sofrimento, consumindo só, em pranto, seus dias todos [...] nem levanta os olhos, pois a face vive pendida para o chão; como um rochedo, ou como as ondas do oceano ela está surda à voz de amigos” (EURÍPIDES,1991,p.20). A narração evoca Medeia como uma ausência e sugere um quadro digno de piedade.

Em seguida ao discurso da ama, o preceptor chega com as crianças e se surpreende que os gemidos não tenham parado. Um diálogo entre o preceptor e a ama culmina na ama se aproximando das crianças para garantir que tudo terminará bem. Ela então sugere que o preceptor os mantenha bem longe de Medeia quando entrarem. O fim da recomendação termina com a expressão do desejo de que ela ataque os inimigos mas poupe os amigos.

Depois dessa frase, ou seja, quando haviam apenas as vozes do preceptor e da ama dialogando entre si, somente aí é que irrompe o primeiro dos gritos de Medeia. Eles despontam em cena de maneira súbita, criando uma ruptura com a dinâmica dialógica estabelecida. Os gritos de Medeia ferem a lógica anterior, emergindo repentinamente, de maneira a surpreender os ouvidos, com uma potência de susto. Além da forma com que se apresentam, como curtas aparições acústicas de alguém que não podemos ver, os gritos indagam sugestivamente sobre a morte:

GRITO 1 (115-116): “Como sou infeliz! Que sofrimento o meu, desventurada! Ai de mim! Por que não morro?” (p.23).

(A ama explicita para as crianças as instruções de se manterem distantes da mãe e do olhar dela e para entrarem depressa. O preceptor entra com as crianças, e portanto não está mais visível. A ama comenta que, pelo grito, a situação vai se agravar e se pergunta “Quão longe irá esse inquieto coração, essa alma indômita mordida pela dor?” (p.23). Como uma espécie de resposta, surge o segundo grito:)

GRITO 2 (128-131): “Pobre de mim! Que dor atroz! Sofro e soluço demais! Filhos malditos de mãe odiosa, por que não pereceis com vosso pai? Por que não foi exterminada esta família toda? ” (p.24)

(A ama tenta argumentar que os filhos não tem culpa alguma, expõe que teme ver as crianças sofrerem e lamenta o temperamento excessivo e orgulhoso dos aristocráticos. O coro surge em cena dizendo ter ouvido os gritos e estarem preocupadas com Medeia. A ama explica que o lar foi desfeito porque Jasão abandonou Medeia para casar-se com a princesa. O terceiro grito irrompe:)

GRITO 3 (159-163) “Por que as chamas do fogo celeste não vêm cair sobre minha cabeça? Qual o proveito de viver ainda? Ai! Ai! Que venha a morte! Que eu me livre, abandonando-a, desta vida odiosa! ” (p.25).

(O coro tenta consolá-la para que desista de pedir a morte, pois a morte vem de qualquer maneira. Elas sugerem que Zeus cuidará da situação de Medeia e pedem para que pare de chorar pelo marido. Surge o último grito:)

GRITO 4 (174-184): “Zeus poderoso e venerável Têmis, vedes o sofrimento meu

após os santos juramentos que me haviam ligado a esse esposo desprezível? Ah! Se eu pudesse um dia vê-los, ele a noiva reduzidos a pedaços, junto com seu palácio, pela injúria que ousam fazer-me sem provocação! Meu pai, minha cidade de onde vim para viver tão longe, após haver matado iniquamente meu irmão!” (p.25, grifo meu, grifo meu).

É especialmente interessante perceber que o primeiro dos cadáveres da peça surja como fala conclusiva no último dos quatro gritos. Há um crescendo na extensão desses versos, que sugere uma expansão da capacidade de Medeia em articular palavras. Como a dor é aquilo que justamente resiste à linguagem e se caracteriza por carecer de objeto no mundo externo enquanto é sentida (SCARRY, 1985, p.162), o crescendo de palavras e a diminuição gradativa das interjeições de dor, sugerem que essa voz que grita está, pela palavra, reassumindo o controle de si a cada grito.

Cada grito expande os enfoques referenciais. O primeiro é autocentrado, curto, relativo apenas a si mesma e indagando-se sobre porque ela não morre. O segundo grito marca a passagem da autocentrada solidão para a visualização dos filhos (“malditos”) e estende a sugestão de morte aos meninos, ao pai e finalmente sugere o extermínio da família toda. A gravidade das cogitações se expande e se especifica ainda mais no terceiro grito porque já não se refere aos seres e objetos próximos mas solicita que o fogo celeste venha trazer a morte violenta ao corpo de Medeia. Mas se até o terceiro grito a morte não passava de desejo sugerido ou cogitação, o último grito expande ao máximo o contato com o mundo, porque ao invés de responder ao coro de mulheres, Medeia fala aos deuses que são guardiões do cumprimento das palavras juradas (Zeus e Têmis e, em algumas traduções, a deusa que preside a caça e a transição da jovem virgem para a condição de noiva, Ártemis).

Se o que marcavam os gritos eram interjeições de dor entremeadas com perguntas, o último propõe a relacionalidade predatória de Medeia com o casal, já que ela torna explícito o desejo de vê-los “reduzidos a pedaços”. Mas o grito não termina na ameaça viril, deixa como último resquício da sua ausência visual um lamento saudosos que evoca diferentes distâncias: o pai, para quem Medeia se tornou uma inimiga, criando uma distância afetiva por trair sua confiança ao roubar o velocino de ouro; a pátria colquídia para onde, por mais que deseje, não poderá voltar nunca, situando uma distância geográfica e, finalmente, a distância mortal que estabeleceu entre si mesma e o irmão ao mata-lo, segundo versões do mito com que a tragédia ressoa, trucidando-o com as mãos e lançando seus pedaços ao mar para atrasar o encalço do

pai e poder fugir com Jasão.

O nome de Apsirto, irmão de Medeia, bem como a maneira grotesca de sua morte, não são dilatados e sequer mencionados no texto euripídiano. Contudo, uma vez que a matéria-prima das tragédias eram as lendas heroicas - bem conhecidas e presentes no imaginário do público - é provável que os espectadores já fizessem essas associações sinistras por si mesmos. Ou seja, apenas a alusão à Apsirto poderia já ser suficiente para incitar os espectadores a imaginá-lo, contaminados por uma iconografia e imaginário preexistente. Esse corpo despedaçado e disperso nas águas marítimas poderia ser evocado pela imaginação a partir da confissão de Medeia, deixando implícito a sua maneira de morte e legando ao espectador os detalhes imagináveis. Seja como for, o último grito, em um crescendo de violência, parte da nostalgia do pai e da terra nativa para culminar em uma confissão do assassinato do irmão. No lugar de perguntas sugestivas, Medeia prova sua capacidade de matar ao mencionar o cadáver consumado do irmão.

O segundo cadáver da peça é aludido apenas em três breves passagens. Pélias, o rei de Iolco é o tio de Jasão. Usurpador do trono de Esão (o pai de Jasão), o rei Pélias é quem impõe como condição para renunciar ao trono que seu sobrinho, Jasão, comande uma expedição até a bárbara Cólquida (pátria de Medeia) para demonstrar seu valor heroico roubando o velocino (mágica pele de carneiro) de ouro e trazendo-o de volta ao mundo grego. Na peça, a ama menciona, no prólogo, que Medeia persuadiu as filhas de Pélias a matarem o pai e, por esse crime, Jasão e Medeia foram banidos e vieram parar com os filhos em Corinto (v. 12-15). Depois, já na primeira das visitas de Jasão, Medeia menciona o crime duas vezes, sugerindo que o fez em prol de Jasão (v.549-551) e ironizando como seria bem recebida pelas filhas de Pélias se, depois de exilada, tentasse conseguir acolhimento em Iolco (v.573-576).

Uma das versões do mito conta que Pélias foi esquartejado, fervido e cozinhado por suas filhas, ludibriadas por um sortilégio de Medeia, entusiasmadas com a esperança de rejuvenescer o pai. A macabra morte de Pélias também acredito que era de saber comum dos espectadores das Grandes Dionísias, assim, poucas linhas já proporcionariam informações suficientes para que o público pudesse elaborar sua singular cena imaginada. A morte de Pélias é extremamente interessante para uma recriação terrorífica de *Medeia*, pela possibilidade de narrar detalhadamente as mutilações ao que o corpo foi submetido e o contraste entre a esperança e o horror das filhas. A morte de Pélias era tema de uma das

primeiras tragédias euripidianas a concorrer, *As Pelíades* (455 a.C.), como já foi mencionado.

O terceiro cadáver chama o quarto consigo, eles parecem tão próximos que suas mortes são quase simultâneas. A princesa e o rei são apresados, como nos contam as palavras do mensageiro que tudo testemunhou, por uma morte dilatada, horrenda e muito dolorosa proporcionada pelos venenos dissimulados nos presentes. Esses corpos são evidências do caráter sobrenatural dos venenos dissimulados nos presentes, por força dos quais, suas peles são descarnadas, separadas dos ossos e ficam presos um ao outro, o pai e a filha. O primeiro sucumbe depois de uma luta extenuante para se libertar do cadáver da última, que é corroída pelos venenos simultaneamente a um incêndio que toma sua cabeça. E o quinto e sexto cadáveres da peça, os filhos de Medeia, serão mirados na seção sobre o medo, segundo Espinosa, como contraface da esperança.

Em suma, Bauman sugere o medo como efeito da certeza que é a morte e da dúvida que ela inaugura sobre como vai se manifestar para cada um. Há ossos trazidos pelas palavras, carnes que mudaram suas texturas vivas, naturezas mortas, existências evisceradas, cortadas, queimadas, rasgadas. Peles em que lâminas, unhas, venenos agiram. Que fiquem registrados esses convites horrendos: no mar e nas unhas de Medeia as carnes repartidas de Apsirto; no caldeirão ensopado e mutilado os nacos de Pélias e o sangue respingado nas vestes de suas filhas horrorizadas; no chão do palácio, pai e filha, membros da família real consumidos e roídos até terminarem em um abraço que impede precisar onde acaba um e começa o corpo do outro e, na carruagem do Sol, vítimas de lâminas, voam para longe os corpos dos meninos tão queridos.

A existência deles se encerrará em um gesto decomposicional que consegue ser uma despedida e uma desfiguração. O fluxo de produção dos fluidos do corpo vão ser interrompidos até que “de perda em perda, nada permanece em mim e meu corpo inteiro cai além do limite - *cadere*, cadáver.” (KRISTEVA, 1982, p. 3). Ao relento, isso que é cadáver descarnará até o irreconhecível, desfazendo-se em camadas, putrefeito até restarem só ossos. A carne humana muda sua materialidade com o toque da morte que deflagra sua perecibilidade em pó, osso e luto.



Figura 65 - Abertura de "Nosferatu - o vampiro da noite" (1979)

Para Bauman, em todo medo, repousará a possibilidade da morte e vice-versa. Esse fenômeno é tão central em seu pensamento que Bauman chega a propor que *“Todas as culturas humanas podem ser decodificadas como mecanismos engenhosos calculados para tornar suportável a vida com a consciência da morte”* (2008, p.44, grifos do autor). Isto é, todo e qualquer esforço cultural seria em última instância, uma reação à morte.

Apesar de considerar a morte como uma espécie de majestade suprema das ameaças, Bauman reconhece que há pluralidade nas fontes de medo dela derivadas. Para o sociólogo haveriam três tipos:

Alguns ameaçam o corpo e as propriedades. Outros são de natureza mais geral, ameaçando a durabilidade da ordem social e a confiabilidade nela, da qual depende a segurança do sustento (renda, emprego) ou mesmo da sobrevivência no caso de invalidez ou velhice. Depois vêm os perigos que ameaçam o lugar da pessoa no mundo – a posição na hierarquia social, a identidade (de classe, de gênero, étnica, religiosa) e, de modo mais geral, a imunidade à degradação e à exclusão sociais (p.10).

O medo, para Bauman, é uma emoção possibilitada por uma certeza única e fatal e engrandecida pela incerteza quanto aos termos desse encontro entre a existência e a morte.

Dessa incerteza, surge a noção dos “perigos que ameaçam” e os tipos de medo seriam divisíveis entre os físicos, os sociais-estruturais e os que atacam o lugar da pessoa no mundo. Infelizmente, o autor não retoma essa classificação nem submete seus argumentos a esses critérios. Bauman apenas sugere essa divisão como suficiente, sem aprofundar-se mais nela. De que maneira o lugar no mundo pode ser apartado da realidade corporal ou da contextualização social de um indivíduo, é uma questão deixada em suspenso. Embora promissora, a classificação por falta de detalhamento, se fragiliza.

A contribuição de Bauman para uma noção cenicamente operativa de medo fica mais restrita ao lembrete de que o medo se alastra e se diversifica a partir da consciência da morte, que os perigos atuam como remetentes dela a nós e que cada cultura emerge para dar suportabilidade a um viver apesar dessa espreita. O paradigma macabro da existência enquanto mortalidade é perceptível tanto no cinema de terror quanto nas tragédias. A quais personagens cabe a capacidade de matar e a quais outros, em contrapartida, só resta fugir? Tanto na tragédia quanto no terror, os personagens estabelecem entre si relações predatórias. Outrossim, um personagem deseja “consumir” a existência de outro.



Figura 66 - A erótica mordida do vampiro.



Figura 67 - Banho de sangue em "O albergue 2" (2007).



Figura 68 - Hannibal Lecter ouve música clássica depois de morder o rosto de um policial.

2.5 ABISMOS DO SENTIDO: MEDOS LOVECRAFTIANOS

Em *O Horror Sobrenatural em Literatura* (2007), escrito por volta de 1927, o mestre da ficção literária de terror cósmico, H. P. Lovecraft propõe que:

a emoção mais antiga e mais forte da humanidade é o medo, e o tipo de medo mais antigo e mais poderoso é o **medo do desconhecido** [...] O desconhecido, sendo também o imprevisível, tornou-se, para nossos ancestrais primitivos, uma fonte terrível e onipotente das benesses e calamidades concedidas à humanidade por razões misteriosas e absolutamente extraterrestres [...] esferas de existência das quais nada

sabemos e nas quais não temos parte (LOVECRAFT, 2007, p.13, grifo meu).

A prosa de Lovecraft parece antecipar, por exemplo, as atitudes cautelosas da câmera que percorre a corporeidade monstruosa e o uso recorrente de planos-detelhe empregados para filmar a matriarca alienígena em *Alien- O oitavo passageiro* (1979) dirigido por Ridley Scott. A figura total da ameaça alienígena só é revelada já bem próximo do desfecho do filme, para o embate final com a heroína-protagonista Ellen Ripley (atuada por Sigourney Weaver). Ao longo da obra, os planos-detelhe revelam evidências parciais do corpo do monstro, estrategicamente sugerindo que a imaginação do espectador complete as lacunas e forme um mosaico imaginário do todo, enquanto uma somatória dos elementos que pouco a pouco são revelados.

Pela impossibilidade de acessar suas dimensões (altura, porte, tamanho) de maneira precisa, pela recusa em se dar a ver em sua totalidade, o Alien (incapturável pela câmera) se mantém, ao longo da experiência fílmica, como um ente cognitivamente inapreensível, aniquilando os membros do grupo humano na espaçonave, sem que saibamos como enfrentá-lo. Sem poder imaginar meios de defesa, só resta temê-lo.

O Alien, ou xenomorfo (“forma estrangeira”) por firmemente não se dar a ver totalmente até o seu climático enfrentamento direto com Ripley (a única que pode derrotá-lo), é um exemplo da eficácia fóbica do “desconhecido lovecraftiano”. É uma criatura que resiste a ser apreendida e dominada pelos sentidos humanos, a não ser enquanto uma coletânea de vestígios dispersos no filme. A composição gradual de sua imagem, nessa lógica de quebra-cabeça que o propõe como um enigma visual é, em si mesma, um potente discurso sobre o medo e sua relação com a dilatação da ansiedade.



Figura 69 - Alien se aproxima de Ripley.



Figura 70 - Xenomorfo: elementos de aracnídeo, baba e cauda de escorpião prestes a atacar.

A terribilidade do desconhecido não parece estar tanto na noção de novidade. Nem tudo que é desconhecido é necessariamente desagradável. Mas a questão é que a impossibilidade de apreender cognitivamente, de conhecer ou saber onde se está, quem nos enxerga, a que distância um objeto de desejo se encontra ou de onde procede algum som intermitente ou repentino, está conectada à ideia de que somos cativos do olhar de outrem, de que algo nos espreita e nos apreende, enquanto permanece misterioso para nós.



Figura 71 - A câmera subjetiva no slasher: a possibilidade de espreitar a vítima. “Halloween” (1978)

O subgênero do terror de “filmagem encontrada” (*found footage*) propõe um outro jogo de perspectiva ao se valer amplamente da câmera intradieética (CÁNEPA;

CARREIRO, 2014), para conferir máxima impressão de autenticidade nas cenas a partir do espontaneísmo. Foco, campo e enquadramento são estrategicamente restringidos ou precarizados uma vez que o horror found footage pretende produzir uma impressão de real que, em suas cenas-ápice, tensiona as possibilidades do público em estabelecer visualmente imagens estáveis duradouras. Ou seja, constantemente se empenham em produzir “zonas de desconhecido”, marcadas por imprecisão. A apreensão do público se baseia em manter os elementos da cena um tanto inapreensíveis.

Rumores, interferências, práticas amadorísticas ou caseiras de filmagem são deliberadamente empregadas para produzir medo, calcado na dúvida entre real e fictício e conferindo uma “verossimilhança documental” (CARREIRO,2013) às cenas, em conjunção com uma tendência a investir na impressão de duração real, com recorrentes usos de planos-sequência ou buscando sutilizar ao ponto do imperceptível os cortes. Desde o estrondoso sucesso comercial de *A Bruxa de Blair* (1999) dirigido por Daniel Myrick e Eduardo Sánchez (HART,2017, p.336), um *boom* desse subgênero ocorreu no início dos anos 2000, dado ao barateamento de custos de produção que ele proporciona e novas relações práticas do ser humano com as tecnologias de câmera portátil. Segundo a pesquisadora Ana Maria Acker (2017):

A fruição com os filmes de horror se organiza de maneira peculiar. Os found footage simulam documentário, amadorismo, usam câmeras frenéticas, trêmulas, enfatizam o estranho, o violento, o sobrenatural das narrativas que apresentam. Ao mesmo tempo em que essas obras tentam narrar com uma visualidade amadora, supostamente mais próxima do real; o que se vê na tela não é o realismo cinematográfico, mas o dos diversos aparatos que sintetizam imagens conectados aos dispositivos de olhar. A repetição, as imagens televisivas, as manipulações temporais, o medo da tecnologia são alguns dos possíveis caminhos de sensações e observações de ambiências. (2017, p.97).

São referências desse subgênero *Noroi: A Maldição* (2005) de Koji Shiraishi; *As Fitas de Poughkeepsie* (2007) de John Erick Dowdle; *Cloverfield: Monstro* (2008) de Matt Reeves; o filme que deu origem à franquia homônima *Atividade Paranormal* (2007) de Oren Peli, e, especialmente, o horror espanhol *REC* (2007) de Jaume Balagueró e Paco Plaza e suas continuações. Em todos esses filmes, a visão noturna, o voyeurismo do espectador (transformado em testemunha), os tremores de câmera na mão, a baixa resolução ou falta de nitidez e o desvendamento gradual, impreciso e precário de espaços e ameaças são

movimentos dramáticos fundamentais. Alguns desses filmes foram tão bem-sucedidos nas bilheterias que geraram franquias próprias (uma tendência um tanto constante no cinema comercial de terror) para aproveitar e reciclar a eficácia de suas escolhas estéticas e trucagens.



Figura 72 - Niña Medeiros "flagrada" pela câmera em angustiante cena de "Rec" (2007).



Figura 73 - Amadorismo como recurso claustrofóbico. "A bruxa de Blair" (1999)

A escuridão, as profundezas, o subterrâneo, a caverna, os abismos, são espaços constantes nas diegeses terroríficas, pois nelas é onde o ser humano se vê cativo dos limites impostos fisicamente pelo desconhecido. Em todos esses lugares, a acuidade visual é bastante prejudicada e, por mais que sejam convocados os demais sentidos é impossível localizar-se através deles de maneira absoluta e segura.

Por nos sequestrar as possibilidades de determinarmos com precisão questões

espaciais básicas para a existência, tais espaços tendem a assumir nas ficções assustadoras um caráter hostil, privilegiando o predador (comumente familiarizado, adaptado ou habitante do ambiente) e fragilizando as capacidades de profilaxia da presa, gravemente comprometida e alarmada. O espaço, quando incorpora o desconhecido enquanto aquilo que somos incapazes de sondar seguramente, produz incertezas e pode atuar então como cúmplice das ameaças como um refúgio ou covil que assegura sua vantagem predatória em relação às vítimas.



Figura 74 - "Abismo do medo" (2005).



Figura 75 – Plano detalhe da mão de bruxa em "Suspiria" (1977).

É notável que, para Lovecraft, ancestralidade e poder estejam associados. Uma parte de sua obra é composta por contos onde divindades de civilizações extremamente antigas despertam e reivindicam poder sobre os destinos humanos. Suas criaturas suscitam o fascínio e a ansiedade que desponta perante o desconhecido, se valendo em prosa de uma série de

detalhes descritivos que são tanto enriquecedores do quadro-corpo dos monstros quanto marcadamente imprecisos. Monstros são entidades inaugurais de zonas inumanas, bem como são os deuses. Diante dos deuses, os humanos são apequenados em sua mortalidade.

A diegese dos universos trágicos gregos parte da crença de que antes de nos chamarmos de homens ou mesmo de reivindicarmos sermos humanos, somos mortais e deveríamos nossa existência e o curso dos acontecimentos vitais aos deuses que atuam no mundo, uma vez que eles seriam os entes imortais, superando o tempo e o espaço como limites existenciais. Logo, o sistema de crenças que propiciou a invenção da tragédia parte da mortalidade como sua categoria universal.

Essa mortalização, atestando uma irrevogável vulnerabilidade, ao ser tomada como pressuposto inaugura uma hierarquia indissolúvel exemplarmente reforçada pela dinâmica moralizante-coercitiva das narrativas lendárias oralizadas e amplamente difundidas no imaginário grego antigo pelo gênero épico através das obras de Homero e Hesíodo (durante o século IX a.C.), a partir das quais, devido ao ceticismo e distância cultural quanto ao sistema de crenças politeísta a partir do qual se fundam, assimilamos como fontes poético-narrativas do que denominamos como mitologia grega. A fé para o crédulo, é a mitologia para o cético.

Na Antiguidade Clássica, desde nascido o mortal grego não pode prescindir de estabelecer contato com os deuses e atualizar regularmente seu temor pela ira e reverência pelos poderes deles. O viver grego, mortalizado, é hiper-ritualizado porque o ritual é a maneira de se colocar em sintonia com os deuses enquanto poderes vigentes e entidades vigilantes do agir. Nascimento, casamento, morte, colheita, gravidez, passagem para a idade adulta, consulta aos oráculos, celebrações, prescrições éticas específicas para cada lugar social, preparo de alimentos, atitudes de caça, batalhas, saudações pátrias, genealogias, viagens, guerras, crimes, inclusive seus julgamentos em tribunal; nenhum ato passa incólume pelos deuses e desagradá-los implica necessariamente em arruinar-se (ZAIDMAN, 2010). Além das bases coercitivas para sustentação prática dos rituais são eles que auxiliam na dissolução do temor, pois são às práticas rituais que se atribui a manutenção da harmonia e da solidariedade comunal helênicas. Enfim, tudo ressoa e repercute em alguma medida nas divindades, que reagem favorecendo ou punindo as pretensões de cada ser. Porém a recepção deítica dos atos mortais não é homogênea e para a tragédia isso se faz evidente e muito caro:

Os trágicos não se contentam em opor um deus ao outro [...] o

universo divino é, no seu conjunto, apresentado como conflitual. As potências que o compõem aparecem agrupadas em categorias fortemente contrastadas, cujo acordo é difícil ou impossível, porque não se situam no mesmo plano: as divindades antigas pertencem a um mundo religioso diferente do dos deuses “novos”, como os Olímpios são estranhos aos Ctônios. Essa dualidade pode estabelecer-se no seio de uma mesma figura divina (VERNANT, 2014, p.17).

Antropomorfizadas, as divindades gregas demandam ser celebradas por meio de cultos bastante específicos em seus contextos de enunciação, de maneira a organizar datas no calendário e reger o modo de vida cívico-social. Portanto, apontar as práticas cultuais gregas como religiosas é, em certa medida, um pleonasma, já que as ações sempre reportam e procuram promover o contato entre dois pólos de existência, perecíveis e imperecíveis, coabitantes de um mesmo mundo, inaugurado por essa tensão ontológica que deflagra um abismo de arbítrio entre os mortais e os deuses. Também é necessário colocar que os entes sagrados não são apenas fontes de acabrunhamento pelo medo, mas também são os distribuidores de riquezas, disseminadores de prazeres e favores e, principalmente, articuladores dos destinos. Ou seja, não se tratam de monstros, mas de possíveis aliados sobrenaturais (ou “sobremortais”) muito poderosos por sua capacidade de interferência no destino.

A existência dos deuses e seu arbítrio ou influência nos destinos humanos, inaugura uma imagem de universo para além do banal, cotidiano e mundano. Inaugura, nas crenças antigas gregas, pela força da fé ou da superstição, precedentes de domínios onde os humanos e seus desejos não são nada. Despossuídos de poder, desgraçados ou amaldiçoados por desagradarem a um dos muitos deuses, esse tenso equilíbrio, essa constante observação do agir humano em consonância com desejos de divindades tão ou mais volúveis e caprichosas que os humanos, instaura uma constante sensação de espreita, de perigo, extremamente nutritiva para um agenciamento terrorífico da diegese trágica.

Os deuses densificam a ideia do desconhecido como paradigma do medo porque são perenes diante dos mortais e, na experiência cultural helênica antiga, suscitam uma camada atmosférica, misteriosa e tensa do medo: a sobrenaturalidade. Quando o mistério cósmico seja de espaços ou de existências extraterrenas se dispõe a praticar o mal e causar dores e sofrimentos, o sentimento do sobrenatural se transforma em medo do sobrenatural e revela a estreiteza e a pequenez dos recursos dos mortais diante de outras entidades mais

poderosas. Diz Lovecraft:

[...] incerteza e perigo são eternos aliados íntimos, transformando qualquer tipo de mundo desconhecido num mundo de perigos e possibilidades maléficas. Quando se sobrepõe a esse senso de medo e de mal o inevitável fascínio do maravilhoso e da curiosidade, nasce um conjunto composto de emoção aguda e provocação imaginativa cuja vitalidade deve necessariamente durar enquanto existir a raça humana [...]mundos ocultos e insondáveis de existência singular que podem pulsar nos abismos além das estrelas, ou infernizam nosso próprio globo em dimensões profanas que somente o morto e o lunático conseguem vislumbrar (LOVECRAFT, 2007, p.16).

Ou seja, além da suposta universalidade do medo da morte há, como uma ramificação dos medos do desconhecido, os sobrenaturais. Sua explicação, lógica, razão de ser nos escapam e eles simplesmente se manifestam imperativos como testemunhos contundentes de cada cultura, assinalando pertencas e relações dos humanos com suas crenças mais profundas e fornecendo figuras e topos que assinalam a potente aliança entre medo e imaginação. Essa qualidade de medo, atrelado à sobrenaturalidade, é especialmente instigante para minha prática artística.

Embora, quando assustados, dizemos “ter medo”, me parece que o que caracteriza o instante fóbico é justamente a sensação de que é o próprio medo que nos toma, nos possui e nos tem, subjogados. Entretanto, há as culturas e, através delas, a possibilidade de estetizá-lo. Logo, não acredito que “tenho medo” enquanto ele me domina, mas quando são esculpidas carrancas ou gárgulas, quando gente se reúne para compartilhar histórias de assombração, quando se elabora um filme de terror ou quando uma plateia teme pelo destino dos personagens, nesses instantes sim, temos medo, ou brincamos de tê-lo, porque somos capazes de estetizá-lo, de convertê-lo em nosso, por meio de criações imaginativas e artísticas.

A força plástica, a suspensão dos limites mundanos, a ousadia com que os medos sobrenaturais podem ser cenicamente articulados me parece muito potente de ser mesclada com a linguagem poética, pois pode jogar diretamente com os estranhamentos e lacunas referenciais que temos em relação à cultura grega antiga. Profecias, superstições, mitos, feitiços, rituais, cuja existência e influência é imaginariamente encorajada, experimentada e assumida participam das diegeses de terror sobrenatural e são artisticamente muito interessantes para meus desejos de pesquisa. Como Medeia envenenará os presentes? O que pode vir a ser temido como veneno ao público contemporâneo? São perguntas

provocativas que podem ser respondidas de maneiras míticas, mágicas e potentemente metafóricas se a diegese for contaminada pela sobrenaturalidade.

Em *Medeia*, os gritos inaugurais apelam para Zeus e Têmis enquanto divindades guardiãs do cumprimento das palavras juradas. Contudo, eles nada fazem. Se em outras peças de Eurípides os deuses não só interferem nos destinos como surgem em cena, em *Medeia* os deuses são ausência, omissão, falta e silêncio diante de seus apelos. Seja por efeito sinistro do perjúrio de Jasão ou por negligência à condição de Medeia, nenhum deus aparece fisicamente diante do público, o que acentua a solidão e o isolamento com que Medeia precisa lidar. Porém, depois de definir que a morte dos inimigos será produzida por venenos, Medeia quer garantir tanto a eficácia do sortilégio quanto, de alguma maneira, assegurar que não vai morrer sem ver o atentado se realizar.

Diante da mudez dos deuses olímpicos (o panteão principal dos deuses que residem no Monte Olimpo), Medeia recorre àquela deusa cujos epítetos incluem “Caminhante da Noite”, “Deusa das Encruzilhadas e da magia” e “Rainha dos Lá Debaixo”¹: a ctônica Hécate. Sobre ela, conta Hesíodo (2010) que “sempre que um homem sobre a terra oferece piedosos sacrifícios, invocando Hécate de acordo com os rituais, facilmente atrai para si honras e riquezas [...] pois grande é, certamente, o poder de sua força”. Conforme ela deseja, “oferece grande ajuda e assistência [...] Quando os guerreiros se armam para a guerra destruidora de homens, a deusa auxilia os que ela escolheu, propiciando vitória e grande glória” (p.42) Hécate é uma deusa ctônica, isto é, subterrânea, habitante do submundo. Medeia é sua sacerdotisa (KURY in EURÍPIDES, 1991, p.77) e, como cada ato tem eficácia potencializada quando assistido por um deus, ela dedica à Hécate os cadáveres dos seus inimigos. Fica implícito um acordo possível, de que Hécate presida a força dos venenos a serem postos nos presentes e de que Medeia faça descer ao submundo seus inimigos mortos. Se Medeia for vitoriosa, será então à Hécate que atribuirá o triunfo, o que nos dá margem para imaginar que, aqueles que Medeia matar ao longo da peça, serão sacrifícios para Hécate, a deusa dos feitiços. Na mesma cena em que deliberava com frieza pragmática maneiras mundanas de matar (punhal e fogo), Medeia invoca Hécate quando decide que precisa afastar de si o risco da morte:

¹ Disponível em: <<https://www.theoi.com/Cult/HekateCult.html>>.

[..] por minha soberana, pela deusa mais venerada e que escolhi para ajudar-me – Hécate, que entronhei no altar de minha gente - : [eu juro] nenhum deles há de rir por ter atormentado assim meu coração! Quero que se arrependam de seu matrimônio amargamente, e amargamente se arrependam de sua aliança e de meu iminente exílio. Vamos, Medéia! Não poupes recurso algum de teu saber em teus desígnios e artifícios! Começa a marcha para a tarefa terrível! (EURÍPIDES, 1991, p.34, v.448-458).

Medeia pede o extermínio das chances de riso dos inimigos (ou seja, da morte dela) através da instauração de três arrependimentos: o casamento, a aliança entre Creonte e Jasão e o envio dela para o exílio. Firmado o desejo, Medeia insta a si mesma a agir, o que significaria, a preparação dos terríveis venenos a serem colocados no presente. Hécate torna terríveis os venenos que Medeia fará, em um acordo entre a deusa e sua sacerdotisa-feiticeira. Os três pedidos ressoam com o desejo de fazer três cadáveres, proclamado no início da mesma cena. A passagem da invocação de Hécate abre margem para imaginar que, Creonte, a princesa e os meninos são almas oferecidas à Hécate. Essa hipótese, embora não haja mais menção à deusa pelo resto da peça, é amparada pelo caráter sobrenatural da eficácia de ação dos venenos e outras duas falas de Medeia.

A primeira quando, depois do preceptor dar a notícia feliz de que a princesa aceitou os presentes e os meninos estariam salvos do exílio, Medeia se põe a chorar. O preceptor tenta consolá-la dizendo que um dia ela voltará, trazida pelos filhos, a Corinto. Medeia a isso responde assim: “Antes farei com que desapareçam outros nas profundezas desta terra! Ai de mim!” (1153-1154). E depois de cogitar poupar as crianças e rejeitar definitivamente essa possibilidade Medeia avisa ao público e ao coro assim que os entram na casa, como ela lhes ordena: “Quem não quiser presenciar o sacrifício, mova-se! As minhas mãos terão bastante força! [...] Não, pelos deuses da vingança nos infernos! Jamais dirão de mim que entreguei meus filhos à sanha de inimigos!” (1199-1200). Medeia alude às profundezas quando eufemiza a morte próxima dos filhos, chama o submundo de “um mundo diferente, outra morada onde estareis eternamente sem a vossa mãe” (1161-1163) e, justificando o ato em nome dos deuses vingativos subterrâneos, chama a morte dos meninos de “sacrifício”.

O ato extremo de Medeia pode estar ligado ao pacto que ela propõe, de forma sutil, para Hécate. Assim que os venenos produzem seus terríveis efeitos, logo que o mensageiro conta como morreram os membros da família real, Medeia vai tomar a lâmina e matar os filhos. Há uma possível compreensão de que a pressa em fazê-lo seja o temor

pela vida dos meninos, sob risco de serem alvos de retaliação pelo trono esvaziado, mas também é possível conceber que a urgência da morte dos meninos atenda aos apelos sobrenaturais.

Se Bauman concebe o medo como lembrete da morte, Lovecraft encontra medo nos abismos escuros em que o desconhecido nos lança. Parte dessa resposta ao desconhecido é esteticamente dada pela imaginação de cada cultura ao mesclar suas crenças e superstições e elaborar figuras e espaços que as encarnem. Lovecraft contribui com o reconhecimento do medo em seus aspectos mágicos, míticos e fantasiosos que nem por isso seriam menos violentos. A hipótese dos sacrifícios para Hécate e o fato de Medeia ser uma astuta feiticeira influíram bastante em minha prática artística no processo de elaboração do solo.

2.6 FILHOS TÃO AMADOS: MEDO COMO SUCUMBIR DA ESPERANÇA

Para Spinoza, em *Ética* (2009), publicado pela primeira vez em 1677, na parte dedicada a explicar a origem e a natureza dos afetos- na seção de definição dos afetos- , o medo é proposto como sendo “uma tristeza instável, surgida da ideia de uma coisa futura ou passada, de cuja realização temos alguma dúvida [...] não há esperança sem medo, nem medo sem esperança [...] tem medo, isto é, quem tem dúvida sobre a realização de uma coisa que odeia” (p.144). Isto é, o medo se manifesta diante da incerteza de quando cogitamos a realização de algo que nos é indesejado, que nos entristece e, portanto, fere a nossa potência de ânimo. Em cada medo, Spinoza provocativamente enxerga uma esperança correspondente que, se confirmada na realidade, dissiparia aquele medo. Outrossim, o medo está nos vacilos da esperança ou nas situações que a tornam impossível. O medo tem efeito desanimador, nos mostra a possibilidade de um acontecimento contra o qual só nos resta o imperativo enfrentamento, a tentativa de fuga ou a terrível impotência. Ao atrelar a presença do medo ao afeto da esperança, o filósofo situa o medo como uma espécie de negativo da esperança, um necessário para o reconhecimento do outro. Se a esperança envolve a dúvida em relação a algo que desejamos acontecer, o medo está nessas hesitações da certeza em relação ao que não desejamos, não esperamos que aconteça. Se a dúvida se dissipa e a esperança se confirma, ficamos em segurança. Se no lugar da dúvida, triunfa o medo despido dela, ou seja, se o que

tememos se manifesta como realidade e certeza, somos tomados por desespero. O medo é o exercício de fazer tombar a esperança cultivada, de torturá-la até o sucumbimento.

Esse jogo com a esperança entrelaçada ao medo remete diretamente às variações de atitude de Medeia diante de seu filhos. As duas crianças, como um fio tênue tensionado até arrebentar, sustentam uma esperança possível de ser cultivada no público e, a medida que a possibilidade dessa esperança se afasta e nubla, mais possível se torna a infiltração do medo. A esperança que as crianças andando, brincando, rindo, respirando, parecem sustentar é justamente a de permanecerem vivas. Com isso quero dizer que, umas das potências da tragicidade é a de que, pela atuação, a cada noite, por mais bem conhecido que seja o desfecho da história, o público seja convidado a cogitar um talvez. Talvez, essa noite, Medeia resolva não matá-los, talvez a esperança de que fiquem vivos vença naquela apresentação. O pavor é resultado desse movimento marítimo, de ondas de medo e ressacas da esperança de que as crianças terminem a peça, vivas. Atuar Medeia demanda fazer o público se esquecer em alguns momentos de que as crianças serão sacrificadas, definindo então os momentos de tensionamento do público. O medo correspondente a essa esperança de meninos vivos, o desespero que pode assomar no coro diante da dissipação da dúvida, é o medo de que a mãe as mate. Perceber que essa imagem-ato indesejável está prestes a ser realizada é uma das ações mais marcantes do coro da peça e uma das experiências mais instigantes que o texto parece oferecer aos públicos.

Depois de firmar o asilo em Atenas com o rei Egeu, Medeia expõe para o coro – e o público – sua inédita inclusão dos meninos como parte da vingança. Ela expressamente define que vai matá-los e diz que fugirá depois, cheia de sofrimento mas com a certeza de que Jasão nunca mais irá vê-los. Como o fio de esperança, tensionado ao longo da peça até a ruptura plena, os meninos se deslocam no espaço como presenças bastante pontuadas, por assim dizer, poupadas do escrutínio longo dos olhares e desprovidos de falas, exceto quando nos instantes cruciais da própria morte. Não conhecemos suas vozes ou desejos, são silêncios consentidos em ser ditos ao invés de dizer, ser guiados pelo preceptor, chamados por Medeia para abraçar Jasão ou, depois de ouvir segredos da mãe e lhe darem um abraço de despedida, correr para dentro da casa onde serão mortos.

Nas encenações que podem contar com as presenças de crianças, ações banais tendem a ser exploradas para reforçar o quão alheias do horror estão elas. Os meninos podem

proporcionar contrastes despreocupados, momentos de descontração, corpos em jogos infantis ou expressar a cautela diante da proximidade da mãe. Eles dinamizam a narrativa e tensionam as atenções, justamente por estarem tão despojados de tensão. Enquanto estão vistas, acompanhadas e assistidas por outros personagens ou simplesmente olhando a plateia, as crianças jogam com a tensão do sentido temporário de viver. A cada vez que entram em cena, podem oferecer suspiros de alívio no público e, uma relação afetiva entre Medeia e seus filhos pode ao mesmo tempo sustentar a esperança de que ela desista dos planos e, simultaneamente, fazer emergir medos como o do toque, da proximidade ou do fato de mãe e filhos ficarem simplesmente a sós.

A iminência da violência atingir as crianças é dosada ao longo da peça, provocando diferentes qualidades possíveis para o medo e permitindo que a plateia padeça de um senso de antecipação. Medeia não os ameaça com a morte, não procura assombrá-los com a vingança, mas se certifica de que estejam ausentes para explicitar a ideia (v.905) e, quando os meninos estão com ela, ela se vale de tentar achar eufemismos para suavizar a experiência dolorosa da morte para eles. A escolha das palavras, na despedida, é uma perturbadora articulação esmerada entre o ímpeto de vingança do qual eles também serão vítimas mas também do amor que nutre por eles e, é nessa contradição que a Medeia euripidiana fascina e se singulariza. Uma breve passagem sugere que eles morram, em outro momento seus movimentos de braços estendidos para abraçar o pai provocam lágrimas genuínas em Medeia, depois “a salvo” do exílio ficam a sós diante da mãe e do público e, finalmente, fora do alcance da vista, gritam desesperados por socorro de dentro da casa. Na dramaturgia euripidiana, os olhos da mãe encontram os dos filhos por apenas quatro instantes:

1) Os meninos entram na casa instruídos a evitarem o olhar da mãe, mas ela os vê passar e então os chama de malditos e lhes pergunta em atitude de sugestão, por que não morrem junto com o pai(128-131). Essas palavras assinalam a ira que a visão dos meninos desperta, quando ela está entre dores de pranto e gritos de raiva, dentro da casa no começo da peça. Já bem cedo, temos um sutil indício de que a existência deles a enraivece. Ao inclui-los junto do pai em um possível extermínio, Medeia expõe seu desejo de livrar-se não apenas de Jasão mas do atávico vínculo com ele, encarnado pelos filhos. A atitude que predomina é a de uma sugestão ameaçadora, sem nuances de carinho ou arrependimento. Com esses gritos

Medeia atesta as razões de preocupação e os cuidados da ama –anteriormente expostas- com a integridade das crianças e confirma o que a ama havia dito no prólogo, de que apenas em olhá-los Medeia sentiria repulsa ou rejeição pelos filhos. Em um mundo diegético posto em crise por força de um perjúrio insultante, os meninos são simbolicamente como as promessas de Jasão, eles confirmam a união infeliz e entrelaçam os destinos de Jasão e Medeia.

2) Os meninos só voltam a aparecer no verso 1013, ou seja, tendo ocorrido tantos acontecimentos que a sugestão do extermínio deles está referencialmente bastante distante. Contudo, desde o verso 905, sabemos que Medeia cogita matá-los, considerando ser a melhor punição, a dor mais proporcional a que ela sofreu, para Jasão. Durante a segunda visita de Jasão, o público acompanha uma Medeia dissimulada que já havia deliberado e definido que disfarçaria com um discurso agradável as suas intenções para ser bastante persuasiva. Toda a cena da segunda visita de Jasão contrasta comicadamente com a primeira visita dele. Se antes as atitudes de ódio, rancor, revolta e indignação percorriam as palavras de Medeia, agora doçura, condescendência, elogios, humildade e apaziguamento regem o que diz. Para provar a sua boa-vontade com a proposta de pacificação dos ânimos, Medeia chama por seus filhos (v.1014) e manda que eles esqueçam as desavenças, saúdem o pai e segurem a mão direita dele. Enquanto os meninos estendem os braços, Medeia tem curtos apartes, hesitações assombradas se perguntando até quando os meninos poderão estender os braços e, diante disso, chora.

Chora também o coro, espectador de toda a farsa sinistra mas cumprindo seu voto de silêncio prometido à Medeia no começo da peça. Para acentuar mais ainda a ironia, Jasão celebra os filhos desejando que eles vivam muito e, só depois de expressar a alegria de vê-los, Jasão se apercebe das lágrimas de Medeia. Ela justifica o choro pelo fato de ser mulher e aponta como motivo o pensamento acerca das crianças e as incertezas quanto ao futuro delas. As palavras ingênuas de Jasão, contrastam com a ambiguidade sinistra das réplicas de Medeia quando Jasão diz a ela para acabar com as lamentações:

“Fui eu quem os gerou; quando fazia votos para que a vida lhes sorrisse, perguntava-me, entristecida, se seria assim.”(EURÍPIDES,1991, p.56, v.1054). Depois de solicitar a Jasão que ele se empenhe em suspender o exílio das crianças e oferecer a ele a possibilidade que os meninos habitem Corinto com o pai enquanto Medeia partiria sozinha para o exílio, a

neta do Sol se volta para as crianças em tom instrucional e imperativo, explicitando que os presentes irão das mãos dos meninos, direto para apenas as mãos da princesa:

Tomai estes presentes nupciais, meus filhos, em vossas mãos; levai-os à própria princesa; é uma oferenda minha à venturosa esposa. Não são regalos desprezíveis que ela ganha. [...] Ide, filhos, ide logo até o palácio e suplicai à nova esposa de vosso pai, minha senhora; implorai dela que não consinta em vosso exílio, oferecendo-lhe estes adornos. É importante que ela pegue com as próprias mãos estes presentes valiosos. Ide depressa, filhos, e trazei notícias de que vossa mãe teve o sucesso esperado. (idem, p.58, v.1083-1106).

A sua atitude enfática, imperativa e detalhista explicita ao público o desejo de prevenir qualquer risco de falha nos planos e a ansiedade de vê-los realizados. As recomendações claras e diretas tornam os meninos emissários de morte, ou seja, quando os presentes tocarem suas mãos, por exemplo, o coro pode reagir assustado ou paralisar diante da confirmação de que a morte da princesa se aproxima e de que, os meninos são envolvidos nessa aniquilação. Outro ponto de ponderação importante é o uso da ironia para referir-se à princesa-noiva como “nova esposa” e “minha senhora”, assinalando uma falsa humildade e estima em relação à futura vítima, jamais nomeada. Também há ironia na qualificação dos presentes uma vez que “não são desprezíveis”, portanto, demandando que os meninos levem as oferendas com cuidado. Mas o que de fato consterna é a precisão dos verbos, descrevendo o passo-a-passo dos processos, um desdobramento didaticamente macabro em relação ao modo de agir obediente dos filhos: Tomai, levai, ide, ide, suplicai, implorai, oferecendo,[para que ela] pegue, ide, trazei. São, em duas passagens curtas, comandos em série que esboçam na imaginação o crescendo de violência iminente.

3) Se até então Medeia tinha expressado desprezo ou usado os filhos como barganha afetiva para comover Jasão e fazer os presentes chegarem ao palácio, quando o preceptor surgir novamente com as crianças, as atitudes serão perturbadoramente diferentes. Desde o verso 1131, que assinala a chegada dos meninos retornados do palácio e salvos do exílio iminente, até o verso 1224, Medeia ficará diante dos filhos em uma das cenas-chave mais debatidas da história do teatro ocidental. A despedida dos meninos é um dos momentos mais potencialmente trágicos e, simultaneamente, desprovidos de violência das tragédias áticas. Essa cena torna Medeia uma das personagens mais intrigantes e desafiadoras do teatro

ocidental porque demanda que o mesmo corpo atue o desejo de vingança estando com os filhos diante de si e, em ágeis transições, cogite desistir de proporcionar a morte deles e se resignar ao exílio.

A crucialidade da deliberação e o privilégio conferido ao espectador de ouvir e acompanhar esse movimento torturante em que medo e esperança disputam, é uma das experiências potenciais mais próprias do texto euripidiano. De vítimas abstratas e odiadas, nessa cena Medeia é confrontada com a iminência de matar aqueles que mais ama, uma perda afetiva imensurável a ser posta em prática por ela mesma. A princesa nunca é vista pelo público, mas apenas mencionada na peça, como uma fantasmagoria, uma alusão abstrata de alguém, o que facilita se divertir com a premeditação dos ardis em uma vítima que desconhecemos o rosto, a voz ou mesmo o caráter. Creonte surge altivo e imperioso para expulsar Medeia, mas a medida em que ela fala, ele vacila na tirania e cede aos apelos, revelando uma volubilidade de vontade que coloca em questão sua majestade e nos mostra um homem ingênuo ou simplesmente sem cautela. Porém, se essas vítimas não possuem peso afetivo algum para Medeia, já que por eles só nutre desprezo e ódio, as crianças que vimos ao longo da peça em breves e estratégicas aparições são, na realidade estreita do mundo de Medeia, sua única alegria e fonte digna dos seus sentimentos mais carinhosos. Essa cena é o único instante que oportuniza a demonstração de amor que Medeia tem por seus filhos, portanto é nela que, a partir da noção de Espinosa do medo, se concentraria uma potência de temor na peça.

Quando o preceptor retorna com os meninos, um súbito contraste se instaura. Ele celebra a notícia que Medeia, ao ouvir, lamenta. Acreditando que ela chora por que terá de se separar dos filhos e partir sozinha, o preceptor a aconselha a se resignar com o destino e sai de cena. Medeia fica então, pela primeira e única vez diante dos nossos olhos, a sós com os seus filhos. Tão sufocante é a possibilidade de ela matá-los ali mesmo que não há uma linha sequer de intervenção do coro, como se ele prendesse a respiração e só voltasse a poder dizer quando os meninos partissem para dentro da casa.

As dinâmicas presentes nessa cena (versos 1160-1229) evidenciam as nuances entre medo e esperança, a medida em que Medeia fica mais inclinada à cumprir a vingança, mas é atravessada por ponderações quanto ao impacto afetivo desse crime. Christopher Gill (1996) ao se debruçar sobre as concepções de *self* e personalidade na épica, na tragédia e em

discursos filosóficos gregos traz uma contribuição fundamental para a compreensão da complexidade dessa cena porque ele enfatiza a importância da autopersuasão retórica para o agir humano na Grécia Antiga. Medeia precisa, como toda personagem trágico ático, antes de agir, deliberar acerca da melhor conduta. Presente nos discursos dos heróis homéricos, dos personagens trágicos e na estrutura das arguições filosóficas antigas, a deliberação não é um instante gratuito ou ilustrativo, não deflagra uma redundância da prática, senão sua própria autorização, sua crucialidade de urdidura como acontecimento. Apesar das possibilidades, dizê-las e, tendo-as considerado, agir, é parte da prescrição ética do bem viver no mundo grego clássico porque esse bem-viver não depende de conceitos anacrônicos individualizantes como a escolha ou a decisão, mas são pesados levando em conta a honra, a estima da pessoa perante os demais.

A noção de *timé* – traduzida como estima, honra ou valor - (BACELAR, 2018, p.65) é especialmente cara nessa questão. Diferente da concepção subjetiva-individualista vigente desde a Idade Moderna, do humano como autossuficiente e cuja a estima é *self-made*, ou seja, autoatribuída, a concepção de pessoa na Grécia Antiga diverge imensamente. A *timé* de cada ser é atribuída pela comunidade da qual aquele ser participa, ou seja, sua honra está intrinsecamente ligada a como ele é percebido e assimilado por outros como ele, então, manter ou expandir esse apreço é uma constante negociação entre as ações da pessoa e sua repercussão comunal. Essa organização que prioriza a recepção comunal prescreve certas condutas mediante a posição social daquele corpo para que ele goze de estima, para que ele mantenha sua *timé*, para que seja digno do apreço alheio e seja dotado de valor. Em última instância, para que quando morra, seja memorado gloriosamente pelos modos como agiu no mundo.

A morte heroica consiste na manutenção e engrandecimento desse prestígio e na elaboração desse legado de si mesmo a ser preservado e recordado como exemplar pelos outros. O ato heroico é assim assimilado não por sua violência, bravura ou destempero mas justamente por fornecer uma exemplaridade de agir conforme a posição social. Essa coerência, como Gill demonstra ao longo de toda a obra, essa consonância da expectativa de ação justa diante da situação comunal-social ocupada é perseguida e desejada em todos os principais movimentos retóricos da *Ilíada* e, por conseguinte, dos personagens trágicos. A certeza desse bem agir, conforme a posição e de maneira a angariar estima comunal, configura o herói como a pessoa capaz de agir com exemplaridade, mesmo que essa

exemplaridade lhe destrua a vida física. Aspirar a exemplaridade é, portanto, o que motiva a recorrência às deliberações retóricas. No entanto, se o critério da *timé* era dado para os ouvintes áticos, ele é um tanto opaco para a contemporaneidade. Medeia não está preocupada apenas com uma ruína pessoal e o sofrimento que a morte dos filhos lhe proporcionará, mas com a subtração total de sua *timé*. A professora e helenista Agatha Bacelar explica:

Dado que na Grécia Antiga, as relações sociais se organizam em torno da noção de *timé*, da honra que manifesta o reconhecimento da posição que cada indivíduo ou grupo ocupa em uma hierarquia social, essa desordem não raro se traduz em um conflito, em uma *éris* (discórdia) em relação às *timái*, as posições sociais [...] a despeito da distância intrasponível estabelecida pela *moîra* [*lotes*], entre humanos e deuses, as mesmas noções que regem as relações sociais entre os humanos, como *timé* ou *areté* [excelência ou virtude guerreira], são igualmente aplicáveis à ‘sociedade dos deuses’, não apenas no seu interior, mas também nas relações entre deuses e humanos (BACELAR, 2018, p.77).

A tensão ontológica entre mortais e imortais e as relações entre mortais são todas mediadas a partir da *timé*, mantê-la intacta ou potencializá-la, sempre conforme a justa medida é portanto um grande fator de ansiedade nessa sociedade, porque um ato pode comprometer absolutamente o prestígio e fazer decair a posição e, por conseguinte, os cuidados com que se poderá contar na comunidade e perante os de mesma estirpe. Cultua-se os deuses para honrá-los, assim como cumpre-se os juramentos ou se concede presentes ou mesmo oferece-se hospitalidade para assinalar a estima em que se tem o outro. Recusar as súplicas, ferir com descumprimento as palavras juradas, negar asilo, recusar presentes são gestos ultrajantes porque desonram ao outro, minorizam sua estima dispensando um tratamento injusto, o que acarreta punições e nutre desejos de vingança.

Assim procede Jasão com Medeia a partir do seu perjúrio e abandono, cometendo *húbris*, Jasão ultraja Medeia e se faz merecedor de vingança porque para aumentar sua *timé*, ele fere a de Medeia, ele transgride os limites afixados pelos juramentos de outrora e os desconsidera, reivindicando ser “maior” do que a neta do Sol, tomando-a como uma mulher mortal e comum ao tratá-la assim: “ a própria noção de *timé* define o status de um indivíduo em relação aos outros, sendo portanto forçosamente comparativa, o ataque à *timé* de outrem implica uma superestimação de si mesmo” (p.79), desencadeando um desequilíbrio grave que solicita uma reparação proporcional.

Jasão subestima Medeia ao contrair novas núpcias e desconsiderar os

filhos já existentes, como evidências irrefutáveis da união anterior. Mesmo que a Medeia fosse oferecido permanecer em Corinto, ela ficaria na posição de uma concubina cujos filhos não teriam direito ao reconhecimento e portanto ficariam desassistidos de herança (LEÃO,2011). Mas, acentuando o ultraje, a oferta é a incerteza do exílio, ou seja, a mais precarizada forma de existir, desprovido de qualquer laço comunal e errante, sujeita aos arbítrios de quem encontrar no caminho. Esse seria o destino trágico de Medeia, a peça poderia se converter em uma saga de suplícios onde uma mãe tenta assegurar a vida dos seus filhos em meio às selvagerias e mendicâncias do mundo.

Só que Medeia é a neta do Sol, com sangue semidivino a correr nas veias; ela é filha do rei Aetes e então princesa do glorioso reino bárbaro da Cólquida e, sobretudo, ela é versada em sortilégios e feitiços, como demonstrou para Jasão ao longo de todo o tempo em que estiveram juntos. Sua magia assegurou os desejos de Jasão serem realizados e suas aspirações heroicas serem alcançadas, mas também destruiu sua estima na terra natal e na pátria de Jasão. O contato com tanto sangue alheio derramado a fez maldita.

Medeia, tratada como mulher comum, ao longo da peça precisa recuperar sua extraordinariedade e, ao matar os filhos, suspender a existência de mortal infeliz que constituiu para si mesma. O que se degladia em Medeia é qual *timái* priorizar: se matar os filhos, degenera seu papel de mulher realizado plenamente a partir do momento em que se tornou mãe; se deixa que eles vivam, honra seu papel de mulher e mãe mas ultraja sua estirpe aristocrática e semidivina e minoriza a força de seu prestígio pelas capacidades sobrenaturais que possui. Esse é o dilaceramento exposto na cena da despedida, a mãe dos filhos de Jasão é simultaneamente uma princesa suspensa, uma feiticeira magnífica e a neta de Helios. Agir conforme qual papel? Agradar a qual deus? Priorizar qual dessa estimas, se uma necessariamente anularia a outra? Sobre esse dilema repousam as suas palavras (GILL, 1996, p.217). Afinal, o gesto exemplar é ignorar a *philia* (laços afetivos e de parentesco) com os meninos ou a *philia* com o avô-Sol e seu direito heroico à uma vingança proporcional ao dano causado por Jasão. No exílio, os meninos correm riscos e ela também, mortos eles a permitem abraçar plenamente sua existência semidivina. Cortar os laços com os filhos é costurar elos com os deuses. Se é claramente mais heroico tornar-se semideusa poderosa e assustadora, não é fácil ignorar o genuíno amor que sente pelas crianças. Assim as atitudes variam até a determinação de que os meninos morrerão, conforme a seguinte estrutura:

♦ Apreço pelos filhos e tentativa de eufemizar a morte –“outra morada onde estareis eternamente sem vossa mãe”- e lamentos pelos ritos vitais de casamento que os meninos deixarão de viver e nos quais ela tinha esperança de participar com alegria.

♦ Autopiedade: Lamentos por sua própria condição, constatando que os meninos nasceram em um doloroso esforço de parto vão e que pensamentos reconfortantes como o amparo deles durante a velhice ou a alegria de ser enterrada pelos filhos lhe foram tomados.

♦ Constatações sombrias do futuro: Uma existência cheia de “amargura e sofrimentos” e onde “nunca, nunca mais, vossos olhos queridos poderão ver-me”.

♦ Espanto diante do olhar e do sorriso das crianças voltadas para ela, assinalando que eles pouco compreendem o que ela diz e estão alheios aos horrores da morte. Esse olhar e sorriso, descritos por Medeia, interrompem os lamentos e ela compartilha com o coro que sente vacilos no ânimo de se vingar depois de haver visto a “face radiante deles”, concluindo com um “Não! Não posso [matá-los]!”.

♦ A transição: “Adeus, meus desígnios de há pouco! Levarei meus filhos para fora do país comigo. Será que apenas para amargurar o pai vou desgraçá-los, duplicando a minha dor? Isso não vou fazer! Adeus meus planos...”

Não! Mas, que sentimentos são estes? Vou tornar-me alvo de escárnio, deixando meus inimigos impunes? Não! Tenho de ousar! A covardia abre-me a alma a pensamentos vacilantes. Ide para dentro de casa, filhos meus.” (EURÍPIDES, 1991, p.61, v.1189-1198).

Finalmente, com a saída dos filhos, ela assume a atitude heroica-vingativa:

“Quem não quiser presenciar o sacrifício, mova-se! As minhas mãos terão bastante força!

Ai! Ai! Nunca, meu coração! Não faças isso! Deves deixá-los, infeliz! Poupa as crianças! Mesmo distantes serão a tua alegria.

Não! Pelos deuses da vingança nos infernos! Jamais dirão de mim que eu entreguei meus filhos à sanha de inimigos! Seja como for, perecerão! Ora, se a morte é inevitável, eu mesma, que lhes dei a vida, os matarei!” (idem, v.1199-1208).

Daí em diante a sanha vingativa se mostra mais resolvida. Argumentando que, com a morte da princesa, os meninos por haverem entregue os presentes, já estão com a vida em risco. Outro ponto importante é assinalar que ela preza mais em ser aquela que matou os filhos, do que ser aquela conhecida por deixá-los morrer. E então, após persuadir a si mesma que a ação deve ser executada, quando a plateia e o coro podem crer definida a prioridade da vingança sobre os laços afetivos maternos, Medeia constata que, uma vez que ela irá matá-los, o melhor a ser feito é chamá-los para a despedida. Ela então chama por eles novamente e, em poucos versos, explicita a força do último abraço que receberá deles e deixa evidente o profundo amor que nutre pelos meninos (1991, p.61, v.1217-1224):

“Vinde, meus filhos, e estendei a mão direita [usada para empenhar juras] para que vossa mãe inda possa estreitá-la.

(Visualize antes de prosseguir)

Ah![Assimile as interjeições como impulsos respiratórios, a pele que buscava a pele das crianças, encontrou-as]

Muito amadas mãos!

(Veja que Medeia toca e segura as mãos dos filhos...)

Ah! Lábios

muito amados!

(Agora ela roçou os lábios e talvez os tenha beijado)

Ah! Porte e rosto muito altivos de meus filhos!

(Veja que ela se afastou um pouco para guardar a imagem completa deles e que eles, parados, a orgulham...)

Sede felizes, ambos, mas noutro lugar, pois vosso pai vos privou da ventura aqui.

(Ela espera que o submundo
seja melhor que o exílio a que estavam condenados)

Ah! (o último dos impulsos respiratórios
junto aos meninos)

Doce abraço e tão aveludados rostos e hálito suave dos meus filhos!

(Abraço os reúne e ela sente seus rostos
e está tão próxima que sente o hálito suave dos meninos)

Ide!” (Os meninos saem de cena).

Daí em diante Medeia confessa não ser mais capaz de olhar para eles e anuncia o triunfo do ódio vingativo sobre a sua posição de mãe. Com a morte dos meninos, ela deixará de ser mãe, uma vez que é a existência deles que a situa nesse lugar. A estima como mulher e mãe não é da autoria de Medeia, mas depende da existência dos meninos. A sua *timé* de mãe será então sacrificada junto com eles.

4) O quarto e último instante de aparição dos meninos é tão somente vocal, o que instiga a criar uma referência acústica que recupere como Medeia surgiu em cena primeiramente. Assim como a mãe se limitava, no prólogo, a ser uma voz vociferando dentro da casa, também agora são meras vozes os meninos que vimos. Os meninos são vozes desesperadas, pedindo socorro enquanto Medeia adentra a casa e os persegue depois de persuadir a si mesma de usar a estratégia de esquecer brevemente que as crianças são os seus filhos. O coro, apavorado pelos gritos e em dúvida sobre o que fazer para impedir a morte das crianças, pela impossibilidade de chegar a um consenso de ação acaba escutando os meninos morrerem. Reproduzo a cena na íntegra, atentando para o fato de que, mesmo em sofrimento, enquanto são audíveis os gritos das crianças, há esperança de que estejam vivas. Assim, o silêncio ganha uma conotação absolutamente sinistra quando se instala. Por menos de dez versos, vivem os meninos e então, as lâminas colocam silêncio em seu lugar (1991, p.68,

v.1452-1462):

“Filhos de Medéia: Ai! Ai!

Corifeu: Ouvistes os gritos dos filhos? Não ouvistes?

Primeiro Filho: Ah! Que fazer? Como fugir de minha mãe?

Segundo Filho: Não sei, irmão querido! Estamos sendo mortos!

Corifeu : Vamos entrar! Salvemos as frágeis
crianças!

Primeiro Filho: Sim, pelos deuses! Vinde já para salvar-nos!

Segundo Filho: Já fomos dominados! Vemos o punhal!

Corifeu: Ah! Infeliz! Tu és então de pedra ou ferro
para matar assim, com tuas próprias mãos, os dois filhos saídos de tuas entranhas?”

Diante dos filhos de Medeia, em cada montagem é possível jogar com as expectativas da esperança e, portanto, ressoando a noção de Espinosa, evocar o medo à medida em que as chances dessa esperança se realizar, alcancem o impossível. Como um sopro lento e violento que obriga uma vela a se apagar, o medo está, para Espinosa, no exercício de extinção da esperança cultivada. Os filhos de Medeia, antes de emissários da morte, podem atuar como emissários de esperança de vida, que verso a verso, vai sendo torturada até que se conclua sua impossibilidade. Assim, as escolhas estéticas com relação a como as crianças serão atuadas, por meninos reais, bonecos manipuláveis ou o próprio silêncio abissal do espaço e a luz a demarcar a progressão de seus passos, demonstram as relações que cada montagem estabelece com esse jogo de esperança e medo que os interpela.

III MEDEIA, DE YUUREIPÍDES

3.1 INFLUÊNCIAS TEATRAIS

O exercício de recriação da tragédia a partir de uma escuta dos saberes do terror demandou uma constante interlocução entre três movimentos que se retroalimentaram: a exposição estética praticamente diária a uma gama diversa de filmes de terror-oportunizando reconhecer procedimentos, ancestralidades, inovações estilísticas e convenções entre os filmes - a leitura e confrontação bibliográfica das concepções de medo, condicionantes de produção do terror e contexto de invenção da tragédia ática e, finalmente, o corpo em sala de ensaio.

Inicialmente, eu acreditava que o texto de Eurípides suscitaria medo por si mesmo, como dotado de uma força intrínseca, - que só posteriormente eu vim a reconhecer que se atribuía muito mais à força da minha relação imaginativa com ele - desde que fosse atuado de maneira a dar relevo aos sentidos violentos ali sugeridos. Então, o primeiro momento dessa pesquisa envolveu a leitura em voz alta e recorrente de cerca de nove diferentes traduções de *Medeia*, além de consultas a algumas traduções em outros idiomas. A primeira concepção era a de um corpo que, tendo engolido a peça, estava condenado a performá-la eternamente, como um portal sobrenatural de vozes de todos os personagens.

Diante dessa perspectiva elaborei uma cena curta chamada de *AmA*, na qual eu exercitava trechos do prólogo da *Ama*, a partir da tradução mais desafiadora para a cena em minha opinião, a de Trajano Vieira. A ideia inicial não era tanto a de recorrer ao cinema de terror em si mesmo, mas apenas usá-lo como uma fonte cinematográfica experimentada nas vertentes de abordagem da violência em cena para analisar como elas se davam em montagens diversas de tragédias de Takashi Suzuki, Theodoros Terzopoulos, Companhia do Chapitô, Niketchi Kontouriou, Yukio Ninagawa, Teatro Oficina e Antunes Filho. Como eu não encontrava a íntegra de boa parte dos espetáculos desejados, acabei me frustrando com a possibilidade de realizar um trabalho confiado apenas em discursos de fortuna crítica e memória fotográfica deles. Artigos, capítulos de teses e fotos estáticas sempre me pareceram

um tanto insuficientes para falar sobre todo o jogo de acaso e imaginação que se instaura em um espetáculo, mesmo porque acredito que a qualidade das transições são decisivas para a eficácia de uma experiência cênica.

Os materiais cênicos de pesquisa estavam muito mais atrelados a agulhas, injeções, macas, éter e ambiência hospitalar, para trabalhar sobre um corpo adoecido de dizer. As palavras viriam numa velocidade de vômito e instrumentos cirúrgicos associados com práticas de tortura enquanto no espaço ficariam dispostas mamadeiras, chupetas, fraldas, bombas de amamentação e outros elementos afins para produzir ambientações e intervenções imagéticas no meu corpo. Eu ficaria preso a uma maca quebrada ou numa cadeira de rodas a espera de atendimento em uma fictícia fila de corredor de hospital, esse era um mote inicial. Essa etapa envolveu visitas a salas de atendimento de emergência, conversas com pacientes recém-saídos ou recém-chegados e reflexões sobre os espaços de saúde como lugares de terror. Embora provocante, ele parecia entrar diretamente em confronto com a grandiloquência da palavra trágica e, como nessa fase eu imaginava atuar todos os personagens da peça e julgava o texto como principal fonte de medo, essa opção foi sendo descartada.

A questão de pesquisa me parecia repousar muito mais em refletir sobre como a violência tendia a ser cenicamente abordada na encenação de tragédias para, só aí, eu construir uma montagem que inventariasse essas vertentes performando o texto eurpidiano em prol do medo. Essa etapa se mostrou importante para delinear contornos de desejo e referencialidade das abordagens trágicas além de reflexões acerca da assimilação do que vem a ser trágico na contemporaneidade.

Ler acerca de técnicas, procedimentos e trechos de ensaio e entrevistas de alguns diretores e processos criativos apenas confirmava meu desejo de abordagem estilística do material. Em cada montagem de tragédia, há uma tentativa do artista em instaurar aquilo que ele considera como sendo trágico, dado que essa noção estável se hipertextualizou, foi ressignificada, ampliada e fragmentada em campos muito diversos e mesmo não-estéticos. Aos poucos, percebi que minhas expectativas com a encenação de tragédias estavam calcadas nessa suspeita de potência das suas situações dramáticas para uma investigação estética do terror teatral. Contudo, essa é uma clareza que somente me chegou muito no final da pesquisa, inclusive depois de ter apresentado.

Essa pesquisa é fruto de uma insatisfação e inquietude ao perceber uma lacuna: por

mais que materiais promocionais diversos e o próprio texto sugeriram uma Medeia assustadora, eu não a encontrava em nenhuma das atuações a que tive acesso. É verdade que os projetos conceituais de cada montagem estavam subordinados a outros propósitos discursivos mas ainda assim persistia essa minha insistência em ver potências fóbicas em Medeia que eram ignoradas ou pifiamente abordadas nas montagens já assistidas. Quatro registros videográficos apontaram outras possibilidades, enquanto eu seguia na tarefa de definir qual tradução poderia vir a ser a mais assustadora:

- ♦ A montagem em grego moderno de Niketchi Kontoriou (1998), abordando Medeia atemporalmente como uma *femme fatale* estilizada por maquiagem, vestido vermelho com cauda, poses que sugerem aproximação com a ideia de serpente e marcantes distâncias físicas entre os personagens e recuos assombrados do coro diante dela;

- ♦ A atuação estática de Hécuba em *As Troianas* de Tadashi Suzuki (1982) contrastando com todos os demais personagens e singularizando sua força expressiva a partir de sutilezas de olhar e dinamização vocal ousada;

- ♦ A montagem de Lucy Bailey da tragédia shakespeariana *Titus Andronicus* (2015), com uso do *gore* nas cenas violentas e manutenção esmerada do texto na íntegra com humor presente e eficaz para sublinhar o contraste da tensão dos momentos sombrios;

- ♦ A atuação e encenação minimalistas em uma versão de *Antígona* (2006) exibida na televisão peruana, atuada por Ana Yovino e dirigida por Carlos Ianni.

A primeira confirmou o precedente de imaginar uma Medeia terrificante, atuada por uma celebridade televisiva grega conhecida por atuar vilãs de telenovelas, mas, principalmente, essa montagem me confrontava com a potência do coro trágico – e a falta que ele pode fazer em um solo- e a necessidade de fôlego para sustentação de frases longas que acentuavam o ímpeto vingativo de Medeia. Essa filmagem também oportunizou que, sem legendas, eu pudesse ouvir uma proposta de como Medeia soa na língua grega e assim compreender como ela contrasta com a musicalidade do coro e enfatiza sua indignação e ódio.



Figura 76 – Medeia como “femme fatale” em montagem grega de Kontouriou

A montagem de Lucy Bailey, embora investisse no *gore*, demonstrou para mim que a eficácia cênica da experiência trágica está na sua polifonia de perspectivas, no contraste entre os destinos dos personagens e na força dialógica do acirramento dos conflitos entre eles. Não senti medo ao ver a filha de Titus entrar em cena ensanguentada, era uma cena muito mais lamentável do que assustadora. Mas senti medo nas promessas e celebrações de violência, muitas vezes bem humoradas, de Tamora e Titus. Era a palavra que introduzia momentos perturbadores na diegese e em minha imaginação e, por conta dessa montagem, segui acreditando na potência fóbica da palavra em cena.

A ousadia vocal de Hécuba mobilizou o único procedimento de ensaio permanente em todas as etapas da pesquisa: eu adentrava a sala de ensaio, sozinho e, haja vista que precisava estabelecer uma disposição à diegese, uma concentração solitária no universo a ser sondado e um adensamento na relação com o espaço eu começava a fazer vocalizações de trechos que se esboçavam como palavra mas degeneravam em cuspes, coaxadas, balidos, urros, gemidos e outros esboços descontínuos de fala. Os sons se tornavam ruídos, gritos, jogos livres com extensões vocais, experimentações de outras vozes e gargalhadas sinistras, sugerindo que por mais sozinho que aquele corpo aparentasse estar, o espaço era

povoado de múltiplas entidades. Chamava essa prática de “portal”.

Eu me espreguiçava, corria, aquecia ou simplesmente ficava parado enquanto ininterruptamente experimentava esse trânsito vocal constante que, ao mesmo tempo que incidia sobre a minha respiração ia tecendo a impressão de outras presenças no espaço. Assim, eu visitava em vertigens sonoras, vários momentos da peça ou do mito de Medeia. Gargarejos com água terminavam em jatos cuspidos na parede ou no chão como se fosse um mapa da Cólquida, lamentos iam transicionando em risos múltiplos de Erínias, o exercício de despir lentamente uma blusa de tecido elástico, cobrir a cara com capuz ou mirar uma pilha de casacos como se os filhos mortos estivessem ali envolvidos num ninho de tecidos e começar um lamento, eram entremeados por ininterrupta experimentação acústica.

Dessas experimentações surgiu a elaboração autoral do juramento de Jasão e alguns materiais que não chegaram a ser apresentados no exercício cênico final como as risadas pontuais dos filhos de Medeia a correr e brincar pelo espaço chamando um ao outro de “bobo” ou provocando com “não me pega”; as respirações arfantes e ritmadas dos monstros que Jasão foi desafiado a enfrentar (touro, exército e dragão), o grito-choro impulsionado por um bocejo expandido para testar os lamentos de Medeia, uma voz tremida para delimitar o receio da Ama, uma voz envelhecida com o queixo caído para evocar Creonte durante a expulsão de Medeia e um canto agudo que começa inaudível para poetizar as agruras da princesa morta.

Da montagem peruana de *Antígona*, o que me impressiona é a eficácia minimalista, a qual tendo a preferir na abordagem da tragédia em performance. Nessa montagem a atriz faz um revezamento entre os personagens, a dramaturgia é adaptada da lógica de diálogos para um predomínio da narração épica e, no fim da peça, a personagem revela uma justificativa para todo esse privilégio de saber: ela não é a morta Antígona, mas a sua irmã Ismene, sobrevivente da tragédia e presença minimalizada na versão clássica de Sófocles. Com essa montagem simultânea a seleção de cenas-chave da peça, fui me dando conta de que, atuar todos os personagens poderia me afastar de um enfrentamento mais vertical com as questões de atuação de Medeia, em prol de uma busca por criar diferenciações vocais precisas entre cada personagem. Muito embora essa etapa foi interessante para experimentar diferentes começos de peça a partir da perspectiva de cada personagem. Assim, o véu veio no “dia do ensaio para a princesa”, durante um encontro voltado a imaginar como a princesa contaria

essa tragédia.

Cada personagem teve seu “dia”, com exceção do preceptor, para o qual eu trazia objetos correspondentes ao universo simbólico que eles convocavam. Manto para o rei, rede de pesca para Jasão, véu de noiva para a princesa, elementos de afazeres domésticos e uma touca preta para a Ama, brinquedos para os meninos. Assim, eu experimentava o exercício de fazê-los narrar os acontecimentos segundo a estreiteza de suas perspectivas, em exercícios improvisacionais. O contato ininterrupto com as traduções me permitiu memorizar a sequência dos acontecimentos a ponto de conseguir improvisar essas situações e me aproximar cada vez mais de uma apropriação desse modo poético de dizer da tragédia.

Embora fosse tentadora a perspectiva de uma peça narrada pelas crianças- a qual, talvez, eu revisite mas possivelmente não no formato solo- em que eu seria um dos filhos de Medeia e atuaria como se o público fosse o meu irmão e a peça fosse um exercício de reconhecimento das nossas próprias mortes, meu interesse sempre recaía em Medeia e seus desafios de atuação. Se eu experimentava 30 minutos como filho, passava mais de 90 improvisando imagens, poses e falas como a feiticeira colquídia. Essa fase foi marcada pelo uso de lanternas, recortes de jornal com notícias de violência, paródias de apresentadores sensacionalistas e forte influência de filmes *noir*.

Percebendo na pesquisa a oportunidade- talvez única- de atuar Medeia eu resistia em desperdiçá-la e rejeitava a possibilidade de entregá-la a alguma outra atriz. Medeia teria de ser trazida em meu corpo de marcantes magreza, altura e androgenia. Eu firmemente queria jogar com o terror a partir dessas condicionantes que me fazem distar das expectativas naturalistas com a qual usualmente Medeia é interpelada. Nem mulher, nem corpo de meia-idade, nem experiência pessoal de maternagem, nem jamais casado. Meu corpo apesar disso, reivindica a máscara de Medeia. Assim, a perspectiva que recortei foi a da própria Medeia para elaborar a dramaturgia do solo.

Após essa decisão, realizei algumas leituras dramáticas informais para pessoas que desconheciam o enredo da tragédia. Em algumas dessas leituras eu lia Medeia e o outro lia todos os demais personagens, em outras leituras a situação era a inversa e, em todas essas ocasiões haviam interrupções para debater com o ouvinte o que ele estava compreendendo dos acontecimentos, elucidar referenciais geográficos ou de figuras da matriz cultural helênica e, principalmente, questionar sobre a potência de medo, inclusive pausando a leitura ao fim de

estásimos ou episódios para perguntar aos ouvintes o que eles imaginavam que iria acontecer.

Com esse procedimento eu podia acessar a reação genuína e imediata das pessoas que descobriam o desfecho da trama – a mãe que sacrifica os filhos-, detectar os instantes mais potenciais de receio e temor pelo destino das personagens e ficar cada vez mais consciente da dinâmica da peça e das demandas de atuação da personagem, ao ouvir como ela era vocalmente atuada por atores e não-atores que não sabiam muito ou nada do mito e da tragédia de Medeia.

Diante disso eu percebi que a estrutura da peça, na perspectiva de Medeia é orientada por um revezamento de presenças que contrasta com a sua permanência em cena. Enquanto Medeia estiver diante dos olhos, os meninos viverão e a peça joga com essa tensão. As qualidades de relação variam marcadamente em Medeia dependendo de com qual personagem ela se depara e, nessa capacidade bem sucedida de disfarçar as suas intenções é que ela se propõe terrível para o público.

A mulher ultrajada, bárbara, astuta, estrangeira e feiticeira assimilou muito bem os costumes da cultura para a qual foi trazida e acredito que esse pode ter sido o grande choque perante seu primeiro público. Juramentos, súplicas, código heroico, hospitalidade, retórica e o hábito de presentear ganham em *Medeia* conotações ironicamente sinistras. Medeia torna temíveis os costumes assumidos como dentre os mais positivos e influentes na distinção da cultura helênica perante o que consideravam bárbaro. A neta do Sol faz uma sangrenta apropriação paródica da cultura em que foi inserida e demonstra potenciais de perigo nos costumes mais consagrados dos gregos.

Ritos inofensivos ou mesmo demonstrações de bondade e estima são revertidos em prol de um dissimulado programa de vingança que se alastra e se aprofunda desde as vítimas mais abstratas como uma princesa de nome jamais pronunciado e um rei reduzido a condição de velho estúpido até atingir as crianças, mortas em prol de uma mescla de ódio por Jasão e temor pelo sofrimento dos filhos, em um crescendo de violência simultâneo aos impactos afetivos na personagem e, um movimento decrescente de poder nas apresentações de força do masculino: o espectro começa com Creonte e seu desejo de banir a esposa de Jasão, passa por um Jasão vociferante e arrogante que mais tarde se mostra ingênuo e capturado por bajulação, mostra-nos o rei Egeu em sua miséria de esterilidade e, finalmente, os meninos incapazes de

se defender da situação e pouco cientes dos perigos.

Medeia se viriliza pela capacidade de produzir a violência, e demonstrar indiferença e mesmo prazer no sofrimento que deseja produzir enquanto os personagens masculinos vão sendo dispostos ao olhar cada vez mais vulneráveis a medida em que ela prossegue seus planos. Assim, como uma rocha atravessada pelas intempéries da paisagem, o desafio principal de atuação de Medeia parece ser o de exibir as ranhuras emocionais e ganhas estratégicas de cada encontro permeados por uma volubilidade deliberada e perigosa das suas atitudes a partir de qual corpo a interpela.

Aos homens da peça ela reserva atitudes suplicantes, revoltadas pela suposta impotência de agenciar o próprio destino, autopiedosas e muitas vezes os encoraja a subestimá-la em seus poderes e saberes, jogando diretamente com a expectativa vitimista-vulnerável-indefesa-inofensiva com que o corpo feminino era assimilado na cultura helênica mas também como, muitas vezes, o é no cinema de terror, pois, como nos conta Carol Clover: “[Nas diegeses de terror] Uma figura não chora e se acovarda porque ela é mulher; ela é uma mulher porque ela chora e se acovarda. E uma figura não é um assassino psicótico porque ele é homem, ele é um homem porque ele é um assassino psicótico” (CLOVER, 2015, p.13).

Assim, a ameaça joga constantemente com as supostas posições de poder e alternâncias entre subestimação de poder e impactante desejo vingativo. A ameaça se traveste de ameaçada para seguir ameaçando, e é sobre essa astúcia que o medo me parece operar. Como água que decide quando paralisa apenas para escolher o melhor rumo de avanço e então seguir derramando.

Diante do coro de mulheres ela revela a autenticidade dos seus intentos, a força de seu rancor, ela deixa fluir o desejo vingativo e celebra os avanços triunfais dos planos ao mesmo tempo em que divide seus receios e, por fim, diante dos filhos, a medida em que se apercebe da necessidade da morte deles vai se tornando um híbrido entre as facetas de ameaça e vítima pois seu corpo é ambos simultaneamente. Encarnar essa ambiguidade é a demanda de atuação mais importante na Medeia euripídiana.

Visitas-invasões de personagens masculinos parecem orientar a dinâmica da peça, onde eles estão sempre de passagem e suas presenças são dissolvidas. Enquanto eles perecem, Medeia permanece falante e diante do público. Assim, a sustentação longa de sua presença, a

evidência da dinamização dos seus desejos, a dissimulação de suas intenções operadas pelos contrastes entre como ela age e fala diferente de acordo com a quem se endereça, essa flexibilização de atitudes é um traço marcante e indispensável na Medeia de Eurípidos.

Uma questão que me desagradava era o fato de que, com as falas sendo unicamente de Medeia, desprovida de réplicas ou fora de contexto dialógico ela soaria como uma personagem louca, uma desarticulação ambulante ou uma mulher assombrada por aparições, vulnerabilizando aquela que eu queria propor como ameaça. Dizer apenas suas falas depunha diretamente contra a sagacidade argumentativa que lhe é típica e que, mais ainda, caracteriza sua oral vantagem predatória. Segundo Wilson Alves Ribeiro Junior: “O nome *Medeia*, assim como os nomes *Sísifo* e *Odisseu*, tornaram-se praticamente um sinônimo da intersecção e complementaridade dos conceitos de sagacidade e engano, falar nesses três personagens é o mesmo que evocar a capacidade e a habilidade necessárias para o planejamento e realização dos enganos (2011, p.149)”.

Uma das habilidades espantosas de Medeia é justamente seu raciocínio. Então, mesmo que fossem recortados apenas os apartes e discursos mais extensos e isoladamente coerentes da personagem, dadas as barreiras de linguagem, trechos misóginos que poderiam indispor certos ouvintes ao medo por estarem capturados por uma resistência política a proposta do material e outros fatores, as palavras de Eurípidos foram interpondo uma questão encruzilhada acerca das prioridades da pesquisa: afinal, o desejo é em prol de um virtuosismo técnico de dizer e produzir sentidos com o material trágico ou ele habita a fusão produtiva entre dois gêneros nos quais insisto enxergar eles? É o terror a serviço da tragédia ou a tragédia a serviço do terror? A indefinição dessa resposta se refletiu em uma volubilidade de desejo, uma imprecisão que me pareceu permear todo o exercício cênico.

Foi nesse contexto, de certa perspectiva do texto traduzido como limitante para a experiência fóbica e de corpo em dúvida do que priorizar que fui para a banca de qualificação. Detectando latências de medo na dramaturgia mas relutando em admitir que só como estão no texto elas trazem outras questões que inclusive nublam o medo. O medo na dramaturgia carecia de uma estilização que o dilatasse e disso só fui me aperceber depois da qualificação.

A professora Felicia Johansson, tendo assistido ao meu projeto de direção na graduação, me incentivou a recriar autoralmente a dramaturgia da peça. Então eu passei a mapear os acontecimentos e, estimulado também por minha orientadora, trabalhar com

paráfrases poéticas que dilatasse os instantes de violência da peça e sintetizasse os momentos onde a tensão diminui. Ainda assim, faltava um universo simbólico, um eixo conceitual que me permitisse priorizar os filmes. Se a questão era uma abordagem trágica moderna da vingança, eu a encontrava muito melhor trabalhada nos filmes da chamada Trilogia da Vingança, do diretor sul-coreano Park Chan-wook do que nos filmes de terror. Uma Medeia que torturasse manequins dessangrando ou acompanhasse os horrores dos venenos por câmeras de vigilância não me interessava artisticamente. Pelo menos não tanto quanto a possibilidade de investigar a performance da ameaça sobrenatural – mágica, espiritual e de terror atmosférico- sob uma perspectiva que fizesse o espectador imaginar ao invés de ver as violências em cena.

A professora Laura Cánepa, também na banca de qualificação, me indicou além de bibliografia, dois filmes que ilustravam bem essa encruzilhada em que me encontrava: *The Brood- Filhos do medo* (1979) de David Cronenberg e *Tokaido Yotsuya Kaidan* (1959) de Nobuo Nakagawa. O primeiro apontava para um terror mais tributário das experiências da maternidade, medos mais uterinos, umbilicais e placentários, explorando o desvendamento do corpo munido de efeitos e maquiagem para uma descoberta asquerosa e surpreendente. Uma relação abjeta de Medeia com seus filhos e as estranhezas fisiológicas dessa relação seria o mote provocador ao seguir essa trilha de medo. Calcado em um mundo moderno com a revelação do insólito apenas perto do final do filme e jogando metaforicamente com o divórcio, a repulsividade e os filhos, o filme sugere a inserção de elementos desconcertantes em uma realidade reconhecível que ia de encontro ao meu desejo de manter em uma atmosfera mítica e permeada pelo sobrenatural as palavras trágicas estilizadas. Manter o estranhamento desse modo de dizer acredito que convoca qualidades relacionais e de atenção bastante próprias com o espectador. Me comove a ideia de uma evocação ancestral que embora seja alteridade em seu modo de dizer se revela compreensível pelos desejos e atitudes.

O segundo filme indicado, se mostrou o grande divisor de águas no eixo conceitual, na atitude de mirada do texto e no critério das escolhas estéticas do exercício cênico. A partir do filme de Nakagawa, a Medeia deixaria de ser de Eurípides para se hibridizar em *Yuureipídes*. A única escolha estética definida até então, depois de experimentar bonecos, uma plateia falsa de bichinhos de pelúcia, áudios de crianças rindo e pegadas feitas na areia com sapatos infantis, era de que os filhos da Medeia que eu atuaria, seriam invisíveis, faltas, lapsos visuais, saudades que andam, alegrias de imaginar. Essa escolha foi absolutamente

influenciada por uma cena de *A Bruxa* (2015) que descrevo a seguir.

3.2 FILHOS DAS ELIPSES

Em *A Bruxa* (2015) de Robert Eggers, durante os anos 1630 na chamada Nova Inglaterra- que viria a se chamar mais tarde de Estados Unidos- uma família de puritanos é banida da comunidade por motivos que ao espectador não é dado saber. Obrigada a viver no desamparo, a família da protagonista Thomasin tenta sobreviver cultivando milho, criando cabras e arranjando uma casa isolada próxima da floresta densa. Nos primeiros minutos do filme, a jovem Thomasin está cuidando de seu irmão mais novo, Samuel. O bebê se diverte enquanto Thomasin brinca de cobrir o próprio rosto para mostrá-lo logo depois. Nesse jogo infantil de cobrir a face com as mãos, ela se demora um pouco e, no meio de um dos sumiços, quando a câmera se volta para onde o bebê estava, Samuel desapareceu.

Thomasin se exaspera, corre em direção à floresta, chama pelo nome do irmão mas não obtém resposta alguma. O espectador também não faz ideia do que aconteceu com o bebê, até que a câmera passa a seguir uma estranha e apressada figura de capuz vermelho andando no meio da floresta enquanto distinguimos barulhos que parecem ser de um bebê. Permeada por elipses, a sequência que se segue revela a intenção macabra dessa figura e o que ocorre com Samuel, um bebê não batizado, ao encontrar uma bruxa.

Subitamente a tela fica escura e a luz bruxuleante do fogo ilumina Samuel nu em primeiro plano. Ao fundo podemos distinguir o torso nu de um corpo feminino velho. Esse corpo se coloca diante de Samuel, libera um dos braços dele das vestes, terminando de despi-lo e acaricia seu corpo com a mão envelhecida. O contato da pele rosada do bebê com a mão repugnante da bruxa cria um contraste memorável. Ela desliza a mão sobre o corpo dele como se o acariciasse levemente e ele ainda procura segurar os dedos dela. A câmera permanece imóvel durante toda a cena e atenta a Samuel em primeiro plano. A silhueta da mulher sai para fora do enquadramento momentaneamente e retorna com uma faca. A lâmina adentra o campo de visão da câmera e vai se aproximando do corpo de Samuel. A altura da câmera permanece a mesma. A tela escurece subitamente por alguns segundos.



Figura 77 – Não é a mesma foto... Olhe de novo... A mão que acaricia traz a faca para a tela

O quadro imediatamente seguinte mostra a bruxa de costas e nua, a câmera fica fixa e a luz do fogo instável não permite distinguir muito bem o que ela está fazendo. Seus longos cabelos se confundem com o ambiente sombrio, como se camuflassem onde ela começa ou termina. Ela está entregue a uma tarefa constante, batendo algo em um pilão. A câmera, como se tratasse de um observador cauteloso, vai lentamente se aproximando da bruxa, imperturbável na sua tarefa.



Figura 78 – Espaço-cúmplice e gradual aproximação da câmera

Outro corte súbito agora a filma desfocada e nos revela o que ela estava batendo no pilão: as vísceras de Samuel. Ela pega com as mãos agilmente essas vísceras, a iluminação continua precária mas a bruxa parece estar mais próxima do fogo. Tanto é assim que podemos ver que sua pele está besuntada com o sangue que ela vai esfregando em si mesma. Alguns segundos dessa ação e somos abatidos por outro corte súbito.



Figura 79 – As vísceras do novo, no corpo velho

Agora o ambiente é especialmente escuro e a instabilidade da luz de alguma chama parece ter sido apagada para dar lugar a uma luz que escurece todo o ambiente, com exceção de uma fresta de luz lunar que ilumina o corpo da bruxa. É possível inferir que estamos no mesmo lugar ainda, enquanto o corpo dela agora está no chão e parece besuntar um cabo ou um galho comprido. Agora ela está deitada, centralizada, iluminada por uma luz fria e, em silêncio, segue besuntando o artefato. Sua nudez, seus cabelos e um pouco de sua face já são especuláveis mas ainda há muita precariedade de conhecimento sobre ela. A câmera não ousa se aproximar, por enquanto.



Figura 80 – Luz-Cúmplice: a indistinção da figura aumenta sua periculosidade

Em seguida, um corte súbito a exhibe mais detalhadamente, com o corpo enquadrado em close. Ela está deitada, a mesma luz azulada e fria sobre o seu corpo e parece pressionar com força o cabo. Somente agora podemos distinguir rapidamente o seu rosto. Ela pressiona firmemente o cabo até que seu corpo deixa de tremer e passa a, sutilmente, flutuar. O som instrumental vai sendo acrescido de uma voz - provavelmente extradiegética - a medida em que o ritual se mostra efetivo. O corte seguinte sugere ambiguamente que a bruxa conseguiu alçar voo ou se transformou em um corvo que observa a lua. A música termina, a tela escurece.

A família de Samuel procura por ele. A mãe está arrasada, Thomasin perdeu a confiança dela e, com o sequestro do bebê que eles presumem desaparecido mas que nós já sabemos estar morto, a onda de discórdias familiares é semeada. A situação vai se agravar ao

ponto de Thomasin se ver completamente isolada, suspeita de bruxaria por toda a sua família e, depois de um extermínio, o bode da família - Black Philip -se revelará como o próprio Diabo, propondo fortuna e grandeza à protagonista que, pactuará com ele e será conduzida até um sabá onde mais bruxas se encontram. O filme termina com essa peripécia da puritana e crente Thomasin coagida pelo isolamento, pela difamação, pelos sinais de desgraça e pela desconfiança dos seus familiares, a tornar-se uma bruxa. O filme acompanha esse processo de perda de fé e gênese de uma nova ameaça.



Figura 81 – Engajamento ritual, corpo com sangue alheio e mãos em primeiro plano

Entre as cenas descritas há cenas lacunares, complementos que a imaginação do espectador deve dar. Não ouvimos Samuel gritar, não experimentamos a duração ou a visão de ver a bruxa cortando-o. Cada quadro vai criando pistas para a totalidade do acontecimento violento. Como fatos inexoráveis, a morte do bebê e o uso ritual de seu sangue está permeado por elipses que sugerem que as transições sejam construídas ou continuadas durante os períodos de tela escura, ou seja, que o espectador seja convidado a se perturbar com cenas inexistentes na tela do cinema para voltar-se à sua própria imaginação. Mostrar o mínimo suficiente e contar com a cumplicidade espacial para demandar um esforço de atenção em distinguir silhueta, ação e propósito em meio às iluminações precárias, são saberes de terror

articulados nessa cena de menos de três minutos.



Figura 82 –Medeia se despede dos filhos, que caminham até ela levando a luz embora, a escuridão avança e a luz recua enquanto andam

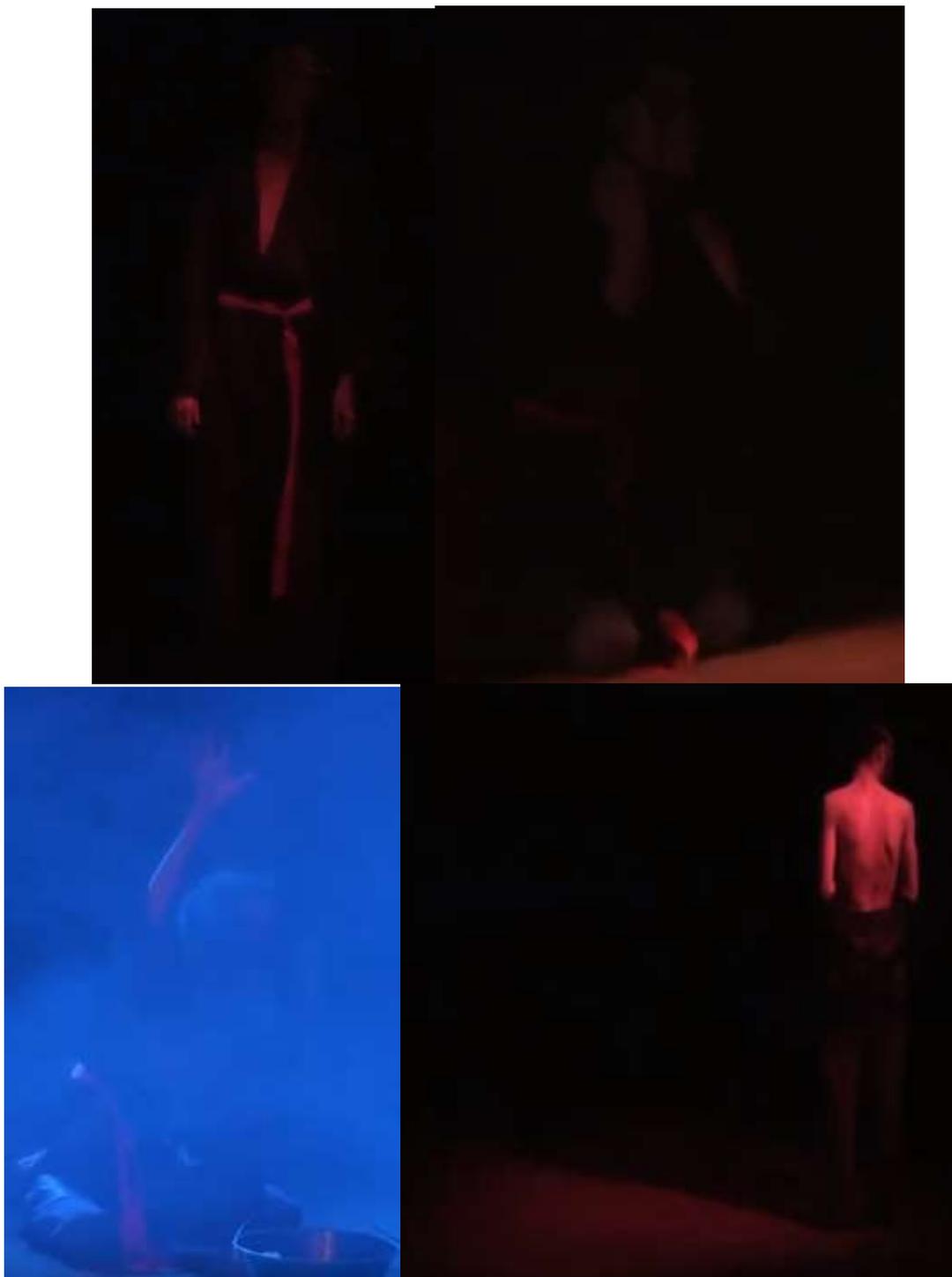


Figura 83 – Vedações identitárias, expressões a serem especuladas



Figura 84 – O Mensageiro traz os horrores pela boca que a treva come, o breu é o espaço onde as palavras projetam violência e o corpo se camufla no espaço-cúmplice

O adiamento em revelar o rosto, os jogos de vedação identitária, o tratamento banal que a ameaça dispensa à violência que pratica e a interdição de palavra ou mesmo voz à bruxa, colaboram com sua desumanização. A abordagem do seu corpo desfocado, parcamente iluminado, besuntado de sangue e nu, conferem a sua corporeidade um tratamento de imagem grotesca a cujo contato somos incitados a reagir com repulsa. A “humanidade” presente através da vulnerabilidade do bebê e seu alheamento ao perigo contrasta com a mão que traz a

faca e a aproxima dele depois de ter tocado sua pele. A bruxa inaugura no filme o precedente da capacidade de violência e, se um gesto tão radical e raramente apresentado mesmo em filmes de terror, está presente no começo da obra, a tendência do filme de terror de apresentar uma escalada no grau de violência pode tensionar os espectadores com a promessa de algo comparavelmente ainda mais brutal. Essa expectativa não se confirma plenamente. Há outras cenas desconcertantes e memoráveis na obra mas nenhuma me impacta como essa. Assim, a sustentação de tensão, nesse filme, vem de ofertar a violência brutal de antemão a partir de elipses e através de manifestações pontuais da ameaça. A própria posição de ameaça é inclusive relativizada, transitando da velha bruxa para Thomasin e Black Philip.

Aliás, a bruxa da cena não é a mesma do título. O filme acompanha o processo que conduz Thomasin a fazer um pacto com o Diabo, trazendo implicitamente um discurso que suas escolhas estéticas atestam: a bruxa é produto de uma situação de desolação, penúria e isolamento em relação ao humano. A personagem-bruxa não tem nome ou sequer fala. Ela aparece sugerida em disfarces, como se conspirasse para o desgraçamento de Thomasin. Surge pontualmente como lebre, como uma sedutora mulher jovem e, em sua forma envelhecida, surge de costas –novamente- sugando o sangue da cabra de estimação da família e se virando para revelar sua presença e dar uma gargalhada diante dos gritos desesperados das crianças trancadas no celeiro.

Foi a partir desse jogo das potências terríveis das elipses, da criação de quadros “faltantes” a serem completados pela imaginação do espectador –também brilhantemente trabalhados em *O Massacre da Serra Elétrica* (1974) de Tobe Hooper- que eu estilizei as violências praticadas e os filhos de Medeia. As suas presenças são sugestões a partir da ausência, exigindo de mim uma clareza de mudança de atitude, suavização de olhar e mesmo ternura contemplativa em minha atuação para possibilitar aos espectadores a visualização dos movimentos das crianças. As elipses participam de um repertório de terror a partir da sugestão, que convida e recompensa o espectador atento com inferências que produzem imagens singulares e particulares em cada imaginação. Por exemplo, durante o tempo diante da tela escura, após ver a faca se aproximando de Samuel, eu já imagino como ele sofreu e gritou ao receber o primeiro golpe.

Em lugar da força visual das elipses, suspensões de respiração durante uma longa narração, detalhamentos de violências com pausas para gerar expectativas e dinamizações de

fala com alternância de vozes são recursos da palavra para evocar a sugestão em prol do medo. Assim, no exercício de narrar a morte de Pélias- em uma cena autoral que dilata os dois versos alusivos a esse acontecimento com detalhamento-, contar enquanto cheiro as unhas que estou sentindo o cheiro da carne do meu irmão enquanto olho para a plateia e incrementar a narração da morte da princesa com uma emulação da voz do pai diante do cadáver da filha, foram alguns momentos em que verbalmente tentei evocar na imaginação de quem assistia, as violências sendo cometidas. O jogo com a alusão surge como resposta estética a aparente e suposta falta de recursos, uma vez que, a depender da qualidade da atuação e da disposição imaginativa ao pacto ficcional, cada espectador forja para si mesmo um particular filme sangrento na mente e no espaço.

3.3 OIWA E SADAHO: AS YUUREIS COMO EIXO CONCEITUAL

O segundo filme indicado por Laura Cánepa, assistido na noite do dia da banca de qualificação foi *Tokaido Yotsuya Kaidan* (1959) de Nobuo Nakagawa. O filme me apresentou Oiwa. Com Oiwa, adentrei o universo das *yuureis onryou*, a vingativas ameaças espirituais geralmente femininas abordadas em muitas obras do cinema de terror japonês, meus olhos foram trocados e o perjúrio de Jasão encontrou um universo simbólico onde poderia se exercitar: os *kaidan-eiga*, ou *filmes de histórias insólitas, perturbadoras ou inquietantes*.

Segundo Andy Richards (2010) *kaidan* eram lendas populares ou histórias de cunho moral budistas que, transmitidas oralmente, ganharam contornos cada vez mais inquietantes e mesmo violentos entre seus conhecedores. A era de ouro de transmissão dessas histórias é o chamado período Edo (1603-1868). Inclusive, havia na época um jogo de transmissão dessas histórias ao redor de cem velas e, para cada história contada uma vela ia sendo apagada. Reunidas em algumas antologias essas histórias se popularizaram nacionalmente a medida em que também fomentavam a elaboração de obras teatrais. *Tokaido Yotsuya Kaidan* é uma delas. Richards aponta que o teatro Nô – presente na cultura nipônica desde o século XIV- voltada à apreciação da elite, marcado pela dilatação dos percursos dos personagens e apresentando, como nas grandes Dionísias, diversos espetáculos em um mesmo dia, se utilizava de uma estética minimalista e personagens mascarados para apresentar dentre outros

enredos, peças de fantasma –*shura mono*- e peças de vingança – *shunen mono*- em que predominam disfarces e desvelamento de aparências mediante trocas de máscaras entre os personagens-tipo. Já nesses espetáculos estão presentes personagens *yuurei*, isto é, mortos que retornam ao mundo dos vivos.

Se a elite poderia contar com sua safra performativa do sobrenatural, também assim o poderia as outras classes quando, séculos depois, durante o século XVII foi surgindo o Kabuki. Esse tipo de espetáculo teatral combina canto, movimento, danças, virtuosismo acrobático e muita experimentação em trucagens e efeitos especiais em suas tramas. Por volta de 1821, *Tokaido Yotsuya kaidan* estreia como uma das peças kabuki mais famosas e estabelece o código visual performativo da *yuurei* em cena.

As *yuurei* tendem a ser simplificadas comumente como fantasmas japoneses. Contudo, essa aproximação é incompleta. Zack Davisson (2015) conta que, diferente da tendência ocidental de relacionar-se com o passado como histórico, anterior, antigo, vencido ou superado, o peso que o passado e seus entes adquirem, por exemplo, em crenças xintoístas, não é o de meramente serem os antecessores do presente mas o de interferirem, influírem e mesmo determinarem a vida dos que estão vivos. Os ancestrais mais do que ecoar ressoam segundo a crença xintoísta, no agora. Assim, podem favorecer e se comprazer com as ações dos seus familiares como podem reprovar, rejeitar e mesmo querer puni-las. Esse agenciamento dos mortos sobre o mundo dos vivos orienta e prescreve uma série de práticas rituais para apaziguar desavenças entre as diferentes perspectivas da existência e manter fortalecidos os laços familiares. Essa relação com os mortos enquanto presentes e agenciadores mais do que ausentes e inertes também se faz presente no budismo, por exemplo, cujos adeptos conservam em casa o *Butsudan*, que consiste em um altar onde os espíritos dos familiares residem e, para os quais, são oferecidas oferendas com frequência. Essa relação outra com a morte e os mortos marca a experiência de crenças tradicionais japonesas.



Figura 85 –Ao encontrar o cadáver de Sadako no poço, a protagonista não corre ou vomita, mas o abraça. O instante de horror se faz ternura. O Japão tradicional abraça mais do que rejeita a morte.

Dito isso, o retorno de um espírito ou sua aparição fora das datas e circunstâncias culturalmente devidas, assinala uma questão específica que mobiliza seu surgimento e que precisa ser encarada e sanada. Diferente do maniqueísmo ou binarismo moral que encara o retorno dos mortos principalmente como fenômeno negativo –zumbis,*ghouls* vampiros-, a morte desponta nas crenças tradicionais japonesas como propósito da vida. Se não for uma morte violenta, após uma vida de realizações e coerência ética, o espírito encontrará na morte a liberação do corpo e então, cumprirá seu destino, sua vocação autêntica. Porém, a forma como se despede da vida precisa obedecer a rituais que respeitam a sua memória e honrem sua trajetória. Caso contrário, o espírito ultrajado volta e a ele são dados poderes destrutivos e assustadores para atormentar os responsáveis pela sua desonra e que impedem que ele siga seu caminho, prendendo-o de maneira maldita a um determinado lugar, por exemplo. Ou seja, o corpo vítima de violência e que ainda por cima não é enterrado com as devidas honras fúnebres e complexidades rituais, fica perturbadoramente atracado, arraigado no espaço em que se tornou impuro. Aí, o *yuurei* se converte em *yuurei onryou*, aquele espírito que retorna para reparar um ultraje ou, se preferirmos, para praticar vingança. Oiwa é a *yuurei onryou* na

peça de teatro kabuki *Yotsuya Kaidan*, estreada em 1821 e adaptada para o cinema japonês dezenas de vezes, desde 1912. Ela é um espírito “ido” que não pode partir enquanto Iemon, seu marido, não reparar o dano que fez.



Figura 86 –Oiwa emerge na direção de Iemon. O passado, o crime, a morte, volta com senso trágico

Em autobenefício, Iemon Tamiya decide abandonar sua esposa Oiwa com o filho deles para poder obter um casamento mais vantajoso e assim aperfeiçoar sua posição social. No início da história, Iemon procurava cortejar Oiwa mas o pai dela desaprovava a possibilidade da união por desconfiar do caráter de Iemon. O samurai mata o pai resistente e desposa Oiwa sem que ela saiba do crime, mas o casamento não lhe traz os benefícios esperados pois eles vivem como pobres. Desejoso por se livrar dela, o corrupto ronin (samurai sem mestre) provoca a morte de Oiwa, envenenando sua bebida em segredo, por sugestão de seu amigo Naosuke que, também sem caráter, desposou a irmã de Oiwa, Sode. Iemon ainda arranja para que o massagista Takuetsu se encontre com Oiwa. Assim, quando ela aparecesse morta, poderia ser difamada com a reputação de adúltera e isso justificaria legalmente que Iemon a tivesse matado.

Ingênua, Oiwa toma a bebida envenenada agradecendo ao seu marido e comentando como ultimamente ele tem sido bom para ela. Na noite do crime, o massagista falha nas tentativas de sedução e acaba revelando a Oiwa que Iemon tinha oferecido a esposa para ele. Assustada, Oiwa se distancia dele mas então é tomada pelas dores do veneno. O

massagista atônito, testemunha os efeitos assombrosos do veneno no corpo de Oiwa: ela se arrasta pelos cantos da casa, seu corpo bambeia e tomba e ela é tomada por uma dor forte em um ponto da testa até a lateral da cabeça. Quando finalmente encontra um espelho, ela se depara com o aspecto horrendo da decomposição de um pedaço do seu rosto e, a medida em que penteia o cabelo para checar a extensão da ferida, o sangue lhe desce na face enquanto tufo de cabelo vão embora da cabeça.

Ultrapassada, dolorida e destruída, Oiwa reúne forças para pegar o seu filho e decide que morrerão juntos porque não pode deixar a criança viver sob os cuidados de um pai e de um mundo tão sórdido. No filme de Nakagawa, ao tomar as crianças nos braços, o veneno começa sua fase letal e a cena sugere que ela despenca com o corpo sobre o filho que retinha nos braços. Oiwa morre jurando vingança e o massagista é assassinado pouco depois, por Iemon. Os corpos dos dois são presos em persianas e levados até um rio para serem lançados ali.

Iemon se casa com a nobre Ume logo em seguida. E quando o plano parece que não apresentará consequências, Oiwa passa a assombrá-lo com visões que induzem Iemon a “atacar” as alucinações, resultando no assassinato de sua nova noiva e de seus novos sogros. Iemon decide se refugiar em um templo budista para tentar se purificar, enquanto Oiwa visita em espírito o seu cunhado Naosuke e a sua irmã. Se para sua irmã ela surge com os cabelos presos em um arranjo esmerado, aspecto bem cuidado e roupas elegantes, sugerindo sua morte muito mais pelo olhar ausente e a palidez branca da pele, para Naosuke ela se manifesta em seu cru esplendor horrível, com o olhar acusatório, os cabelos soltos, o ferimento exposto e o quimono branco com fita azul com que foi morta e lançada ao rio. Tão apavorante é a sua visão que ela provoca Naosuke a confessar, assombrado, os seus crimes e correr para o mesmo templo onde Iemon está. Enquanto isso, em seu aspecto agradável, Oiwa guia em silêncio a irmã até onde o antigo noivo de Sode está. Os dois canalhas julgavam ter matado ele ao golpear seu corpo e lançá-lo de uma cachoeira, mas ele sobreviveu e se dispõe a juntar-se a Sode para vingar o espírito de Oiwa.

No templo, Iemon mata Naosuke enraivecido pelas sugestões do amigo que o desgraçaram. As luzes do templo se apagam e ele é confrontado com mais tormentos sobrenaturais trazidos por Oiwa. As impressões de isolamento espacial, os cortes sucessivos, o uso dramático e bastante teatral de mudanças de luz que incidem sobre o corpo de Oiwa nos

tons azul, verde e vermelho, a implicação impactante e ritmada do som nas imagens, a emergência de um som similar ao de um apito longo associado ou antecipando as cenas sobrenaturais, as emergências em tela de visões desconcertantes e mesmo o corpo de Oiwa ressurgindo boiando no rio até parar na margem, com a água ensanguentada ou até mesmo despontando de baixo da terra ou surgindo subitamente nos enquadramentos da tela a ponto de cobrir a cena completamente, vão agregando tensão e homenageando cinematograficamente alguns truques de encenação kabuki. Por fim, atormentado pelas visões e vulnerável diante delas, Iemon baixa a guarda e, após um tenso combate, é morto por Sode e seu amado. Com a morte de Iemon, Oiwa pode finalmente ascender ao Paraíso e é essa a última cena do filme. Oiwa, com seu filho nos braços é vista celestialmente e gloriosa, após finalmente ter sido vingada.



Figura 87 –Lago de sangue e a emergência súbita de Oiwa. Uma imagem-síntese da vingança.

Oiwa não é uma Medeia japonesa, mas o filme e a história guardam importantes semelhanças de situação com a peça de Eurípides: esposa ultrajada abandonada pelo marido, cuidados da mãe com o futuro dos filhos a ponto de se ver coagida a matá-los, envenenamento com morte desfiguradora, ascensão e consagração, segundo a cultura respectiva de pertencimento, da personagem vingada que repara sua honra e intervenção decisiva e violenta do sobrenatural na diegese.

Em *Tokaido Yotsuya Kaidan*, de Nakagawa, eu encontrei um referencial de

equilíbrio e dosagem entre a tragicidade da situação dramática, exposta na ingenuidade de Oiwa em relação ao seu destino indesejável, na colocação da questão da legitimidade da vingança e no capricho visual e poético dos contrastes situacionais conjugado com a eficiente elaboração gradativa do terror a partir da sobrenaturalidade, das dilatações e iminências de violências e sofrimentos e a mitificação da figura da mulher ultrajada com vantagem predatória perante o seu algoz. Oiwa, conforme apresentada nos espetáculos kabuki, consolidou as convenções estéticas de aparição das *yuurei* em cena: os longos cabelos soltos caídos e desgrenhados e o uso do quimono branco – assinalando que aquele personagem se trata de um espírito. Optei pelo “quimono” preto porque ele me permitia desaparecer no breu, enquanto o uso do branco impede esse jogo de dissimulação no ambiente.



Figura 88 – A espontaneidade dos cabelos como elemento de dramaticidade, o uso de cor e fumaça para assinalar sobrenaturalidade, o corpo rastejante como imagem da dor, conselhos estéticos de Oiwa



Figura 89 –Corpo Estático, tendência aos braços relaxados ao longo do corpo e leve pendulação, uma dinâmica de aparição de Oiwa que utilizo para contar a morte do rei Pélias

Outrossim, no universo fantástico das *yuureis onryou*, eu me deparei com um contexto mítico a partir do qual eu poderia situar minha recriação cênica de Medeia e delimitar um filtro de escolhas estéticas. O impacto de Oiwa no exercício cênico foi muito efetivo: o figurino passou a aludir a uma espécie de quimono, formado por uma blusa que tinha esse caimento em meu corpo, uma faixa vermelha de cetim comprada para fechar essa peça de roupa e uma calça de moletom preta utilizada nos ensaios. Além disso, seus deslocamentos de chão enquanto sob efeito dos venenos e o predomínio de estaticidade e

movimentações sutis quando ela pronuncia as palavras, forneceram referências de deslocamento e justificaram minha insistência na conexão de Medeia com o chão, economizando os momentos de plano alto e tentando ampliar a atenção do espectador para gestos sutis. A estaticidade, percebi, tende a favorecer o olho do espectador a se comportar como uma câmera que elege planos-detalle.



Figura 90 - Medeia diante do coro-plateia, permanência estática ao desabafar as angústias

Os *kaidan-eiga* são também conhecidos pelo nome de *Edo Gothic*, uma vez que no período Edo, o traço marcante era como a relação com o sobrenatural proliferava e permeava a cultura. Marcado pelo refinamento aristocrático dos samurais, a performance sofisticada das gueixas e delimitando o fim de cento e cinquenta anos de guerras sucessivas, no período Edo floresceu a paz depois de muito horror e sangue. Assim, mesmo que usufruindo da paz, havia nos espaços e nos corpos a memória entranhada das guerras. As violências prévias, cruamente praticadas na realidade, podiam finalmente ter chance de serem estetizadas e, dado os muitos massacres, o Japão estaria cheio de fantasmas exemplares ou não que sofreram ou fizeram outros sofrer. A prática muito mais antiga de contar lendas moralizadoras segundo os preceitos budistas foi então incrementada pela sanguinolência testemunhada recentemente. Os *kaidan*, como histórias curtas de assombro no estilo “juro que vi”, serviram de fontes a serem expandidas para elaboração de espetáculos kabuki e foram estilizados em prol da demonstração de truques e uso impressionante de efeitos especiais inclusive para potencializar os efeitos impactantes da violência em cena.

Embora tenha sido levada às telas do cinema incontáveis vezes, a versão de Nobuo Nakagawa (1959) segue sendo a mais celebrada, inclusive por seu espetacular uso da cor. Em sua duração de menos de oitenta minutos, as cenas-atrações do terrível vão sendo

cuidadosa e pontualmente reveladas, respeitando a estrutura típica de apresentar um crescendo de violência, como estímulo de curiosidade ao público. A situação de ameaça não se concentra desde o início em Oiwa, mas nos é apresentada por Iemon. Contudo, as práticas violentas dele não estão associadas a poder sobrenatural algum, mas puro mau-caratismo e ambição desmedida. As investidas de poder sobrenatural não são generalizadas ou colocam em risco todos os personagens da trama. Mas o filme aborda a vingança como necessidade, sua imperativa legitimação para a honra do espírito. Da mesma maneira, *Medeia* coloca em questão a legitimidade dos atos vingativos. Vinganças de entidades sobrenaturais eram procuradas nos filmes de terror a que assisti.

A expectativa dos filmes de terror configurava uma espécie de parênteses de moderno e acessível em relação ao rebuscamento da linguagem trágica. Era como se os filmes me contassem as maneiras de estetização da violência mediante as sensibilidades e possibilidades de sua época de feitura. Eu costumava alternar entre filmes mais recentes e filmes antigos, dando preferências para abordagens adultas da sobrenaturalidade.

Cada filme ia remetendo ou apontando para um seguinte, elaborando uma cadeia de referenciais e *topos* ininterruptos, entrelaçados como já dito, a ponto de remeter às vigorosas serpentes de Medusa. Cada vez mais percebendo a dependência de um coro para enfatizar a gravidade dos acontecimentos, meu interesse foi migrando para o fascínio de tentar compreender as estratégias cinematográficas de suscitação do medo. Os epítetos de feiticeira, vingativa e a dissimulação em *Medeia* iam atuando como critérios implícitos em minhas prioridades.

Isso me fez procurar por filmes cujas ameaças estivessem empenhadas em vinganças ou fossem praticantes de feitiçarias violentas e envoltas em sobrenaturalidade intimidante ou cuja vantagem predatória era serem capazes de dissimular assustadoramente seu caráter. Esses critérios eram muito menos conscientes do que essa escrita transparece mas, por razões já apresentadas, os supracitados me pareciam ser os mais interessantes para uma estilização terrorífica de *Medeia*.

Muito embora eu tenha assistido a alguns outros *kaidan-eiga*, o equilíbrio sofisticado entre terror e tragicidade foi principalmente encontrado nesse filme. Sua influência pôde ser percebida em outros trabalhos extremamente marcantes em minhas exposições estéticas ao terror japonês: *Audition* (1999) e *Imprint* (2006) de Takashi Miike, *Ju-On:The*

Grudge (2002) de Takashi Shimizu e *Ringu* (1998) de Hideo Nakata.

De *Ringu* (1998) surgiu a ideia de utilizar um balde como elemento de cena, no qual minha a cabeça poderia ser submersa, emergida e a partir do qual poderiam ser feitos deslocamentos e deslizamentos. A *yuurei onryou* Sadako, ameaça desse filme, sai do poço onde foi assassinada e, a partir de uma sinistra conjugação entre moderno e tradicional, se vale da tecnologia para espalhar sua maldição de vingança, por meio de uma fita que uma vez assistida, condena a pessoa a ser encontrada inexoravelmente por Sadako e, ao fazê-lo, morrer dentro de poucos dias.



Figura 91 – Sadako sai do poço, atenção para os cotovelos acentuados



Figura 92 - O balde e cotovelos acentuados durante o pacto com Hécate

Fundindo a figura e performance da *yuurei* ao se inspirar na morte da *yuurei* Okiku, que também sai de um poço onde foi lançada e morta, com o contexto do Japão moderno e tecnológico, recebendo um tratamento de lenda urbana subestimada que em sua

diegese se mostra eficaz e mortífera e ressoando com o olhar letal de Medusa, *Ringu* foi um estrondoso sucesso do final dos anos 1990 que deu início a uma onda de franquias, *remakes* americanos e distribuição internacional de cinema de terror japonês (CÁNEPA;FERRARAZ, 2012, p.7). Sadako popularizou novamente as *yuureis* e mundializou sua referência visual no cinema terrorífico. Tendo apenas uma cena em que aparece, bem no final, em seu filme original, Sadako marcou o cinema de terror do início dos anos 2000 como uma ameaça que, embora culturalmente localizada, poderia colocar em perigo qualquer um que assistisse a fita proibida. Baseado em um romance de 1991, *Ringu* dispôs a máscara de cabelos como um recurso recente do terror, do qual fiz empréstimos em diversos momentos ao longo do exercício.

A dramaticidade do seu cabelo como interdição ao rosto influenciaram bastante minha atuação, sendo um elemento recorrente ao longo do exercício. Lançar olhares por entre a máscara de cabelos permite operar uma vantagem predatória onde eu posso ver, sem ser totalmente visável. O ocultamento do rosto pode criar uma aura especulativa sobre a expressão facial da personagem, dissimulando um sorriso ou despistando para o caso de ela ser a fonte sonora. Evidente que toda uma atitude corporal precisa acompanhar esse procedimento para conferir densidade dramática e, criticamente, talvez eu o tenha empregado excessivamente ao longo do exercício. Os cabelos soltos sobre o rosto, as qualidades de deslocamento com acentuação dos cotovelos erguidos e a presença do balde em toda a trama como sendo um portal são influências da performance de Sadako.

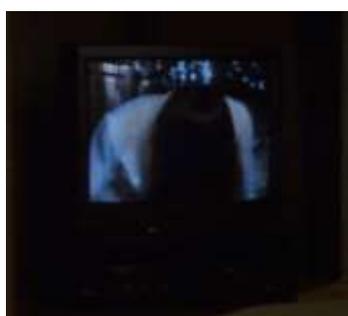




Figura 93 – Gradual saída de Sadako até transgredir o espaço da tela televisiva e então infiltrar-se na realidade para ir ao encalço de outra vítima



Figura 94 - Ecos visuais de Sadako



Figura 95 – Cabelos sobre o rosto, suspense facial e anonimato



Figura 96 – Máscara de cabelos de Sadako



Figura 97 – Sadako, paradigma moderna de yuurei



Figura 98 – Uso plástico dos cabelos

Procurei medo em mim, sobretudo. Escureci a sala, esperei meus familiares dormir e, noites e madrugadas foram passadas na companhia de ameaças do terror e suas estratégias de suscitação do medo. A subjetividade inerente a essa emoção me fez visitar e revisitar as salas de cinema, os *streamings*, os *downloads*, os sites de fãs, as listas, as indicações de artigos a procura do que me provocasse a dizer para mim mesmo que o filme ao qual eu assistia era terror. Três ameaças que além de terem intersecções com Medeia, me suscitaram medo, compõem esse tópico de reflexões acerca da eficácia delas. Suas performances mobilizaram a minha e eu procuro maneiras de homenagear seus impactos sobre minhas experiências de expectativa ao me deter nelas: A bruxa, o japonês manco e Regan. Uma choupana oculta na floresta densa, uma cabana onde fotos de mortos são coladas nas paredes e um quarto de menina pré-adolescente, nesses lugares encontrei ameaças sobrenaturais que me proporcionaram medo e influíram no solo.

A seguir apresento algumas fotos de momentos de alguns filmes e do exercício cênico para demonstrar paralelos dos seus saberes estéticos com algumas escolhas estéticas do exercício cênico.



Figura 99- Oiwa antes de morrer, a “boa esposa” de cabelos bem arranjados e expressão suave



Figura 100 – Humanização pela luz, suavização da expressão diante de Creonte



Figura 101 – O “Japonês” em O Lamento (2016), observa uma cena de crime como espectador cotidiano



Figura 102 – Apatia e olhar perdido, Regan abatida padece como corpo possuído



Figura 103 – Saber-se olhada pelos filhos: suavização humanizadora da expressão perante os filhos



Figura 104 – A gargalhada nos instantes de revelação sádica, desconforta pelo descompasso da reação com a violência do conteúdo. O riso sádico é um clichê das ameaças.



Figura 105 – Instantes rituais no pacto com Hécate e envenenamento pelo hálito e sopro, do véu que será dado de presente. Reverberações das montagens paralelas em “O Lamento”



Figura 106 – Saberes de Regan possuída: despudor com a língua e olho que encara o espectador incrédulo, no momento em que Medeia envenena o diadema a ser dado de presente

para a princesa



Figura 107 – Pupilas que somem, um recurso de demonização visto em O exorcista





Figura 108 – Bolinhas de gude na boca, uso dramático de luz colorida e despudor com a saliva: o instante de deliberação da morte dos meninos





Figura 109 – A boca como portal de saída: Regan vomita em jatos, Medeia expele bolinhas de gude e sua boca fica escancarada como se de lá jorrasse a cachoeira sonora de bolas de gude que o som sugere



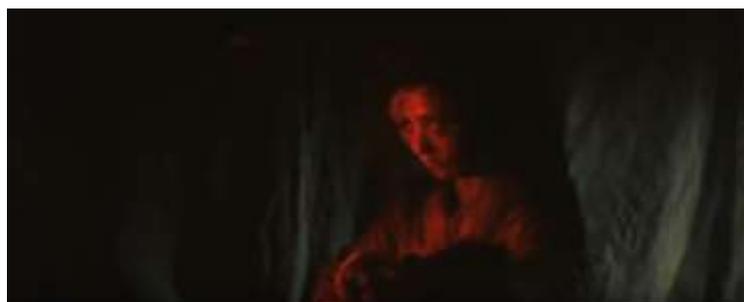


Figura 110 – Oiwa em diversos momentos de evidência da violência: quando narro a morte da Princesa lembro-me dessas imagens





Figura 111 – A boca como portal de busca de palavras: o fluxo de dizer interrompido pela mão que adentra para catar no corpo de Medeia a “solidão” e o “abandono”, dilatação de um instante nojento que ganha conotação poética. O queixo caído e a boca escancarada tendem a sobrenaturalizar minha figura.





Figura 112 – Os suplicios da Princesa, apresentados agilmente depois de uma detalhada narração, incitando o espectador a continuar imaginando





Figura 113 – A morte dos filhos de Medeia é estilizada a partir de um peão sonoro que alude aos gritos deles, enquanto Oiwa cairá com o seu filho no colo dada a força dos venenos







Figura 114 – Imagens finais: Oiwa termina vingada e gloriosa indo para o paraíso com seu filho, Medeia surge de máscara e, após ter matado as crianças tomba no chão com a boca escancarada a espera do nascer do sol

Cerca de dois meses depois de haver assistido ao filme de Nakagawa pela primeira vez e já experimentando criar, por memória acústica, uma recriação mais autoral, fui percebendo a necessidade dos materiais de atuação estarem fortalecidos por uma aliança técnica entre luz, texto e som. Percebi que, nos filmes calcados em sugestões atmosféricas de ameaças sobrenaturais, principalmente nos *kaidan-eiga*, os contrastes de luz natural, luz diegética, alterações dramáticas – e muitas vezes inexplicáveis- de cor e jogos de sombra eram muito importantes para mitificar e confirmar os poderes dos personagens-ameaça. Na verdade eram justamente esses procedimentos e convenções que dispunham como desconcertantes atos simples como aparições estáticas de certos personagens como atos sobrenaturais ou até assinalavam o impacto visual da exibição de corpos vítimas de violência.

Outro aspecto fundamental e muitas vezes anterior à estilização da diegese por luz é, como visto, o som. De fato, em todas as cenas de aparições sobrenaturais onde se percebia um desejo de suscitação de medo, há intervenções sonoras, temas alarmistas e sonoridades extradiegéticas, como se a própria manifestação sobrenatural solicitasse e trouxesse consigo a companhia de sonoridades que intensificam sua vantagem predatória. Em uma montagem tão calcada em palavra quanto desprovida de sangue aparente, ou seja, nesse meu desejo de evocação oral do terror a música seria indispensável.

Entrei em contato com a atriz e iluminadora Larissa Souza e dividi com ela referenciais fílmicos, incluindo minutagens para que ela elaborasse a luz do exercício. Mais ou menos no mesmo período, por volta de novembro de 2018, durante um fortuito trajeto de ônibus após um dia de ensaio, encontrei o compositor e estudante do Departamento de Música, Matheus Avlis. Nós decidimos estender a conversa e eu acabei contando o mito de Medeia para ele e compartilhando algumas ideias de adaptação. Matheus ficou muito entusiasmado por toda a concepção e assim firmamos a parceria de que cuidaria de compor os sons da peça. Diante das possibilidades da música, surgiu a ideia de converter todos os demais personagens da diegese em sons. Mobilizado por algumas referências de música eletroacústica- a qual não é possível precisar quais instrumentos ou coisas lhe servem de fonte sonora- nos empenhamos em constituir Jasão, Creonte, Egeu e os filhos enquanto alusões sonoras de presença. As possibilidades combinatórias e muitas vezes desconcertantes das sonoridades eletroacústicas, memórias de pesadelos e improvisações vocais gravadas em áudios que compartilhávamos foi constituindo um acervo de possibilidades, onde a música poderia tecer as situações.

As escolhas sonoras, influenciadas pela percepção a uma propensão expressionística – solidária ao pavor da vítima ou contundente como o poder da ameaça- foram orientadas por como subjetivamente Medeia era atravessada por essas presenças. Assim, definimos que, por contrastes e impacto emocional em Medeia, certos motes temáticos seriam experimentados para cada personagem. As intervenções também auxiliaram em uma adaptação do texto que dilatasse momentos silenciosos para dar espaço às dilatações narrativas das mortes de Pélias, da princesa e do rei. Minhas provocações poéticas compartilhadas com Matheus para “traduções sonoras” alusivas a cada personagem foram as seguintes:

- ♦ Creonte: Molho de chaves balançando, uma conversa entre um trator que vem

derrubar a casa e uma mulher no teto dessa casa, terremotos, barulhos de árvores sendo arrancadas do chão por escavadeiras, um som que me exaspere, inquiete e irrite. O zumbido inconveniente de uma mosca, vozes de homens longínquas e indistintas, martelo que sela o exílio;

- ♦ Jasão: Fresta de porta abrindo, passos de quem entra escondido, longos silêncios como idioma do país dos covardes, o som de uma torneira que esqueceram de fechar, passos sobre a água, o som de uma tesoura que abre e fecha querendo cortar minha língua, vidro sendo mastigado como coração moído de Medeia.

- ♦ Egeu: Um lamento triste e constrangedor, um som estendido e distorcido de uma baleia sendo penetrada por um arpão, ecos profundos marítimos, respiração arfante, sons de brinquedos de corda para tentar roubar os filhos de Medeia, som de masturbação com os gemidos de um velho contemplando Medeia nua.

- ♦ Princesa: Som de chaleira apitando, pele se desfazendo, arranque de unhas, farfalhar de vestido, fogo crepitando longe e perto em alternância, som espacializado de alguém que corre.

- ♦ Meninos: Silêncio, vazio do espaço, indicados pela direção de olhar e suavização da voz.

.Hécate: Reverberação sobrenatural que se manifesta diferentemente em vários momentos da peça, como uma montagem paralela onde a música é a celebração da vingança ecoando pelo submundo e desejanse de almas a serem devoradas. Seus sons são mixagens e desconstruções de multidões fanáticas de igrejas neopentecostais.

Enquanto isso, em encontros com minha orientadora, já tendo recortado apenas as falas de Medeia na tradução de Mario da Gama Kury – que acredito ser a cenicamente mais operativa - comecei uma etapa de ensaio com o texto memorizado. Munido apenas com as falas de Medeia, eu tentaria produzir medo. Um pequeno prólogo contando o mito poderia ser elaborado e apresentado previamente à experimentação e assim, a priori, seria elaborado meu exercício prático a ser confrontado com um questionário. Todavia, a cada vez que eu começava a performar o texto, uma série de desafios como inversões frasais, referenciais

geográficas, sentenças interpoladas no meio de outras e demandas de sutileza iam evidenciando que, os instantes de medo em *Medeia* eram muito mais pontuais do que eu supunha. Tendo uma touca descida até cobrir completamente o meu rosto eu experimentei deslocamentos de chão com uma respiração arfante e alguns movimentos articulares que se assemelhavam ao de um boneco sendo manipulado. A cabeça pendia, a coluna parecia ser erguida por um fio e o destino seria como um jogo cruel dos deuses com as marionetes. Esses exercícios me permitiam experimentar súbitas quedas e descidas, dissociações de membros físicos e solturas de queixo. Um dia, algumas crianças que visitavam a universidade pararam para espiar na janela e ficavam arregalando os olhos, fascinadas com a figura que viam. Eu me senti uma atração de trem-fantasma e suprimi toda a fala porque percebia o impacto imagético que surtia nelas. A alternância entre obedecer e desobedecer aos comandos delas, separados por um vidro como se eu fosse um bicho de zoológico, surtiu ideias de deslocamentos menos humanos e começou a estreitar minha relação com o chão.

Sabendo que estaria em cena sozinho, eu precisava criar alguma surpresa, por exemplo, ao revelar a minha altura. Assim, eu experimentei diversas maneiras de rastejamento, a partir de vídeos de predação animal. Eles me auxiliaram a manter foco no olhar e exercitar precisão nos deslocamentos, até erguer a coluna e revelar minha altura. Era marcante perceber, ao longo das experimentações dois aspectos: quando eu estava implicado em produzir imagens perturbadoras, a vontade de dilatá-las, encarando o espaço até chegar a uma forma imóvel possível de ser contemplada me desmotivava a falar. Quando eu me percebia potencialmente assustador, a palavra parecia secar. Porém, *Medeia* é uma das personagens mais falantes do teatro ocidental e ela se deixa ver pelo público durante praticamente toda a peça. Assim, eu fui me dando conta de que a corporeidade deliberadamente terrível, quando imageticamente poderosa tende a preferir reinar no silêncio, ou seja, assinalar sua distância superior ou vantagem predatória e que, quando realmente contundente, o desejo de palavra enquanto vontade de agir no mundo tende a diminuir, justamente para sublinhar o impacto plástico ou revestir-se de uma aura mitificante do seu poder.

Prova disso é que os atrelamentos, acompanhamentos ou molduras sonoras para instantes de triunfos das ameaças no terror, tender a ser extradiagéticos, ou seja, não são praticados por elas. O volume de palavras do texto trágico clássico vai, portanto, de encontro com o desejo de atuar a ameaça, pois como veremos logo mais, a ameaça tende a ser privada

ou limitada no acesso à palavra e, dissipada no filme de terror como tendo menos tempo de aparição em tela. A ameaça é mitificada pela sua raridade, pela peculiaridade dos seus surgimentos e por surgir associada ao nojento, horrível, imoral, misterioso, brutal, sangrento. Essa tendência me ajuda a responder porque eu relutava tanto, durante o processo criativo, em criar cenas descontraídas ou colocando em cena uma Medeia cotidiana entregue aos afazeres domésticos. Mesmo que humanas, a maneira com que são abordadas, editadas, iluminadas, filmadas e atuadas tende a fissurar o que seria próprio do ideal humano. Em diegeses com outros personagens, a ameaça pode então performar a desumanidade e então os tratamentos estéticos dispensados à construção de sua imagem tendem a desumanização.

3.4 Uma versão de *Medeia*

De Eurípides, véu e diadema. O primeiro Medeia envenena durante o pacto com Hécate, em meio a luz azulada, as mãos atraídas para o submundo. Envenena com seu hálito sonoro e ao cobrir-se com ele. O diadema é envenenado por exibicionismo da língua que desliza sobre ele. Depois, um arranjo entre véu e diadema é feito e, as crianças são encarregadas de levar os presentes até a princesa.

Das *yuurei*, o balde – como alusão ao poço- é o objeto onde ela vomita memórias, onde Pélias foi esquartejado e fervido acidentalmente pelas filhas e onde os presentes são guardados antes de agir no corpo dos inimigos. Um “quimono” preto fechado por uma faixa vermelha ajuda a personagem a se ocultar no breu, mergulhar e ser mergulhada em sombras, jogar com as profundidades do espaço. A liberdade de cores no uso dramático da luz também foi um empréstimo artístico de filmes de terror japonês e foram também os *kaidan-eiga*, junto do ouvido paciente e do olhar atento do músico Matheus, da minha orientadora Sulian, da iluminadora Larissa Souza e de todas as visitas que recebi em ensaios que permitiram esse desprendimento – ainda em andamento- da palavra euripidiana na procura de uma poesia terrível que amaldiçoe o espectador pelos olhos e pelos ouvidos.

O uso dramático dos cabelos procurou testar a ressonância dessa estratégia de medo em um público desprovido de referências quanto ao seu peso cultural. Mesmo assim, eu desejei experimentar esse agir de terror estrangeiro infiltrado no espaço do meu corpo. Os meninos, como lacunas lindas, foram presenteados, em minha versão, por Jasão. As bolas de

gude que eles ganham, eu retenho na boca até que a saliva e a abertura oral, façam sumir as pupilas e caírem as bolinhas. Conotações sinistras para brinquedos de criança foram a maneira que encontrei, por enquanto, para fazer alusões às mortes dos meninos. O peão sonoro a girar, depois de minhas mãos terem agido, faz soar no espaço o grito deles enquanto meu corpo, quase uma hora e meia depois da primeira fala, sai de cena.

A verborragia se fez de imagem de vez em quando, assim como imagens se fizeram verborragia. Pélias morre por minha boca, mas também por um manto de luz vermelha que desce sobre meu corpo, pelas filhas que epicamente tento evocar e pelo meu dedo que aponta para suas vísceras escapando do balde. Há vítimas em ganchos que magnetizam meus olhos, há poças de sangue e animais mortos de olhos abertos nos quais os meninos tocam. Não há Egeu, por mais ensaiado que tenha sido. A ama fugiu ou foi devorada. Medeia está só com sua plateia que, em alguns momentos, é Jasão e em outros é o coro.

Há facas sendo enterradas, gargantas que se abrem no submundo. Há também na diegese que escorre das minhas palavras, o sofrimento terrível da princesa e do pai. Ao mesmo tempo que não há, visualmente, nada. Nada além de balde, bolinhas de gude, uma máscara perto do final, um peão sonoro, um véu e um diadema. Nada muito além de um menino de quimono de cabelos revoltos, maquiagem no rosto e desejo de dizer. Há um garoto magrelo, alto e andrógino que propõe o pacto ficcional de, por uma hora e meia, ser a Medeia naquela noite. Esse não haver nada que faz surgir tudo, me encanta e fascina tanto quanto as assunções terroríficas do corpo. Passadas algumas semanas da apresentação, ainda não me sinto capaz de discutir criticamente as escolhas tomadas durante o processo da peça. Durante três dias atuei Medeia como uma ameaça, tive a oportunidade de experimentar essa versão, a cada noite menos euripidiana e cada vez mais interessada em mergulhar no terror que, muitas vezes, as demandas de atuação trágicas tendem a represar. Essa pesquisa culminou em uma proposta-etapa de um percurso entre a tragédia e o terror cinematográfico que pode ser, como as peças e alguns filmes que inspiraram esse exercício cênico, conferida no *youtube*, no endereço a seguir: <https://www.youtube.com/watch?v=ZUEJVVoAByc&t=21s>

CONCLUSÃO

Pesquisar a viabilidade de Medeia como uma ameaça estilizada a partir de saberes terroríficos cinematográficos demandou que eu me expusesse esteticamente a muitas incertezas e precisasse confrontar problemas. O maior desses problemas foi uma imprecisão de desejo que me impediu delimitar melhor até que ponto cada gênero estaria a serviço de potencializar o outro. Animado com a perspectiva de experimentar o terror na experiência teatral eu me vali sobretudo de dilatar as violências já aludidas no texto através da palavra ou em busca de imagens metafóricas desconcertantes.

O trabalho com a análise pragmática, assistido por minha orientadora, me possibilitou uma visão de muitos potenciais até então ignorados na peça mas, talvez ingenuamente, eu não me atentei para uma questão que me encruzilharia: Medeia é uma presença sobretudo falante, que através da palavra e da constante permanência em cena, sujeita ao escrutínio do público revela sua capacidade de dissimulação, enquanto a imensa maioria das ameaças terroríficas são, em suas diegeses, interditas ou bastante restritas no trabalho com a palavra e na duração do seu tempo de tela no filme.

Hiperestimando a presença da sobrenaturalidade na peça, eu agenciei o material em prol de ter mais chances de experimentar corporeidades, composições imagéticas e manifestações cênicas atreladas ao terror. Contudo, a quantidade de questões, as diversidades de tons sugeridos nas palavras a serem ditas, demandariam uma flexibilidade técnica de atitudes bastante impressionante e que, ao ensaiar, eu descobri que esse seria o jogo mais complexo proposto nas demandas de atuação da protagonista trágica Medeia.

De certa maneira eu confundi a habilidade poética de Eurípides em sintetizar acontecimentos violentos com uma possível e eficaz demanda de suscitação de medo por meio das palavras. Depois de ter estado em performance e no exercício de recriar o texto eurípidiano, me vejo impelido de uma vontade cada vez maior de traí-lo como fonte tributária. Eurípides opera mais como fornecedor de uma situação dramática que percebo como propensa ao terror. Como situação dramática mais do que especificidade virtuosa de palavras, compreendi meu interesse artístico por *Medeia*.

Esse processo de pesquisa foi marcado por uma ruptura com idealizações acerca do

material trágico ao conhecer sua densidade e especificidade cultural em seu próprio contexto de invenção e a importância do coro como seu eixo diegético naquele contexto. A tragédia se opera mediante contrastes, polifonia de perspectivas e assimilações violentamente diferentes dos personagens acerca de suas situações. Que algumas tragédias culminem em atos violentos, não seria em função tanto do terror, mas para possibilitar um instante comunal de lamento pelo destino das personagens. O coro e os contrastes de percepção dos personagens - evidenciado inclusive no jogo vivo dos diálogos- é que me parecem perfazer a peculiaridade da experiência trágica.

Enquanto experiência estética, a partir dessa multiplicidade de perspectivas da questão dramática trabalhada em evidentes contrastes acústicos, ela funda um lugar artístico singular. O jogo de alternância entre percepções, a estreiteza contextual da situação-limite apresentada, a capacidade dada ao espectador de antever a violência desde as palavras é onde acredito estar mais potente a tragicidade. Ressoando com a proposta spinoziana da noção de medo, as tragédias tensionam a esperança dos espectadores das coisas terminarem sem sangue, suas tramas desvelam processos de envenenamentos relacionais que somente ao espectador é dada a compreensão da urdidura do acontecimento.

Assim, recortar uma única perspectiva pode tender a várias potências, mas tende a se afastar da proposta peculiar da tragédia. A vista privilegiada da iminência da violência pelo espectador, essa recompensa da atenção e engajamento no pacto diegético, o prazer do reconhecimento conforme conceituado em Aristóteles e visto em algumas cenas de terror, depende necessariamente de vantagens predatórias a qual o outro corpo (da potencial vítima) esteja alheio e, em solo, essa complexidade de movimentos é mais difícil de ser atestada.

A subestimação da capacidade ou surpresa da emergência da violência, são dificultadas de se fazerem evidentes no formato solo. Medeia pode ser sim, em uma montagem, atuada como uma ameaça de terror, mas acredito que isso só se potencializa por atestados de periculosidade, desconforto e temor que outros personagens lhe conferem. Por si mesma, como em minha versão, haja vista o dilaceramento emocional que a presença dos filhos lhe provoca, esse movimento fica muito dificultado por outras emoções que dela emergem.

Seu profundo dinamismo de caráter, agenciado como dissimulação em prol da dilatação da instauração de atmosfera do terror, solicita trânsitos de atitudes que a humanizam

profundamente perante o público, mesmo porque seus argumentos são legítimos e, se há prazer implicado na escuta da vingança bem-sucedida a partir da aniquilação da princesa e do rei, há também sofrimento e amargura diante da necessidade de matar os próprios filhos. Assim, Medeia pode elaborar tanto medo quanto comoção em torno de sua figura. A riqueza de possibilidades é quase imensurável contudo, haja vista a estrutura da peça, seu hábito é a mudança, seu discurso é convenientemente adaptado e ela se ajusta às situações a partir de contrastes entre quando está diante dos homens que a ameaçam, dos que a favorecem e de quando pode sinceramente colocar seus planos e raciocínio diante do coro de mulheres. Assim, o terror se insinua muito mais como potente estação da diegese do que uma atmosfera que permeie toda a peça.

Se as ameaças sobrenaturais tendem a ser abordadas como revestidas de uma atmosfera é porque suas manifestações em tela são pontuais, cortadas, tornadas raras e extraordinárias nas tramas. Aludidas, filmadas de baixo para cima, capturadas em close-ups em instantes violentos, as ameaças sobrenaturais terroríficas são mitificadas a partir de uma série de procedimentos que primam, muitas vezes, pela economia de tempo de tela dessas presenças. Por mais que Hannibal seja o personagem provavelmente mais marcante em *O Silêncio dos Inocentes*, ele tem apenas alguns minutos de tela em cenas bem distribuídas ao longo de uma experiência fílmica de mais de duas horas de duração. Ou seja, os personagens suscitadores de terror recebem todo um tratamento estético inclusive da edição e montagem que, convencionalmente, poupam-os do escrutínio constante do público e espetacularizam suas manifestações diegéticas.

Eles são presenças tornadas raras que despontam em cenas-chave e momentos decisivos e, ressoando o medo do desconhecido trazido por Lovecraft, estão envoltos por opacidades de sentido que lhe conferem vantagens predatórias. Como Regan em *O exorcista* ou o “japonês” manco em *O Lamento*, são revelados a medida em que se deixam ser descobertos pela câmera na exposição de seu repertório de poderes, capacidades de violência ou pelo quanto é adiado o momento de sua revelação de caráter, corporeidade, lógica de movimentação ou *modus operandi* predatório, como Sadako em *O chamado*.

A ameaça terrorífica cinematográfica e sua periculosidade tende a ser, como atestado pelas ameaças do expressionismo alemão e os monstros clássicos da Universal, fruto de uma composição audiovisual, da qual a atuação é apenas um componente, geralmente associado à

desumanização, inclusive por meio da interdição ou economia de presença de tela e da palavra. É no contraste com os demais personagens do filme, portanto em seu contexto diegético próprio, que uma ameaça pode vir a ser eficaz e potencializada. Essa privação, economia ou raridade de palavra, somadas a uma fragmentação ou diluição de presença, limitações e adiamentos ao acesso visual, cercada de indícios de perigo sonoros, visuais ou mesmo sendo abordadas como corpos intimidadores pela própria câmera, indicam um discurso desumanizador um tanto quanto necessário para sua instauração. Assim, caso a ameaça seja derrotada, o espectador é estimulado a não se compadecer de seu sofrimento, dado que ela é repulsiva, odiosa ou violenta. A ameaça vai de encontro a existência humana e arbitra destinos mediante violência incluindo prazer ou indiferença diante do sofrimento humano. Já a tragédia tende a hiperhumanizar seus protagonistas, não no sentido de torná-los realísticos ou tentar banalizá-los mas justamente por oportunizar seu escrutínio pelo público de maneira constante e demandante de nuances, vulnerabilidades, sutilezas e incertezas que nos tipificam como mortais e humanos, enquanto as ameaças de terror são assim assimiladas na medida em que suas performances as desumanizam perante os demais.

Do corpo solo em performance de longa duração é exigida uma dinamização da qual as ameaças dos filmes de terror estão isentas. A demanda de sustentação de presença em performance teatral como Medeia solicita é repleta de nuances e sutilezas, regimes diferenciados de respiração para dizer frases mais extensas até o final e assim, esmero na definição das atitudes, focos de endereçamento e necessidade de dar relevo às palavras-chaves de cada cena. Um dilema ético se estabeleceu, quando percebi, ao longo dos ensaios, que os materiais performativos levantados mais conectados com as estéticas do terror resvalavam em uma demonização ou desumanização de Medeia. Esse dilema ético, fez com que de certa maneira eu não verticalizasse tanto a exploração desses materiais, haja vista os desafios de invenção de um novo texto dramático em consonância com as proposições sonoras e de iluminação.

Também foi bastante tardiamente que atentei para o fato de que estava colocado, pelo contexto da pesquisa, entre questões que superavam a atuação e diziam respeito a escolhas dramáticas e definições de encenação. O desejo de atuação espelhava uma certa resistência em assumir definições de encenação que, tendo ficado para última hora, comprometeram as transições e a eficácia cênica do solo enquanto suscitação de medo. Também, autocriticamente, reconheço que muito tardiamente fui trabalhar com filmagem de

ensaios, como minha orientadora havia recomendado diversas vezes. As filmagens se mostraram muito úteis para compreensão, a posteriori, de vícios de cadência e principalmente da diferença de eficácia cênica em cenas cujas palavras-chave estejam bem definidas e em outras desprovidas dessa precisão. O trabalho com a palavra poética é de uma tessitura artesanal sutil da experiência do ouvinte. Da mesma maneira que foi importante visualizar e construir focos espaciais precisos para as violências narradas percebi ser necessário e potente não me deixar sequestrar pela imaginação, para primar pela experiência de escuta dos que vieram assistir.

Assim que percebi que o material trágico traduzido era insuficiente para estilizar terrorificamente a tragédia, considerando que diversas outras questões temáticas e qualidades de atuação são exigidas de Medeia, eu me esmerei em uma adaptação dramaturgica que surgisse de improvisações atuadas, imagens poéticas e paráfrases contaminadas pela atmosfera dos *kaidan-eiga*. *Tokaido Yotsuya Kaidan* se mostrou um filme ressoante no processo de elaboração do solo, a partir do qual eu teria um universo e um tipo de sensibilidade para com a violência e no qual poderia projetar imaginariamente as minhas palavras.

Um ímpeto de espelhamento em relação ao encadeamento dos acontecimentos conforme propostos em Eurípides marcou minha adaptação, como se o texto original assombrasse a recriação. De certa forma isso tolheu escolhas e materiais mais ousados experimentados e que, quando postos no encadeamento narrativo careciam de sentido. Os procedimentos de ensaio envolviam elaborações de cenas curtas conectadas às estéticas de terror e a disciplina de ensaiar sozinho ainda é algo a ser conquistado. As demandas de atuação se fizeram dramaturgicas e, imprescindível para o terror, fui um tanto relapso na assunção da figura de encenador.

Foi apenas durante as apresentações que eu me apercebi do quanto essa proposta de abordagem tensionava convenções muito caras ao terror e à tragédia. Da mesma maneira que me pautei na ameaça como paradigma do terror, poderia ter me pautado na figura da vítima. Se, como Medeia atesta em seu plano de vingança, o que faz Jasão ser marido é uma noiva, o que o torna nobre é ter o rei como sogro e o que faz dele pai são seus filhos, subtrai-los disso é obrigá-lo a viver reduzido a nada. É o olhar do outro que atribui lugar. Assim, é a violência da ameaça que elege um corpo como vítima, mas é o potencial sofrimento da vítima que situa

a ameaça como tal. Tentar suscitar medo a partir de um corpo que seja mera ameaça e que pouco sinalize colocar em risco os próprios espectadores vai de encontro com as demandas de atuação trágicas. A estratégia para contornar esses problemas foi oferecer diferentes “atrações” de manifestação de Medeia, em cumplicidade e camuflagem com o espaço, cenas épicas narrando mortes patéticas, uso dramático dos cabelos, dinamização da experiência mediante incursões de luz e som, elaborações performativas e graduais de imagens e estados de corpo ameaçadores e aproximações físicas e contato visual com os espectadores de maneira intimidatória, dividindo com eles o prazer sentido em planos de vingança e violência.

A luz e o som são fundamentais na abordagem estética de uma diegese terrorífica, como atestam as ameaças do cinema expressionista alemão e os filmes de Hitchcock, e nesse sentido fui privilegiado com a companhia de dois criadores bastante atentos, curiosos e que investem na proposta com muito vigor. Atuar Medeia enquanto se concebe uma encenação que a proponha enfaticamente como ameaça e na qual a violência seja imaginariamente visualizada mediante uma dramaturgia autoral, cada vez mais recriação do que adaptação euripídica, contaminada por saberes do terror tem sido um desafio imenso mas igualmente fascinante.

É um privilégio poder atualizar no imaginário do meu tempo, Medeia. Muito embora cada vez mais tenho estado inquieto sobre como prosseguir com o trabalho. Acessar as apresentações filmadas me auxiliou profundamente a perceber momentos que podem vir a ser dilatados, poses insinuadas que podem ser mais assumidas e vacilos na dinamização das atitudes que comprometem ritimicamente a experiência. A questão da prevalência entre o terror e a tragédia, depois da exposição estética à heterogeneidade fascinante de tão diversos filmes, tem me inclinado a priorizar o terror como horizonte de desejo e critério efetivo para as escolhas estéticas vindouras e isso inclui entrar em contato com as estéticas japonesas do Nô, Kabuki e Butô. Sigo um assíduo espectador de filmes de terror, muito interessado em aprofundar essa investigação estética de atuação das ameaças no teatro. Sinceramente acredito que a pesquisa me proporcionou a compreender como agenciar a cena e a atuação em prol da dilatação do terror. Se no início da pesquisa eu me declarei um corpo desejante de atualizar mundos trágicos, penso que mundos trágicos são mais potentes em performance quando amparados por contracena e fé de outros corpos. Porém, a investigação da estética do terror em solo se insinua ainda bastante instigante.

Após a experiência de apresentação, recebi alguns retornos bastante surpreendentes, inclusive de espectadores que não conheciam os objetivos da pesquisa e que me relataram visualizações de cenas violentas aludidas pelas palavras. O trazedor de horror na tragédia é o mensageiro com sua boca e é justamente esse personagem-tipo presente em muitas das tragédias remanescentes que me acena pistas para investigar a diversidade de modos de estetização da violência.

Medeia, como Oiwa, segue assombrando esse ator-pesquisador. Mas talvez, em performance, eu lhe subtraia palavras, dilate a performatividade, oculte seu nome de peso clássico-mitológico e investigue o espaço maldito onde uma mãe veio a matar seus filhos. Se é Medeia disfarçada de mensageiro ou se essas figuras se bifurcam em processos paralelos, a fim de experimentar vias mais diversas da violência em cena, ainda não é possível saber. Meu corpo pede sala de ensaio, líquidos que escorram no chão, escutar as vítimas mais solidariamente e então ver com quais medos estamos lidando.

Degenerar, demandou de mim um mergulho em dois gêneros que ainda acredito que podem dialogar com uma intensidade artística singular. Contudo, é necessário compreender melhor a dosagem de um sobre o outro para que a tragédia e o terror se mostrem cada vez menos lugares-limite para manifestarem-se como espaços de pluripotência que são.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACKER, Ana Maria. **O dispositivo do olhar no cinema de horror found footage**. Tese de doutorado, PPGCOM, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2017.

AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha [Homo Sacer, III]**. São Paulo, Boitempo Editorial, 2015.

ARISTÓTELES. **A Poética Clássica—Aristóteles, Horácio, Longino**. São Paulo, Editora Cultrix, 2005.

BACELAR, Agatha. **Um hino a Dionísio entre Tebas e Atenas: um exemplo da polifonia coral em "Antígona"**. Terceira Margem, v. 17, n. 27, p. 108-130, 2013.

BACELAR, Agatha Pitombo. **Tragoidíai: cantos de cura?: representações da doença nos cultos dionisíacos e em tragédias de Sófocles**. Tese de doutorado. Universidade de Brasília, 2018.

BAKOGIANNI, Anastasia. **Poder demótico ao povo: o triunfo do dimotiki, o triunfo de Medeia**. Letras Clássicas, v. 18, n. 2, p. 159-179, 2014.

BAUMAN, Zygmunt. **Medo líquido**. Rio de Janeiro, Zahar, 2008.

BENSHOFF, Harry; BROWNING John; HART, Adam; WORLAND, Rick. In: BENSHOFF, Harry M. (Ed.). **A companion to the horror film**. Wiley Blackwell, 2014.

CALAME, Claude. **Entre narrativa heróica e poesia ritual: o sujeito poético que canta o mito**. Letras Clássicas, n. 9, p. 47-65, 2005.

CÁNEPA, Laura Loguercio. **Medo de que?: uma historia do horror nos filmes brasileiros**. Tese de doutorado. Universidade de Campinas. 2008.

CÁNEPA, Laura Loguercio; CARREIRO, Rodrigo D.'Azevedo. **Câmera intradieética e maneirismo em obras de George A. Romero e Brian De Palma**. Revista Contracampo, n. 31, p. 101-121, 2014.

CÁNEPA, Laura Loguercio; FERRARAZ, Rogério. **Espetáculos do medo: o horror como atração no cinema japonês**. Revista Contracampo, n. 25, p. 4-23, 2012.

CÁNEPA, Laura Loguercio in: MASCARELLO, Fernando. **História do cinema**

mundial. Campinas, Papirus Editora, 2015.

NOEL, Carroll. **The philosophy of horror or paradoxes of the heart**. New York and London: Routledge, 1990.

CASTIAJO, Isabel. **O teatro grego em contexto de representação**. Imprensa da Universidade de Coimbra/Coimbra University Press, 2012.

CASSOU, Raphael de Souza Caron. **O teatro de grand-guignol de Paris (1897-1962) sob a perspectiva da contemporaneidade no trabalho da cia vigor mortis**. Dissertação de Mestrado, Unirio, 2017.

CAVARERO, Adriana. **Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea**. Barcelona: Anthropos/UAM-Iztapalapa, 2009.

CHERRY, Brigid. **Horror**. Routledge, 2009.

CLOVER, Carol J. **Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film**-Updated Edition. Princeton University Press, 2015.

CREED, Barbara. **The monstrous-feminine: Film, feminism, psychoanalysis**. Routledge, 2015.

DAVISSON, Zack. Yurei: **The Japanese Ghost**. Chin Music Press Inc., 2015.

DEBNAR, Paula in: GREGORY, Justina. **A companion to Greek tragedy**. John Wiley & Sons, 2008.

DUPONT, Florence. **Aristóteles ou o vampiro do teatro ocidental**. Florianópolis: Cultura e Bárbarie, 2017.

EAGLETON, Terry. **Doce violência: a ideia do trágico**. Tradução de Alzira Allegro. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

HALL, Edith; WILSON, Paul. In: EASTERLING, Pat; HALL, Edith. **Atores gregos e romanos**. Tradução: Raul Fiker) SP: Odysseus, 2008.

EURÍPIDES. **Medéia, Hipólito, As troianas**. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar, 1991.

GARCÍA, Flavio. **O ‘insólito’ na narrativa ficcional: a questão e os conceitos na teoria dos gêneros literários**. A banalização do insólito. Rio de Janeiro: Dialogarts, p. 11-17, 2007.

GILL, Christopher. **Personality in Greek epic, tragedy, and philosophy: the self in dialogue**. Clarendon Press, Oxford, 1996.

HESÍODO. **Teogonia; Trabalhos e Dias**. 2010, São Paulo, Martin Claret.

KURY, Mario da Gama. In: EURÍPIDES. **Medéia, Hipólito, As troianas**. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar, 1991.

LEAO, Delfim. **In defense of Medea: a legal approach to Euripides**. Epetiris, v. 43, p. 9-26, 2011. Visto em: <https://coimbra.academia.edu/DLe%C3%A3o>

LORAUX, Nicole. **Maneiras trágicas de matar uma mulher**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

LOVECRAFT, Howard Philips. **O horror sobrenatural em Literatura**. São Paulo: Iluminuras, 2007.

MOTA, Marcus. **Teatro grego: Novas perspectivas**. Sandra Rocha (Org.), 2014.

MOTTA, Gilson. **O espaço da tragédia**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PACHECO, Sulian Vieira. **A questão do estilo no teatro: abordagens de textos teatrais entre tradições estéticas ocidentais**. Tese de Doutorado. Universidade de Brasília, 2013.

RIBEIRO JUNIOR, Wilson Alves. **Enganos, enganadores e enganados no mito e na tragédia da Eurípides**. 2011. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.

RICHARDS, Andy. **Asian horror**. Oldcastle Books, 2010.

SAID, Edward W. **Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente**. Editora Companhia das Letras, 2007.

SCARRY, Elaine. **The body in pain: The making and unmaking of the world**. Oxford University Press, USA, 1987.

SCHILLER, Friedrich. **Do sublime ao trágico**. Org. Pedro Sússekind; tradução e ensaios Pedro Sússekind e Vladimir Vieira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2003.

SPINOZA, Baruch. **Ética (1677)**. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

STEINER, George. **A morte da tragédia**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

THIERCY, Pascal. **Tragédias gregas**. L&PM, 2009.

TUAN, Yi-Fu. **Paisagens do medo**. São Paulo: Unesp, 2005.

VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e tragédia na Grécia Antiga**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

VERNANT, Jean-Pierre. **A Morte nos Olhos**. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

ZAIDMAN, Louise Bruit. **Os gregos e seus deuses: práticas e representações religiosas da cidade na época clássica**. São Paulo: Edições Loyola, 2010.

