

Marta Isabel Santos Pereira

Acordes de Chama: A Presença da Paixão e do Caos em *Medeia* e *Norma*

Universidade Fernando Pessoa

Porto, 2013

Marta Isabel Santos Pereira

Acordes de Chama: A Presença da Paixão e do Caos em *Medeia* e *Norma*

Universidade Fernando Pessoa

Porto, 2013

2013

Marta Isabel Santos Pereira
“TODOS OS DIREITOS RESERVADOS”

Marta Isabel Santos Pereira

Acordes de Chama: A Presença da Paixão e do Caos em *Medeia* e *Norma*

Tese apresentada à Universidade Fernando Pessoa como parte dos requisitos na obtenção do grau de Doutor em Ciências da Informação, sob orientação da Professora Doutora Isabel Ponce de Leão e co-orientação do Professor Doutor Paulo Tunhas.

Resumo

Medeia percorre um longo caminho. Na verdade, da antiguidade clássica surge frequentemente ao longo dos tempos como tema de produções artísticas. A qualidade com que a escrita de Eurípides a apresenta não é fenómeno alheio. O dramaturgo, possuidor de uma criação formal muito própria, apresenta Medeia como a entende, ou seja, inesquecível devido à sua acção perante as contrariedades. Medeia e Eurípides formam um par perfeitamente sincronizado – as características únicas da personagem como as do seu autor resultaram num trabalho que não ficou imóvel. Mais tarde, a música também toma Medeia. Muda o nome o lugar e o tempo, mas ela está lá. Em Norma, sacerdotisa umbilicalmente ligada à semi-deusa. Tema de outros criadores também incontornáveis, Romani e Bellini, cuja ligação a Eurípides é inegável, Norma sente igualmente o desaparecimento da paixão e o surgimento de uma desordem que a tortura. A forma como reage é totalmente diferente, o que leva a uma reflexão sobre as semelhanças e diferenças entre estas irmãs de destino. O trabalho encontra-se dividido em três capítulos nucleares. Num primeiro momento apresenta uma contextualização histórica relativamente à produção literária clássica, assim como uma consideração sobre o estilo de Eurípides. Em seguida, observa mais vagarosamente a tragédia *Medeia*, assim como a personagem que lhe dá nome e os principais momentos que nesta surgem. No início do segundo momento estabelece-se uma ligação entre o Classicismo e o Renascimento, no que diz respeito à música e valores que esta transporta. Contextualiza-se a ópera *Norma*, comenta-se a protagonista assim como o enredo. O terceiro capítulo, para além de mostrar o que junta e separa as protagonistas, dedica-se aos momentos de *âgon* presentes nas obras. Um fio conductor percorre todo o trabalho: a paz estabelece-se na presença da paixão e o caos tudo arrasa na presença da desarmonia. Medeia e Norma são as guias dessa viagem, tradutoras desses inesquecíveis momentos.

Summary

Medea goes a long way. Indeed, from classical antiquity she often occurs over time as the subject of artistic productions. The quality of Euripides' writing and the way he presents her is not a minor aspect. The playwright, owner of a very formal creation himself, presents Medea as he feels her, unforgettable due to her actions when facing setbacks. Medea and Euripides are a perfectly synchronized pair, and this work demonstrates that aspect. The unique characteristics of the character as well as the ones of the author resulted in a work that did not sit still. Later, the music also takes Medea. It renames places and time, but she is there. In *Norma*, a priestess inextricably linked to the semi-goddess. Subject of other authors whose work is also imperative to acknowledge, Romani and Bellini, and whose connection to Euripides is undeniable, *Norma* also feels the disappearance of the passion and the emergence of a disorder that tortures her. The way these women react is totally different, which leads to further reflection on the similarities and differences between these sisters of fate. The work is divided into three nuclear chapters. Firstly, it presents an historical overview on the literary classics, as well as a reflexion on the writing style of Euripides. Then it observes in more detail the tragedy *Medea*, as well as the main character and the key moments that arise. At the beginning of the second stage the work establishes a connection between the Classicism and the Renaissance, regarding music and the values carried. It also contextualizes the opera *Norma*, comments on the protagonist as well as the plot. The third chapter, beyond showing what joins and separates the protagonists, is dedicated to the moments of *âgon* both in the play as well as in the opera. However, a leit motif runs throughout the work: peace is established in the presence of passion and chaos devastates everything in the presence of disharmony. Medea and Norma are the guides to that trip, translators of those unforgettable moments.

Résumé

Médée parcourt un long chemin. En effet, depuis l'Antiquité Classique elle apparaît souvent comme l'objet de plusieurs productions artistiques. La qualité de l'écriture d'Euripide n'est pas un phénomène inconscient. Le dramaturge, doué d'une création formelle très propre, présente Médée comme il la perçoit, c'est-à-dire, inoubliable, grâce à son action face à des revers. Médée et Euripide sont un couple parfaitement synchronisé. C'est ce que ce travail nous présentera. Les caractéristiques uniques du personnage et celles de l'auteur ont construit un travail changeant tout le temps. Plus tard, la musique prend également Médée. Les places et le temps changent, mais elle est toujours là. À Norma, prêtresse ombilicalement liée à la demi-déesse. Thème d'autres auteurs aussi importants, Romani et Bellini, dont la liaison à Euripide est indéniable, Norma sent également la disparition de la passion et l'apparition d'un désordre qui la torture. Sa réaction est tout à fait différente, ce qui conduit à une réflexion plus approfondie sur les ressemblances et les différences entre ces sœurs du destin. Ce travail est divisé en trois parties principales. Tout d'abord, le premier chapitre se rapportera au contexte historique de la production littéraire classique, ainsi qu'il réfléchit sur le style d'Euripide. Puis, il prendra en détail la tragédie *Médée*, le personnage qui emprunt le nom à l'œuvre et les moments-clés qui s'y placent. Au début de la deuxième partie, on établira la relation entre le Classicisme et la Renaissance, en ce qui concerne la musique et les valeurs qu'elle emporte avec soi. Ce chapitre présentera aussi l'opéra *Norma* et commente sur le protagoniste, ainsi que l'histoire. Le troisième chapitre, au-delà de montrer ce qui rejoint et sépare les protagonistes, réfléchit sur les moments d'*âgon* dans les œuvres. Toutefois, il y a un fil conducteur tout au long de l'œuvre: la paix est établie face à la passion et le chaos dévaste tout devant la présence de la discordance. Médée et Norma sont les guides de ce voyage, les traducteurs de ces moments inoubliables.

Dedicatória

Aos que amo. Minha vida.

Agradecimentos

Aos meus orientadores Isabel Ponce de Leão e Paulo Tunhas e ao Maestro José Luís Borges Coelho.

Índice

Introdução	1
I Capítulo	
Paixão e Caos	10
1. Contextualização Histórica, Social, Cultural	
O teatro grego, Atenas, o povo	11
2. Aristóteles e o teatro grego	
A tragédia	15
3. O Mito na civilização grega: sua expressão na tragédia e seu uso por Eurípides.	
O Mito de Medeia	19
4. Eurípides e o teatro: a crueza sentimental do enredo	24
4.1. Eurípides e a Mulher: protagonista do jogo sentimental	28
4.2. Mulher, Mãe, Medeia	30
4.3. O valor da palavra jurada	34
4.4. Medeia e a modulação da sua palavra	38
4.5. Eterna absolvida	43
4.6. Medeia e os seus dois mundos	44
II Capítulo	
O Som, a Palavra, o Sentimento	
A chama dos acordes	49
1. O papel da música na Grécia clássica	50
2. A Grécia no Renascimento italiano	54
3. O som, a palavra, o sentimento	
3.1. O novo triunvirato ao serviço do sentimento	58
3.2. O sentimento musical	60

4. O Drama na Ópera	
Doce infortúnio	68
4.1. Drama operático: comunicador de sentimentos	72
4.2. Ópera: da cultura grega ao Romantismo	74
4.3. Ópera Italiana	78
4.4. O libreto	81
4.5. Domínio da Língua Italiana: <i>la morbidez</i> sonora	83
4.6. Bellini, o compositor; Romani, o poeta	84
5. <i>Norma</i> : para qualquer soprano?	88
5.1. <i>Norma</i> : a mulher lua	90
5.2. A destruição pelo caos; a reconquista pela paixão	98
6. Jasão e Pollione	103
III Capítulo	
Elas	105
1. De Medeia a Norma	117
2. <i>Âgon</i> : verbalização do caos. Medeia	120
2.1. O <i>Âgon</i> em Norma	126
2.2. O <i>Âgon</i> contemporâneo: uma perspectiva	136
3. A representatividade de Medeia e Norma; herdeiras do Mito e do Rito	138
Conclusão	141
Bibliografia	146
Índice Onomástico	154

INTRODUÇÃO

Medeia e Norma são belas como personagens. Este juízo de valor encontra alguma sustentação no facto de as sofridas histórias que protagonizam ocuparem significativo espaço tanto no campo da literatura como no da música. Se assim não fosse, há muito que o correr dos tempos as teria apagado. Estas mulheres, paradigmas de uma vivência apaixonada mas igualmente caótica, persistiram como afirmação da determinação do coração e por isso delas nos ocuparemos em “Acordes de chama: A presença da Paixão e do Caos em *Medeia e Norma*”.

O sentimento humano foi e sempre será um tema inesgotável, e, até certo ponto, arredo de uma conclusão certa. Nas suas características primeiras ostenta, orgulhosamente, uma “quase” autonomia relativamente à racionalidade, quando confrontado com situações imprevistas dos “males de amor” como raivas, traições ou ainda vinganças, que arrastam com a sua impiedade, tanto vingador como vítima. Sempre assim foi, porém. Sempre o destino da humanidade se guiou pelo sentimento humano. Por orgulho e tenacidade, construíram-se Impérios. Por inveja, destruíram-se outros. Por raiva, serviram-se cabeças em salvas de prata. De que outra forma se entende o que terá levado Salomé a tão extremo acto quando Baptista a repele? O que faz Helena arriscar um futuro incerto, gerando pelo seu acto a mais tenebrosa guerra até aí conhecida? Que força amparou Penélope? A mesma que encorajou Orpheu?

A paixão humana é, por excelência, a cor base da história sentimental da humanidade, e nessa medida, revela-se um tema aliciante para o estudo das suas formas de manifestação. Porém, é inegável que a presença do caos, no sentido de uma alteração quantitativa da paixão, passa a ser força impulsionadora porque carrega consigo a cisão, a separação. Essa nova realidade revela-se através de uma alteração da paixão, agora qualitativa, pois o seu lugar é ocupado por sentimentos de vingança, raiva e ira. A verdade é que em determinadas situações, a paixão anda ladeada com o caos.

A Literatura e a Ópera, como formas de expressão humana e assim riquíssimas do ponto de vista sentimental, serão a base da discussão teórica. Os objectos deste trabalho são uma ópera de Vincenzo Bellini e uma tragédia de Eurípides. Ambas falam sobre duas mulheres separadas pelo tempo, mas irmãs de destino. Propõe-se uma leitura e interpretação dos seus suportes textuais, e no segundo caso também do melódico, assim

como da bibliografia relacionada. O processo interpretativo, que analisará os mais importantes momentos das diegeses, ambiciona demonstrar o facto de que formas de paixão e de caos surgem frequentemente em arte, assim como promover a convicção de que serão, porventura, a sua melhor fonte de inspiração. Nesse sentido, a análise e posterior relacionamento de duas obras escolhidas como exemplificativas, fornecerão exemplos da influência sentimental no decorrer de acções e comportamentos.

Para Umberto Eco, na elaboração de uma tese é sobretudo importante apresentar algo novo, ou seja, descobrir uma perspectiva sobre determinado assunto que ainda não seja tratada, ou então apresentá-la de forma diferente. A escolha do tema deste trabalho objectiva fazê-lo, ao confrontar duas obras e suas protagonistas do ponto de vista do que sentem e de como actuam quando a paixão desaparece e surge o caos. De acordo com o autor quando apresenta a sua análise de vários tipos de tese, este trabalho incluir-se-á no tipo de tese de compilação. Após um exame crítico da literatura existente relacionada com o tema, procura-se relacionar pontos de vista divergentes ou não, somando aos autores, opiniões ou juízos por parte do autor da tese. Adverte ainda o ensaísta que a tese de compilação está normalmente aberta a futuros caminhos e novas investigações (o que se pretende com este trabalho), e que se esclarecem algumas ideias após uma análise documental (Eco, 1997: 28-9).

Haverá sim, um confronto entre duas histórias semelhantes, objectos de análise em contextos diferentes do ponto de vista cultural, histórico e social, aos quais naturalmente a biografia dos autores não será alheia. Neste trabalho, a literatura andar-á de mãos dadas com a ópera, provando possível o entendimento entre diferentes áreas. É natural que, após escolha dos objectos de estudo, se proceda a uma contextualização, assim como se salientem aspectos considerados relevantes para o estudo e entendimento das obras. Porém, este trabalho pretende seguir uma linha: a paixão e caos em *Medeia e Norma*, analisando atentamente os momentos de âgon/antagonismo presentes nas obras, como materialização do caos. Essa mudança do belo para o horrendo será destacada pois contém em si a corporalização em primeiro lugar da paixão/cosmos, seguida da concretização da cisão/caos.

Para Hesíodo, a primeira divindade a surgir no universo foi o Caos, o mais velho dos deuses, que preenchia o espaço entre a Terra e o Éter. O seu étimo grego significa “separar” ou ainda “vazio”. Mais tarde, Ovídio foi quem lhe atribuiu o familiar significado de desordem, porém, já o povo grego indicava Caos como oposto de Eros. Se um carregava a noção de separação, Eros, deus grego do amor significava a união, assumindo um papel unificador e coordenador dos elementos, contribuindo para a passagem do caos ao cosmos. As histórias destas mulheres começam bafejadas por Eros. Em união plena, Medeia e Norma vivem em paixão. E são profundamente felizes por alguns anos. Mas por mão masculina, o caos rompe as suas vidas, arrasando o que até aí contruíram. Quebra-se a harmonia, a construção familiar. O alicerce de uma casa.

Ao analisar criadores, quer no âmbito das palavras quer no dos acordes, entende-se que a complementaridade entre literatura e a ópera otimiza a competência comunicativa entre expressões artísticas, ou seja, a literatura e música poderão criar um idioma de cumplicidade, trocar saberes, emprestar sons e palavras. É certo que o comparativismo criou um terreno vasto de trabalho recorrendo à psicologia, à antropologia, à geografia, à história, ligando desse modo diferentes obras de arte. De duas delas se irá falar, com a finalidade de demonstrar a representação e consequências da paixão em diferentes registos discursivos.

No que diz respeito ao diálogo entre as artes, afirma Isabel Ponce de Leão que a arte se configura como o garante da harmonia comunicacional que propicia “uma inequívoca, verdadeira e intemporal perenidade.” (Ponce de Leão, 2010:301). Na verdade, criam-se convergências, cumplicidades e afectos que segundo a autora dão forma a uma condição autónoma e endorreferencial das artes e da literatura que, do ponto de vista da polissemia imagética, respeitam os pré-requisitos estruturais da comunicação estético-artística (Ponce de Leão, 2010:303).

De facto, o relacionamento das diferentes artes é algo inato e instintivo admitindo-se, como admito, que a arte configura reacções à simbiose de elementos extrínsecos e intrínsecos ao ser humano. Por tal, não se pode alhear do mundo interior do artista, também não se pode ignorar os fenómenos políticos, sociais, históricos,...locais e mundiais, na senda da multi/interculturalidade, que, ainda que implicitamente, estão na sua génese (Ponce de Leão, 2010:304).

A obra surge a partir e através da actividade do artista, que o fará aparecer como mestre da (sua) arte. Artista e obra não existem numa situação de independência. Sustentam-se a partir de uma relação de reciprocidade. Quem o afirma é Heidegger (2008:11), adiantando que para se conhecer a obra é necessário procurar a sua realidade, e, para tal, a obra de arte tem de se erigir, ressaír, instalar no mundo, abrindo outro mundo em permanência (2008:30-36). Assim, avança com a ideia de que a obra tem de ser e de ficar. Eurípides e Bellini fizeram-no: como criadores, conceberam obras de arte que se instalaram na cultura humana de forma incontornável. Pela palavra e pela melodia, as obras que aqui se tratam tornaram-se marcos culturais que estabeleceram padrões e regras. A arte faz brotar a verdade, diz o autor (Heidegger 2008:60), e se estas obras alcançaram a actualidade o feito deve-se à existência de um confortável encontro entre os artistas e a sua verdade.

Dois tempos, dois espaços. O caos em duas paixões. Uma, anunciadora de algo brutal; outra conquistadora, por fim, da eternidade. As particularidades destas mulheres, como a sua coragem e as barreiras que enfrentam, mas, acima de tudo, a força das suas reacções quando a paixão lhes é retirada, são a causa/motivo do trabalho: Medeia e Norma são indissociáveis do tema proposto, precisamente pela importância que cada uma assume no património sentimental do mundo. Ambas conheceram a harmonia do relacionamento, como igualmente conheceram por acção dos seus companheiros, o desmoronar de uma vida una. É evidente que Medeia originou Norma, no entanto são ambas independentes, de mesmo valor. De uma brotou outra. Nova. Autónoma. São iguais e diferentes ao mesmo tempo. Comparar Medeia e Norma não é o principal objectivo, porém é inegável que ambas dialogam.

Medeia viveu em descanso com Jasão, de quem teve dois filhos. Em Corinto estabeleceram a sua casa, a sua família, num lar que durante anos foi calmo e profícuo em descendência. Todavia, Jasão abandona a casa. Pretende casar com a princesa de Corinto desamparando Medeia e os filhos. Anos antes, Medeia apaixonara-se por Jasão no momento em que o Argonauta desembarcou na Cólquida. Favoreceu-o na conquista do velo de ouro, traindo dessa maneira o rei seu pai, e assassinou o irmão quando este perseguia o casal, cortando-o aos pedaços para assim atrasar a acção do rei. Sabe bem que jamais será recebida na sua pátria, mas por paixão, aceita essa condição. Quando

Eurípides toma o mito de Medeia, esta encontra-se numa situação completamente diferente. Jasão desprezou-a. Toda a paixão que sente irá desaparecer, dando lugar a um raivoso plano de vingança. A harmonia da casa e do casal já não existe. Medeia é conhecida por levar a cabo actos bárbaros, assim como por dominar feitiços e ervas. A sua personalidade forte e determinada, o seu orgulho e a sua noção de honra combinam-se, deixando à protagonista poucas alternativas. Será ela a executora do caos e certificar-se-á de que nada reste da sua anterior ligação. Nesse sentido, os filhos como prova e dolorosa recordação de uma união que Jasão desonrou, terão de desaparecer. Na peça, a presença do caos arrasa o presente e o futuro. Facilmente Medeia podia ter assassinado Jasão. Mas para este está guardada a pior vingança: assistirá vivo à morte dos filhos. Assim, o fim que Medeia planeia para Jasão cumpre e perpetua o ciclo caótico que se iniciou, paradoxalmente por acção deste, pois Jasão irá morrer velho e louco carregando toda uma vida, o peso da dor.

O sentimento que Norma nutria por Pollione era fortíssimo. Só assim se entende que a principal sacerdotisa dos druidas arriscasse um relacionamento com o representante máximo do povo inimigo, cuja tarefa era a de conquistar e romanizar estas terras, ainda pertença do paganismo. Da secreta união também se geraram duas crianças, escondidas pela mãe num local seguro e escondido. O bosque, elemento da natureza livre e cúmplice, será testemunha muda de uma paixão entre duas personagens que durante algum tempo encontrarão na natureza, que Norma venera e conhece, as condições para realização da sua felicidade. Essa harmonia irá identicamente desaparecer. Pollione ama outra. Essa nova paixão que envolve uma jovem sacerdotisa, vai inevitavelmente alterar a vivência do casal. Novamente o invocador do caos no sentido de cisão, separação será o homem. Norma vê-se confrontada com uma situação que nunca desejou, e porventura nem pensou ser alguma vez possível. O momento revelador da ópera, quando coincidentemente os três se encontram, permitirá que as personagens conheçam os segredos das outras. Ensaia o momento de clímax quando mais tarde, Norma confessa ser a traidora do seu povo. Para restabelecer a ordem na comunidade druida, perplexa após essa mesma confissão, Norma sabe que a sua pessoa, hierarquicamente relevante na civilização, terá de desaparecer. Em boa verdade não há lugar para uma sacerdotisa, a quem se confiaram ritos e a tradução das vontades de Irminsul, que assume a sua longa paixão por um romano. O seu sacrifício restaura a harmonia em dois aspectos.

Liberta o povo da sua figura associada à traição, deixando-o livre para refazer a sua ligação com Irminsul, e recupera a paixão de antes. Pollione segue-a para a fogueira, tocado por um comportamento tão nobre como irrepreensível.

O trabalho está dividido em três capítulos nucleares, subdivididos em secções contextualizantes. Pretende-se que o seu fio unificador seja precisamente a análise do contraste entre um primeiro momento da paixão que ambas habitam, e o acontecimento do caos, que ambas sofrem. As suas reacções perante o desaparecimento do que mais amam tornam-nas únicas. Cada uma, numa estranha fusão entre o como sabem como querem e como podem, reage de forma inesquecível.

O primeiro capítulo é dedicado a *Medeia*, abordando numa primeira fase o teatro grego e suas características, as particularidades da tragédia e do mito helénico como narrativa cultural do povo grego. O teatro grego espelhava a vivência da sociedade, e esse facto era pacífico. A necessidade e a vontade com que o público seguia a representação são demonstrativas de um tranquilo confronto com os seus erros e falhas, alegrias e tragédias, partes constitutivas da vida. Assim como a mitologia. Em boa verdade, a civilização clássica grega espelha na sua mitologia uma forma de vida muito particular. Os seus deuses amavam, pecavam, matavam reflectindo no seu comportamento a vivência humana. Eram seres divinos porém, o seu comportamento nada tinha de irrepreensível. Evidenciava, isso sim, uma proximidade aos humanos que por seu lado, se reviam no complicado enredo mitológico. Amor, paixão, caos, desordem, harmonia eram os principais elementos de uma narrativa social e cultural. E deste modo, formou-se uma organização natural que envolvia humanos, deuses e híbridos, num arranjo sentimental que todos compreendiam.

Neste capítulo é igualmente levada a cabo uma abordagem da vida e da obra de Eurípides e da sua composição textual, demonstrando-se o papel que o dramaturgo assumiu no seu tempo ao construir um texto distinto dos demais. *Medeia*, exímia sobrevivente, será igualmente comentada como personagem e elemento do mito. Essa mesma reflexão levará inevitavelmente à questão central do infanticídio como forma de vingança. *Medeia* vinga-se matando. Porque lhe destruíram a harmonia, porque lhe quebraram a jura. Esse aspecto obriga a uma alusão à importância da palavra jurada, o

que implica Jasão, ou modulada e usada com astúcia por uma semi-deusa que deambula entre o cá e o longe.

O capítulo segundo começa por uma referência à relevância da música na Grécia antiga, nomeadamente sobre o seu papel educativo e conciliador a alma. De origem divina, a música dotava-se de capacidades medicinais para o corpo humano, ou seja, de utilidade social. As noções de harmonia e catarse nasceram do respeito musical por parte da civilização grega reaparecida no Renascimento, receptáculo mor da cultura helénica. O indivíduo emancipa-se e reinicia o estudo das suas próprias sensibilidades. Para Wagner, o som é a expressão do sentimento, em harmonia com a palavra. Assim, palavra, som e sentimento iniciam uma relação explicitada pelo drama operático. Após contextualização histórica, nomeadamente da ópera italiana, berço de uma cultura operática de massas, e da própria língua Italiana, caracterizada como a melhor tradutora sentimental, reflectir-se-á sobre Bellini e Romani, autores de *Norma* e do libreto respectivamente, constructores de uma das mais expressivas óperas no que concerne a paixão. *Norma* é perfeita no que diz respeito ao cânone musical e artístico do século XIX. Nascida na antiguidade clássica, favorecida pela existência do Renascimento que tratou de recuperar o conhecimento grego, e amparada por um Romantismo permissivo e eclético, a ópera é drama na música. Norma canta a dor da preterência, pois também ela vive em cosmos até ao momento em que a sua paixão deixa de ser correspondida.

O terceiro capítulo debruça-se sobre as mulheres *Medeia* e *Norma*, mostrando que o texto inicial de Eurípides percorreu anos e anos, atraindo pensadores e autores. Estas mulheres são diferentes, mas ligam-se pela similitude do tema. Do cruzar de realidades, surge uma certeza: a paixão é inerente ao ser humano, à sua vida, ao tempo e o modo. A paixão é universal, intemporal e total. Mas quando de alguma forma é violentamente descontinuada, por acção de Jasão e Pollione nos exemplos que serão tratados, é certo esperar alguma reacção. Exactamente por possuírem uma personalidade arrebatada e forte, estas mulheres impetuosas e orgulhosas, não aceitam o estupro sentimental de que são vítimas. Reagem, lutam e confrontam. As obras *Medeia* e *Norma* são modelos de uma paixão caótica. Se *Medeia* pode ser lida como guia de sobrevivência, já *Norma* exemplifica que a harmonia é recuperável.

Neste capítulo a interpretação dos momentos de *âgon*, espaços de tensão no qual as personagens ensaiam uma disputa de argumentação, é fundamental. São reveladores da existência de caos na relação. Por palavras, expressam a raiva que sucede ao desaparecimento de uma paixão harmónica. Verbalizam o caos e materializam a desordem. Na verdade, os momentos de disputa oral presentes são exemplificativos de que a paixão e o caos se conhecem bem. Conclui-se, assim, que a presença de Eros e Caos remonta, pelo menos, à civilização clássica e que por lá não ficou. Percorreu o caminho dos homens, numa corrida nem sempre justa.

E para melhor entender a convulsão amorosa, chamam-se ao debate autores como Descartes, Espinosa, Barthes, Budd entre outros, que de diferentes perspectivas auxiliam com o seu pensamento teórico a uma melhor compreensão sobre os males de amor.

Há no entanto uma ressalva a fazer: as considerações musicais serão fundamentadas por teóricos, na ausência de apreciações musicológicas. A verdade é que este trabalho não o pretende fazer assim como a sua autora não possui esse conhecimento. Dessa forma, entendeu-se que uma mais vasta apreciação do pensamento Wagneriano, que assume a arte grega como a arte mãe assim como a existência de sentimento na música, não só faria a ponte entre a I e II partes do trabalho, como ajudaria a colmatar a omissão de análises musicais do ponto de vista prático.

I CAPÍTULO

Paixão e Caos

1. Contextualização Histórica, Social, Cultural

O teatro grego, Atenas, o povo

Para Jacqueline de Romilly, a tragédia grega dota-se de unicidade devido a dois aspectos essenciais que, com sucesso, os autores gregos conseguiram atribuir-lhe, ou seja, uma riqueza de pensamento não vista até aí e uma significação ampliada. Assim, o espírito interior humano ganhou espaço de revelação com a tragédia grega, reclamando para si a posição central de uma reflexão sobre a humanidade, os sentimentos, a emoção (Romilly, 2008:7-8).

Como diz a autora, durante oitenta anos a tragédia grega conheceu a sua melhor forma, e esse facto está intrinsecamente ligado ao desenvolvimento político, social e cultural da cidade de Atenas. A cidade atraía pensadores e conseqüentemente novas ideias, modernas formas de questionação e refrescadas visões do mundo, facto que contribuiu para um avanço intelectual sem precedentes: “E a tragédia reflecte, ano a ano, esta transformação. Vive-a. Alimenta-se dela. E difunde-a noutras obras-primas.” (Romilly, 2008:11). Esse novo pulsar de conhecimento que se sente principalmente no século V a.c., e que desenvolve necessariamente os géneros épico, lírico, trágico e cómico, assim como a história e a filosofia, traça o cânone literário que perdura até hoje. Suzanne Saïd e Monique Trédé não só o afirmam como defendem que as expressões culturais gregas marcaram, irremediavelmente, o pensamento da humanidade: “were the major spiritual and cultural foundations of the western world until the end of the nineteenth century.” (Saïd e Trédé, 1999:viii).

Na verdade, na opinião destas autoras a literatura grega possui características únicas que devem ser referenciadas – como o texto era reproduzido oralmente, a cultura clássica privilegiava a palavra (Saïd e Trédé, 1999:viii). Com efeito, era em comunidade que a literatura se ouvia, assumindo assim o texto oral uma característica gregária e social, que reunia os habitantes em torno de um espectáculo, como que árbitros do seu próprio destino (Romilly, 2008:16). Mais ainda, como eram atribuídos prémios aos textos representados, os criadores disputavam a glória, não hesitando, naturalmente, em arriscar e melhorar os seus textos. A criação poética (*poiesis*) era inseparável da

imitação (*mimesis*) (Saïd e Trédé, 1999:viii), pois os textos tomavam como assunto a própria vivência grega.

Certo é que se as tragédias gregas se enraizaram tão fortemente na sociedade, tal se deve ao facto de existirem dramaturgos capazes, com um público fiel que vivia intensamente as obras apresentadas (Green, 1996:1). Com efeito, dramaturgos texto e audiência formam um triunvirato intelectual, social e cultural, que em harmonia, lança de forma permanente as regras estruturais do texto, do teatro e do drama.

Hans Robert Jauss menciona a relação conivente entre participantes de uma criação artística, ora criadores ou receptores, estes últimos necessariamente activos aquando da recepção:

For it is only through the process of its meditation that the work enters into the changing horizon-of-experience of a continuity in which the perpetual inversion occurs from simple reception to critical understanding, from passive to active reception, from recognized aesthetics norms to a new production that surpasses them (Jauss, 1982:19).

O autor refere que as expectativas de determinado trabalho permitem determinar a sua característica artística através do grau de influência sobre uma audiência. Reforça que a recepção desse trabalho poderá acarretar uma mudança de horizontes dependendo do que a assistência assimilar. A verdade é que dessa relação de entendimento que agrupa criador obra e receptor, cabe ao último estabelecer um critério estético das obras através da reacção à obra e posterior criticismo.

Theatrical performance always involves an interplay with the expectations of an audience, following them though, contradicting them, and it is and must always have been the audience by its interest and reaction, that created the theatre just as much as the players (Green, 1996:xii).

De acordo com John Richard Green, os gregos juntavam o útil ao agradável, ou melhor, combinavam as festividades em honra ao deus Dionísio, altura em que as peças eram apresentadas, com o prazer inato de contar histórias (Green, 1996:6). Cresce então uma dinâmica contextual que fomenta o florescimento e estabelecimento do drama. Para o autor, a Grécia combinava naturalmente o tradicional com a inovação, assim como o

primitivo com o conhecimento; juntava-se o facto de o mito grego estar próximo do povo, que, de certa forma, se guiava por ele. Este aspecto, do ponto de vista do enredo, constituía uma infundável fonte de inspiração.

Atenas estava a apresentar ao mundo uma primeira versão democrática, facto que apelava a uma questionação do ser humano quanto aos seus limites e responsabilidades, assim como sobre o lugar que se propunha agora ocupar. A tragédia abordava esta situação na totalidade: “Whatever its origins, the form and terms of tragedy are well suited to the ideology of the developing democracy.” (Blondell, 1999:25). Como Green igualmente adianta, o drama estava amparado por uma intelectualidade mais urbanizada, condição essencial para a sua implementação (Green, 1996:14). Os gregos sentiam na representação a exposição da sua realidade como seres humanos. O seu melhor, como o seu pior. Porém, essa revelação íntima não resvalava para a indiscrição. Pelo contrário. Para esta civilização, tratava-se de uma confiança pública serena, com a qual conviviam de maneira tranquila. Os gregos haviam percebido que o drama era o seu mais fiel reflexo.

Desta forma, o envolvimento emocional entre povo e drama era sólido, pois no palco representava-se a sua vida sem suavização, nem pinceladas de brandura; nasce daí uma cumplicidade genuína que se revelava nos debates criados em torno das personagens, assim como no escrutínio do enredo apresentado: “The theatre was an extension of their world, not an escape from it.” (Blondell, 1999:29).

Como centro cultural e estético, a cidade de Atenas mantinha uma intensa devoção para com as artes performativas. Segundo as palavras de Paul Cartledge (1997:3), o teatro em Atenas foi antes de tudo um fenómeno social de massas, demasiado amplo para um palco. Por esse motivo, a tragédia não findava em si, mas antes carregava consigo a consciência de um cidadão de Atenas, assim como a imputação de uma atitude interventiva no que respeitava a política da cidade.

Outros autores não deixaram de referir um novo aspecto, ou seja, a importância pedagógica da tragédia. Um exemplo é Neil Croally que sob a forma de um silogismo,

apresenta a seguinte perspectiva: se a poesia assumia um papel pedagógico, como defende, daí se deduz que a poesia trágica, forma de poesia, não pode ser exceção (Croally, 2005:56). Outra opinião próxima é a de William Allan, para quem a tragédia é indissociável da filosofia grega. No seu estudo, propõe um recuo até ao início da filosofia grega. Os sofistas demonstraram preocupação em entender os fenómenos humanos ao estudá-los e questioná-los. Essas questionações foram postas em palco. De acordo com o autor, a humanidade é assunto da poesia, fundamentando desse modo a existência de uma estreita união entre filosofia e tragédia.

...poets from Homer and Hesiod onwards show an awareness of the widest range of 'philosophical' ...issues, from the justice of the Gods to the origins of the human society, so that...one cannot easily separate the poets from the philosophers (Allan, 2005:72).

A unicidade da tragédia grega não passa despercebida a Jacqueline de Romilly. Para a autora, a ligação entre tragédia e a vida pessoal foi pioneira, pois o actor tornava pública uma emoção perante jogos de vida ou de morte. E de caos. Refere assim uma novidade que, de acordo com a sua opinião, trouxe à tragédia uma particularidade. Eis que surge a capacidade de comover: “Apresentar o sentimento da vida, inspirar terror e piedade, obrigar a partilhar um sofrimento ou uma ansiedade – a epopeia fizera-o sempre e ensinou os trágicos a fazê-lo.” (Romilly, 2008:22). Era na tragédia que se revelavam os golpes atroz dos deuses, era na tragédia que se assistia à luta do ser humano perante uma fatalidade, era na tragédia que se lamentava a inevitabilidade da morte e que se presenciava o poder arrasador da desarmonia:

...se nos comovemos com a sorte das personagens, é evidente que esta emoção só se pode enriquecer com as diversas vicissitudes a que elas estão submetidas; e se nos interessamos pelas suas virtudes ou pelas suas paixões, é igualmente evidente que este interesse só pode ser avivado ao ver como elas reagem às diversas peripécias que vêm pô-las à prova (Romilly, 2008:39).

2. Aristóteles e o teatro grego

A tragédia

Para Aristóteles, a tragédia era uma das espécies de poesia, e esta última funcionava como imitação da acção, mediante linguagem, harmonia e ritmo. Na sua opinião, a tragédia é uma imitação que purga emoções de terror e piedade.

Ao que parece, duas causas, e ambas naturais, geraram a poesia. O imitar é congénito no homem (e nisso difere dos outros viventes, pois, de todos, é ele o mais imitador e, por imitação, apreende as primeiras noções), e os homens se comprazem no imitado (Aristóteles, 2000: IV, 13, 1448 *b* 4-9).

Para o filósofo, a tragédia imita uma acção de carácter elevado, completa, com determinada extensão, usando uma linguagem ornamentada, usada por actores. A narrativa pretende suscitar o terror e a piedade, purificando dessa forma as emoções (Aristóteles, 2000: VI, 27, 1449 *b* 24-28). Ou seja, a tragédia é pensada de forma a bulir com o sentimento, o que consequentemente implicará uma catarse interior e emocional. Essa limpeza do afecto inicia-se com a utilização da trama dos factos. A tragédia imita acções e a vida, e da mesma maneira, usa as personagens para imitar caracteres que efectuarão determinadas acções. (Aristóteles, 2000: VI, 32, 1450 *a* 16-23).

A questão do mito é central no pensamento aristotélico: no que concerne a tragédia, acredita que este é o início e como que a sua alma, atribuindo-lhe importância primordial. Veja-se: o mito é uno, como uma deve ser a imitação nas artes miméticas.

O mito, como imitador de acções, deve imitar as acções unas e completas, tendo sempre em conta a verosimilhança e a necessidade.

Não cabe a um poeta narrar o que sucedeu, pois para tal existe o historiador; ao poeta cabe a tarefa de representar o que poderia acontecer, no que a verosimilhança e necessidade permitirem. O poeta não deixa de ser um imitador. Para Aristóteles, Sófocles representava os homens como deviam ser, já Eurípidés, representava-os como eles eram: “os poetas representam a opinião comum, como nas histórias que contam acerca dos deuses: essas histórias talvez não sejam verdadeiras, nem melhores...no

entanto, assim as contam os homens.” (Aristóteles, 2000: XXV, 166, 1460 b 35 – 1461 a 1). Com este argumento, Aristóteles defende que a poesia apresenta uma vertente mais filosófica, pois, ao contrário da história, refere o particular humano e todas as suas vicissitudes.

Na sua opinião, o mito é divisível em simples ou complexo. Este último apresenta como elementos qualitativos a *peripécia* e *reconhecimento*. Entende-se pela primeira “a mutação dos sucessos no contrário...verosímil e necessariamente.” (Aristóteles, 2000: XI, 60, 1452 a 22 - 24), e pela segunda, “a passagem do ignorar ao conhecer, que se faz para amizade ou inimizade das personagens que estão destinadas para a dita ou para a desdita.” (Aristóteles, 2000: XI, 60, 1452 a 30 - 32). Defende que o *reconhecimento* e a *peripécia* suscitam terror e piedade, usados na tragédia, que imita acções que despertam esses sentimentos. O grego avança com outra categoria mitológica, a *catástrofe*, “acção perniciosa e dolorosa, como o são as mortes em cena, as dores veementes, os ferimentos e mais casos semelhantes.” (Aristóteles, 2000: XI, 64, 1452 b 11-13). Como é sabido, *Medeia* está repleta de tragédia, de acordo com a acepção aristotélica, e de caos, na acepção assumida desde o início do trabalho: as dores interiores de *Medeia*, e as mortes de quatro personagens, entre elas duas crianças assassinadas pela mão materna, são como um perfeito exemplo da desordem, como de um cosmos que desapareceu.

O herói trágico de que nos fala Aristóteles a tudo se assemelha a *Medeia*. Ao imitar situações das quais brotam terror e piedade, a tragédia não deve imitar homens muito bons que caem em desgraça, o que origina repugnância, nem homens maus que se redimam pois este último caso nada apresenta de terrível. *Medeia* caminha por uma alternativa, uma situação intermediária que colhe a preferência do autor, neste caso uma mulher, não distinguível pela virtude nem justiça, mas alvo de certa reputação. Caída em desventura, tal sucede não por malvez ou por existência de vil carácter, mas por força de erro. A verdade é que, tendo em conta as particularidades da figura, esta terceira via é a que melhor se lhe adequa. *Medeia* não é malvada, embora seja aceitável afirmar que possui laivos de certa perversidade. Porém, concretamente neste caso, é a paixão de *Medeia* que a empurra para o erro, e por desrespeito de Jasão, originará momentos de catástrofe.

A mais bela tragédia, conforme as regras de arte, é, portanto, a que for composta do modo indicado. Por isso erram os que censuram Eurípides, por assim proceder nas suas tragédias, as quais, a maior parte das vezes, terminam no infortúnio. Tal estrutura, já o dissemos, é a correcta. A melhor prova é a seguinte: na cena e nos concursos teatrais, as tragédias deste género mostram-se como as mais trágicas, quando bem representadas, e Eurípides, se bem que noutros pontos não respeite a economia da tragédia, revela-se-nos certamente como o mais trágico de todos os poetas (Aristóteles, 2000: XIII, 72, 1453 a 22 - 30).

Para que a tragédia funcione e conceba emoções de terror e piedade é necessário que as acções aconteçam entre amigos: quer com isto dizer que se as personagens apresentam laços fortes entre si, como de sangue, dar-se-á uma situação catalizadora de acções catastróficas. Medeia mata os filhos que gerou e torna esse momento extremamente agonizante para a sensibilidade humana. Tivesse degolado outros sangues, o terror e piedade desse momento apresentar-se-iam menos fortes, enquanto consequência de uma situação catastrófica menos sinistra. Mas mata a geração primeira do seu ventre, perdida nas mãos de quem a devia proteger.

Esta mãe que ama profundamente os filhos, odeia ainda mais Jasão. Medeia reage de forma violentíssima à falta carácter, à preterência, à humilhação. A catástrofe encontra assim todas as condições de realização plena, apresentando-se acompanhada pelo terror e pela piedade, também eles exponenciados à sua mais forte expressão.

São caras para Aristóteles as noções de *verosimilhança* e *necessidade*. Na verdade, trata-se de conceitos básicos para a boa construção e posterior sucesso de determinada tragédia. Como referido antes, não é ofício do poeta narrar o que aconteceu, mas sim representar o que poderia acontecer, aquilo que é possível, verosímil, e o necessário à organização de uma determinada obra. “por isso, as palavras e os actos de certo carácter devem justificar-se por sua verosimilhança e necessidade, tal como nos mitos os sucessos de acção para acção.” (Aristóteles, 2000: XV, 88, 1454 a 33-36). Igualmente importante para o filósofo era o facto de os desenlaces deverem resultar da estrutura do mito, e não da acção do *deus ex machina* (Aristóteles, 2000: XV, 93, 1454 a 37- b 2), a usar só em determinadas situações. Entende-se por este mecanismo utilizado no teatro grego o surgimento de uma personagem, evento ou artefacto introduzidos

repentinamente para resolver uma situação ou para desembaraçar a trama. E sobre esse ponto, apesar de admirar o seu trabalho, Aristóteles aponta críticas a Eurípides, em especial à peça *Medeia*. O seu uso deixa um gosto artificial e improvável, como acontece com o surgimento de Egeu. A sua chegada é algo forçada; não é anunciada, não vem de nenhum lado e mais importante, não tem razão para estar em Corinto. É verdade que a sua passagem na peça assegura o futuro de *Medeia*, porém, essa mesma entrada repentina e a despropósito, prejudica, no entendimento de Aristóteles, a qualidade da obra. Um outro exemplo é o que sucede no final da peça, quando *Medeia* foge num carro puxado por dragões alados. Estes, mandados pelo avô da semi-deusa, também lá estão para a salvar, mas da mesma forma, “distanciam o espectador/leitor da realidade da peça” (Rabinowitz, 1993:130). O surgimento de um carro puxado a dragões com asas, que carrega para os céus *Medeia* e os cadáveres dos filhos é excessivo, até mesmo para *Medeia* e dessa forma, o momento não se livra de algo de postiço.

3.O Mito na Civilização Grega: sua expressão na tragédia e seu uso por Eurípides

O Mito de Medeia

As manifestações culturais gregas foram condicionadas pelo seu ambiente e é natural que, aquando das suas realizações, espelhassem a narrativa cultural do povo, assim como o carácter simbólico de uma civilização. O teatro grego procurou explicar a realidade, acontecimentos e fenómenos, tal como a origem do mundo e da humanidade. Para esse efeito usou deuses, semideuses, tiranos e heróis, que em determinado momento, assumiram um protagonismo fundamental para influenciar e/ou modificar os fundamentos da civilização grega, assim como a sua diegese simbólica.

De acordo com Peter D. Arnott as peças de teatro eram escritas tendo em conta a época e a cultura, e os dramaturgos demonstravam bastante preocupação pela percepção da plateia. A religião grega reclamava para si o papel de omnipresente “pano-de-fundo” porque através dela se explicava, e mais ainda, se justificava a vivência do povo e suas particularidades: “In all the manifestation that we know, drama emerged as a by-product of some other activity, usually some magic-religious activity.” (Arnott, 1989:1).

As peças gregas eram construídas segundo padrões culturais próprios e destinavam-se a ser apresentadas em teatros com uma forma de funcionamento bastante singular. A palavra assumiu-se como veículo de transmissão de valores e conhecimento, e naturalmente que uma arte performativa como o teatro, só a sobrevalorizava. No palco, a palavra era soberana, contava a verdade, dizia histórias.

Fifth-century Athens was also a city very aware of its own identity, and part of that self-imaging dwelt on the culture, the connoisseurship, the sophistication...the *sophia*, the skill and experience to recognize value and make distinctions where others would fall short. *Logos* was here a key concept: *logos* in the sense...of ‘reason’, the capacity to think things through; and particularly *logos* in our sense of ‘speech’ (Pelling, 2005:83).

A palavra estava à vontade numa sociedade mais avançada do ponto de vista do saber. Na realidade, esta civilização possuía uma perspectiva crítica e um amadurecimento intelectual raros, assim como recebia sofregamente novas formas de conhecimento.

This was a rhetorical culture, one in listening to speeches...was another central part of citizen behaviour. Listening required evaluation too...both of skill...and...of the substance of the case...This is a city of words, of mouths, of ears – and of minds (Pelling, 2005: 83).

David Wiles recorre a Aristóteles para expor o mito grego, assim como a sua recriação pelo teatro/tragédia. Como salientado, Aristóteles defendia que o “life spirit” (Wiles, 2000:5) de uma peça residia no *mythos*, palavra grega que significava história, enredo, narrativa, mito e acto de fala. Certo é que assistência conhecia as histórias, porém, devido à maleabilidade do mito da Grécia clássica, este não era reproduzido pelos dramaturgos, mas sim recriado. O povo grego era confrontado, desta forma, com revisitações criativas referentes à sua cultura, tratando-se de um elemento essencial para a implementação de um sentido de surpresa e novidade que acompanhava as peças de teatro.

The Greek term *mythos* covered a spectrum of meanings from a palpable falsehood to a story of deep symbolic and religious significance. The tragedians had at their disposal a stock of ‘myths’ or traditional story lines about gods and heroes, and a short introduction to these more-than-human beings is essential (Wiles, 2000:6).

Não existe uma versão escrita do mito grego, nem um normativo que o estabeleça. Cabia ao “mental universe of the audience” (Wiles, 2000:11) preservá-lo e recriá-lo através da palavra: “Myth was the product of an oral society. The very word *mythos* implies something spoken...In an oral culture, the performers of myths were free to reshape their material in response to new audiences and situations.” (Wiles, 2000:12).

Para Michael J. Anderson, os mitos conflituosos que usavam heróis de um passado antigo são uma peça fundamental da herança cultural e colectiva da antiga Grécia. A tragédia era uma forma de arte especializada em articulá-los e transmiti-los pois, ao retirar o épico da poesia antiga, ao qual adicionou enredo, personagens, episódios e cenas, foi capaz de unir a tradição à inovação. Desta forma, o *corpus* mítico grego é a consequência de um complexo processo de acumulação e síntese (Anderson, 2005: 121). Para as comunidades que não só preservavam como transmitiam o mito, afirma o autor que este lhes conferia validação cultural, assim como justificava crenças e valores, pois explicava a sua origem como justificava a perspectiva religiosa ombreada com a

existência humana: o mito, logo, pode ser visto como um elemento conciliador, que, através dos tempos, fundamentou e sustentou toda uma civilização (Anderson, 2005:122). Para Richard Wagner o sujeito do drama grego, a verdadeira obra de arte dramática é precisamente o mito. Nesse sentido, afirma: “Dans le mythe, la faculté poétique collective du peuple ne comprend les phénomènes qu’autant que l’œil du corps peut les voir...Ainsi, dans le mythe, le peuple se représente Dieu, le héros, et enfin, l’homme.” (Wagner, Tome I: 1982a: 243-245). Por outras palavras, defende que a tragédia grega não é mais do que a materialização do espírito mítico da sociedade grega, ou seja, o mito, poema colectivo da vida, é perfilhado pela tragédia, conferindo-lhe esta o estatuto de obra de arte.

De acordo com Charles Segal, o drama grego expressou-se sob uma forma de discurso público praticado numa sociedade holística; assim, refere que as várias partes da sociedade estavam interligadas, formando um todo indivisível, capaz de produzir e preservar a sua expressão cultural (Segal, 1993:4). Esse aspecto tornou-o coeso, perene. Do mesmo modo, Emma Griffiths fascinada com a longevidade dos mitos gregos, encontra como justificação para tal a universalidade que estes apresentam quando tocam de tão perto a humanidade e o ser (Griffiths, 2006:3). Assim, o correr do mundo transportou-os até à actualidade usando como veículo os sofrimentos, sentimentos e anseios das gentes. A autora afirma que apesar da complexidade mítica que deve ser respeitada e da qual, por bom senso, se deve guardar distância, a tragédia grega é facilmente aplicável à nossa vivência; a humanidade poderá ter aprendido a controlar alguns aspectos, porém, ainda se deixa arrastar pela paixão, e contra isso, nada pode. No que diz respeito ao mito de Medeia e à forma como o aborda, Griffiths propõe três camadas interligadas, três tipos de histórias que se implicam: começa por indicar o mais lato, ou seja, o mito grego que engloba todos os outros, que enreda a protagonista neles, e que a liga a figuras como Jasão ou Teseu; seguidamente, isola a colecção das histórias de Medeia, o seu próprio mito; finaliza ao apresentar uma última camada que se relaciona com as narrações individuais do mito de Medeia. Ou melhor, a autora parte primeiro da macro-narrativa grega, isolando depois a vivência e as experiências pessoais de Medeia, e por fim salienta, em comparação com o primeiro passo, micro-narrativas das suas histórias. Não deixa de ser indicativo que esta proposta de aproximação ao mito seja uma evidência da elasticidade mítica grega, assim como da sua fluidez. Para

chegar até à contemporaneidade, o mito, que não contava com imagens ou literatura, reinventou-se pela palavra, como forma de transmissão. Desta forma, sobreviveu por contágio oral. Fez da sua mutabilidade cânone, ideal numa cultura de representação de histórias. Assim, defende que não existe uma linha divisória clara entre história e mito: “*Mythos* meant a ‘story told’.” (Griffiths, 2006:13).

Esta questão é igualmente tomada por Barthes (1987:193-5), quando refere o mito no music-hall, local de promoção de objecto e gesto, materiais naturais de um valor cénico (através do music-hall), que é o trabalho, recriado perante um público. O trabalho, sobretudo mitificado, torna a matéria feliz pois aparenta pensá-la.

Quando a literatura toma *Medeia*, já esta se apresenta ajustada sob um modelo previamente formado, e inevitavelmente ligada a *Jasão*. Era uma figura conhecida e mitologicamente definida. “Já então a sua lenda estava inteiramente formada”, corrobora Maria Helena da Rocha Pereira (1963:348). Mas, porventura, na opinião de Griffiths, a melhor forma de aprender *Medeia* será vê-la como figura individual, já de si complexa, que faz parte de uma rede emaranhada de mitologia divina (Griffiths, 2006:30-31).

No momento em que *Medeia* conhece e se apaixona por *Jasão*, trai por essa mesma razão o pai, a pátria, o irmão, padrão já antes visto no mito helénico: estes acontecimentos formam um triângulo cujos vértices são ocupados normalmente por um rei, a filha, e o inimigo por quem ela se apaixona. Para o belo inimigo, a ajuda da jovem é indispensável mas é também, para *Medeia*, a sua destruição, ao apunhalar os laços familiares. Na cultura grega, este tipo de comportamento incrustado no mito é chamado de *Tarpeia*, nome da jovem que por paixão, traiu o pai, *Tarpeio* (Graf, 1997:23-28). *Medeia* encaixa-se perfeitamente na figura de uma jovem que auxilia quem ama. E de facto, sem os seus poderes mágicos, *Jasão* não conseguiria ultrapassar as tarefas impostas por *Aetes*. Todavia, a unicidade desta personagem, e a forma como a sua vida conjugal se desenvolve, arrasta-a dessa categoria altruisticamente amorosa para a de “dangerous persona” (Griffiths, 2006:35).

Medeia, “she who plans” (Griffiths, 2006:59), bárbara nascida nas raias da civilização, Medeia, das ervas e do oculto, do mistério e da força. Tudo corre de feição, até Jasão anunciar que se casará com a princesa de Corinto. Medeia, ela, a perigosa, mostra a Jasão que é capaz de reinventar o mito e de quebrar padrões. Confirma a Jasão que não só resiste ao caos que este lança à sua própria casa, como o perpetuará ao deixá-lo peranececer numa agonia viva. Não há categorias que a envolvam na sua totalidade. “Medea herself never conforms to any of the patterns suggested, and so remains an elusive figure in a vortex of images, far more than other female figures...” (Griffiths, 2006:79).

Eurípides compreendeu a complexidade do mito de Medeia, assim como a dificuldade de o apresentar sob uma estrutura simples. Para ultrapassar a densidade da protagonista, recria e foca-se num episódio do seu mito pessoal, isolando a sua estadia em Corinto, precisamente no momento em que Jasão já não honra a casa, reinando assim a desgraça. Só, Medeia chora. Mais tarde secará as lágrimas, quando se vingará de Jasão. Este, com calculada frieza e tomado pela avidez de poder pretende um casamento que lhe permitirá ascender ao trono. Medeia vê-se confrontada com a destruição de um lar, de uma família, de um cosmos favorável. E reage. “...sometimes we have to accept that we will not understand, that the contradictions inherent in the myth of Medea cannot be reconciled, they can only be accepted.” (Griffiths, 2006:80). Eurípides recria então o mito, carregado de questões sociais, morais e étnicas centradas em Medeia. Não há respostas certas nesta peça, e muito menos são apresentadas soluções ao alvoroço que cria.

4. Eurípides e o teatro: a crueza sentimental do enredo

A História conservou os nomes de três grandes criadores gregos sendo eles Ésquilo, Sófocles e Eurípides: “Dito de outro modo, quando falamos hoje de tragédia grega, baseamo-nos quase completamente nas obras conservadas dos três grandes trágicos: sete tragédias de Ésquilo, sete de Sófocles e dezoito de Eurípides...” (Romilly, 2008:9). As considerações que se seguem limitam-se ao último.

Para Ann Norris Michelini, o texto de Eurípides não reúne consensos. Longe da forma dos textos clássicos, e ainda apresentando segundo alguns autores, infracções estilísticas, não deixa de ser único, ao dinamizar discussões rotativas em sua defesa ou renúncia (Michelini, 1987:10-11).

Eurípides usou magistralmente o que a autora refere como “The Tactics of Shock” (Michelini, 1987:70), ou seja, demonstrou total autonomia em relação aos gostos do público e aos hábitos da altura, escrevendo de forma crua sobre o sofrimento humano e o desespero da alma. Não há eufemismos neste dramaturgo mas sim uma confrontação com o cruel e o horrendo, o que, na opinião de Griffiths, se tratava de uma técnica de construção dramática, usada para desorientar emocionalmente a audiência. De acordo com as suas características, o autor escreve sem esconder o que de pior existe no humano e nos deuses. Assim, é o dramaturgo ideal para exhibir à audiência os piores momentos de um ser humano ou de um deus, pois fá-lo de forma coerente e verdadeira. Desse modo se entende que a peça *Medeia* seja uma combinação entre uma forte paixão que existiu, e um antagonismo que se revelará avassalador.

A posture of alienation...is precisely what does characterize the new historical philosophical and rhetorical prose genres of the fifth century, all of which have associations with the Sophistic enlightenment; and it was these genres that Euripidean drama used as a source of its particular tone and style (Michelini, 1987:70).

William Allan, ao salientar a singularidade do autor trágico, refere que as suas peças expuseram uma “intellectual absurdity and hollow morality” (Allan, 2000:4) das personagens, o que demonstra uma forma nova de escrever tragédia, resultado de uma

insatisfação do poeta perante o *status* teatral grego. (Allan, 2000:4) “We observe a poet skilfully exploiting the open – endedness and plasticity of myth with the aim of shaping original and engaging representation of human action.” (Allan, 2000:5).

Michelini crê que esta forma de texto não perdeu a actualidade. Com o mesmo efeito que sobre a audiência grega, também o público actual é sensível ao desespero das personagens diante caprichos de enredo e, dessa forma, Eurípides é actual e moderno, e qualquer tentativa de padronizar o seu texto cronologicamente, é claramente infeliz: “...work like that of Euripides does not recede into an historial perpective, but instead always appears ‘modern’.” (Michelini, 1987:125).

Da mesma forma, Emma Griffiths advoga que os deuses e heróis da antiguidade são igualmente parte inerente da cultura actual, pois funcionam ainda como fonte de inspiração recorrente: porém, a familiaridade que se criou à sua volta pode ser prejudicial, pois, se o leitor contemporâneo os tratar à luz da actualidade, não só os branqueia como esquece as suas funções e propósitos. Adverte ainda que para se estudar o paganismo de forma íntegra, é necessário um afastamento do actual conceito de divino e do bem moral, pois os deuses antigos apresentavam comportamentos bastante humanos (Griffiths, 2006:ix).

Por outras palavras, a acção humana assume-se como protagonista nas tragédias de Eurípides, que por seu lado, utiliza o êxtase sentimental para dar cor ao enredo: medo, angústia, paixão, vingança e caos preenchem as linhas do seu texto, que assume, conseqüentemente, uma veracidade incómoda. A assistência confronta-se pois, com os seus medos e erros, com a sua inoperância perante o atroz, com a sua dolorosa insignificância perante a vontade divina: “Euripides’ characters, at any rate, usually fall well within the normal range of physical, mental and spiritual qualities.” (Sommerstein, 2004:56).

A viagem diegética que o dramaturgo propõe, do ponto de vista da dimensão ficcional da narrativa, é bastante dura, o que na opinião de Neil Croally seria justamente seu propósito. Não lhe interessaria um público passivo e conformado, habituado a não

questionar o que escutava. Bem pelo contrário. Eurípides pretendia moldar a assistência a uma postura crítica e interrogativa, que, depois da turbulência emocional a que iria assistir, fosse capaz em último estágio, de a discutir: “Euripides claims to have taught the audience to talk or to babble...Euripides also asserts that he has instructed people to think...to use reason and reflection...so they can think and make distinctions...and, finally, to make questions.” (Croally, 1994:20).

Charles Segal defende no seu prefácio em *Euripides and the Poetics of Sorrow* que Eurípides, devido às suas características, parece tanto remoto como contemporâneo, porque, de forma continuada e coerente, explorou as tensões entre o tradicional e a inovação. De acordo com a sua perspectiva, para se falar de literatura remota com propriedade será necessário numa primeira fase, conhecê-la como leitor e crítico, criar familiaridade com esta, e, numa segunda etapa, readaptá-la à actualidade. Só assim será possível dar-lhe significado, e estudá-la com honestidade.

Em Eurípides, essa mesma tarefa surge facilitada pois é o dramaturgo, quem, da remota Grécia clássica, lança as pontes de continuidade do seu trabalho. A contemporaneidade do seu trabalho forneceu-lhe uma actualização espontânea, e dessa forma, o leitor moderno identifica-se com o texto, ao encontrar nele uma significação actual.

By calling attention to the survival of his tale in the city’s collective memory and to the community of the theatre that the play itself creates, he places his work in the commemorative tradition alongside oral epic, choral lyric, civic statuary and architecture, and other public symbolic forms (Segal, 1993:6).

Helaine L. Smith, como outros académicos, não hesitou em apontar a Eurípides as bases correspondentes ao drama Europeu moderno. É ele quem inicia um retrato humanizado das personagens, ajustando-as em cenas de vida real, pois entendia que a vivência humana era o melhor enredo possível. (Smith, 2006:121)

Eurípides foi um dramaturgo activo nos concursos teatrais, que ganhou quatro vezes. Todavia, com tanta obra realizada, o número das suas vitórias poderá parecer parco. Tendo em conta que em Eurípides escreveu bastante sobre a existência humana, sua vivência, relações e afectos, não se escusando a tratar os aspectos menos favoráveis do

ser humano, facto este que o diferenciava dos demais, não poderá ser afastada a hipótese de que o público, mesmo possuindo grande maturidade intelectual, não estivesse ainda preparado para assimilar, na íntegra, o seu trabalho. Na verdade, como afirma M. ^a Del Henar Zamora Salamanca (2006:84), o assunto tratado em cena, o infanticídio como forma de vingança, foi escolhido por Eurípides de forma a criar-se um clímax dramático tão poderoso que permitisse a exibição de toda a complexidade psicológica da personagem principal. Marianne McDonald refere também que o universo de escrita de Eurípides é dominado por um caos, no que diz respeito à exibição da tragédia inerente à vivência humana, tema que tratou com original mestria: “Some have called Euripides an atheist, others have called him the first psychologist.” (McDonald, 2003:96).

Em concordância com o anterior, Jacqueline de Romilly afirma que em Eurípides há um enriquecimento da análise psicológica das personagens pois estas “explicam-se, justificam-se e monologam sobre o que pensam e experimentam.” (Romilly, 2008:40). Ao evidenciar a crueldade e ao engendrar a intriga, a sua obra fica repleta “de artificios, de surpresas, de confusões, de reconhecimentos.” (Romilly, 2008:44). Conclui que o autor usa a sua arte para extrair “grandes efeitos patéticos de uma acção com múltiplos acidentes, de que o homem é sempre vítima...Eurípides imprimiu ao género trágico uma profunda renovação de que todas as obras são testemunhas. Desenvolveu a acção, forçou os efeitos, libertou a música, retirou o herói do seu pedestal, representou mil reviravoltas...” (Romilly, 2008:116).

O texto de Eurípides pode funcionar como uma catarse no sentido de Aristóteles, ou seja, após o confronto do espectador com suas limitações, este último, no final, não pode deixar de experienciar uma identificação com determinada personagem ou um outro acontecimento. Assim, tal reconhecimento incute uma sensação de purificação e expiação perante fragilidades que são exibidas, porque o espectador se revê na trama e assume o enredo como possível episódio da sua própria vida. “Euripides made women, children and slaves into heroes and tended to present the traditional male heroes in a very bad light. He showed us the heroism of the victims.” (McDonald, 2003:97). Desta forma, o ser humano confronta-se com o seu próprio insucesso e com uma desencantada figura. Mais ainda, em Eurípides, o heroísmo morreu: “...os seus crimes são...o resultado inevitável de uma certa disposição do mundo: ... eles também poderiam

perfeitamente ser os nossos; e, ao mesmo tempo que inspiram piedade pelas suas vítimas, inspiram também...piedade pelo homem.” (Romilly, 2008:169).

Por esse motivo Eurípides escolhe anti-heróis, questiona atitudes espectáveis e tradicionais e, simultaneamente vai tecendo a trama com fortes traços emocionais.

He was instead a scientist of the emotions and focused on unconventional, passionate women. It may have been his idea to have Medea kill her children, the ultimate revenge against the husband she hated. His psychological characterization is outstanding. (McDonald, 2003:98)

4.1.Eurípides e a mulher: protagonista do jogo sentimental

“Women are central to his universe.” defende Marianne McDonald (2003:98). Na verdade, treze das suas peças são entregues a protagonistas, aspecto bastante significativo e inovador para a época. Com efeito, o palco pertence-lhes enquanto figuras cimeiras do desenvolvimento da diegese. Ruby Blondell (1999:80) igualmente afirma que, do ponto de vista temático, as peças de Eurípides parecem preocupar-se com a questão do género, com a vida das mulheres, sua relação com os homens e o seu papel na sociedade. “Euripides’ women can be violent, foolish, unjust. They can use rhetoric and deception to manipulate others and themselves. They can cause as much havoc and damage as male protagonists. What they cannot be is disregarded or eliminated...” (Blondell, 1999:82).

Alan H. Sommerstein manifesta uma opinião muito próxima da de Ruby Blondell quando fala da impunidade pela qual deambulam as mulheres de Eurípides que, de certa forma, as resgata da justiça. A palavra, tão importante no mundo grego, era dominada e manipulada por elas:

...Euripides’ wicked women escaped unpunished...these women, like virtually all major characters in Euripides, were made eloquent *advocates* for the justice of their case. There is no crime so horrendous that Euripides cannot make a character speak persuasively in its defence (Sommerstein, 2004:56).

Não deixa de ser paradoxal que, como esclarece Helen P. Foley (2002:3), numa sociedade onde as mulheres não tinham ainda alcançado a cidadania, e na qual o teatro era protagonizado por homens e dirigido largamente a um público masculino, Eurípides tenha escolhido precisamente as mulheres como centrais nos seus textos. Em boa verdade através delas a identidade e o comportamento masculino eram explorados, como se de veículos privilegiados de sabedoria se tratassem, patenteando para si uma autoridade moral e social não prevista ainda nas leis. No texto dramático de Eurípides, as mulheres caminhavam autonomamente, ainda que habitantes de um mundo masculino.

...recent critics, including myself, have hypothesized that female characters are doing double duty in these days, by representing a fictional female position in the tragic family and city and simultaneously serving as a location from which to explore a series of problematic issues that men prefer to approach indirectly and certainly not through their own persons (Foley, 2002:4).

Para Jacqueline de Romilly (2008:115-116), Eurípides escreveu num contexto intelectual que se revelou aberto a influências e ideias, aspecto que naturalmente se reflectiu no teatro. Dessa forma, as protagonistas surgem subordinadas a uma nova forma de pensar que as aproxima do espectador, surgindo “mais inteiras nas suas paixões, de que Eurípides não nos deixa ignorar nada.” (Romilly, 2008:116). Como que de forma cúmplice, a audiência compactua com uma representação sentimental intensa ao sentir e sofrer com a dor das personagens, que afinal, não deixa de ser a sua.

Segundo a autora, Eurípides não hesitou em introduzir o pungente, o desespero e a loucura, nem renegou a crueldade e a fúria: desse modo, os seus heróis, semelhantes ao ser humano, irrompem de um realismo cru exibindo todas as fraquezas humanas, o que abalou os hábitos da época; “Os heróis de Eurípides são vítimas de todas as fraquezas humanas: alguns obedecem às suas paixões, e esta influência da paixão é descrita com realismo; outros cedem ao seu interesse, e são medíocres.” (Romilly, 2008:126). O autor permitiu que as personagens se movessem num tabuleiro de xadrez sentimental, no qual as diferentes jogadas são motivadas pelos sentimentos humanos. Como afirma Romilly (2008:129), no teatro de Eurípides as paixões arrastam toda a espécie de violência, devido ao desejo de retribuir um ataque com outro ataque. “Eurípides não descreve apenas paixões, mas caracteres; e, muitas vezes, estes caracteres não são de

modo nenhum heróicos. Esses seguem o seu interesse com tanta obstinação como os outros põem ao seguir a sua paixão.” (Romilly, 2008:134). Como peões numa vida que não dominam, as personagens tentam resistir ao xeque-mate de um caos que se instala, em jogadas de revisitação da sua vulnerabilidade.

4.2. Mulher, Mãe, Medeia

Por que motivo chega Medeia aos dias de hoje? Por que motivo é conhecida por quem nem é próximo da literatura grega? Por que motivo, Ino e Procne, também assassinas dos filhos, ficaram presas na antiguidade clássica? É Emma Griffiths quem levanta estas questões, no sentido de se apurar as características da peça e personagem Medeia, que a carregaram até à leitura contemporânea (Griffiths, 2006:3).

Revisitem-se então as linhas de Eurípides. No prólogo da peça, através das palavras da aia, rápida e eficientemente se relatam acontecimentos antigos, cuja consequência presente é o estado bastante alterado da personagem principal. “Euripides presents the nurse as a loyal servant whose mind is simple and sympathetic.” (Smith, 2006:136).

Medeia surge ferida na sua honra, chorosa e abandonada, quase que abraçada pela narrativa, que, claramente lhe é favorável. Algo profeticamente, a aia deseja que Medeia não tivera conhecido Jasão, o pai dos seus filhos pois este preteriu-a; trocou-a por uma princesa, jovem e bela. Trouxe a desordem à sua própria casa. A peça começa portanto, *in media res*, pois a diegese deixa adivinhar que o momento presente resulta de algo que começou antes. As reacções de Medeia são longamente descritas, como um aviso sobre o seu poder. Desta forma, num registo profundamente premonitório, a aia prepara a audiência para uma eventual tragédia, envolvendo, em hipótese, duas crianças. Na verdade, é a aia quem apresenta Medeia antes de esta entrar em cena: nas falas usa de uma adjectivação esclarecedora e carregada de carga semântica para caracterizar a sua senhora como “infortunada”, “ultrajada”, “Deprimida”, “desprezada”, “violenta”, “audaz”, “solitária”, “coitada” (Eurípides, 1992: 14-15), da mesma forma que afirma “Detesta os filhos, cuja presença a não alegra. Receio que intente alguma vingança

inesperada.” (Eurípides, 1992: 14-15), e mais à frente “ Bem vos dizia, meus filhos. A vossa mãe incita a sua cólera, a sua fúria...Não vos aproximeis dela, preservai-vos do seu carácter indómito, da sua natureza terrível dessa alma orgulhosa.” (Eurípides, 1992: 18). Mas a aia e o coro também sofrem com Medeia, quando assistem a um abandono metálico, com um propósito tão afastado da nobreza humana. “Both Nurse and Chorus shape the audience’s response by the way they respond to Medea...They are her loyal friends...but are also aware of her terrible temper...Their sympathy clearly directs the audience to find at least some vengeance acceptable.” (Rabinowitz, 1993:127-128).

Com efeito, no início da tragédia insinua-se o percurso diegético. Se Medeia, como refere a aia, é tão sofrida como indomável, é possível afirmar que a morte como vingança parece acalmar este tipo de carácter. Fez o impensável depois de se apaixonar por Jasão: traiu a família e a pátria, abraçou outra como sendo sua, e iniciou uma vida com o grego. Paradoxalmente, o seu maior esforço ainda não se realizara. Movida pela vingança, irá matar os próprios filhos, punindo Jasão horrivelmente. De tão chocante, o facto assume a centralidade da peça, evidenciando uma barbaridade que esbarra com as leis orientativas da vida. Na verdade, é regra humana mãe nenhuma matar as crias: mas as normas de Medeia são as dela mesma: “Medea is a mother who will kill the children she loves, simply to devastate the husband she hates.” (McDermott, 1989:9).

Como explica Nancy Rabinowitz (1993:125), Medeia surge primeiramente como uma mulher desamparada e, por esse facto, goza também num momento inicial, da cumplicidade e simpatia do coro. Mas, depois de cumprida uma vingança excessiva e de ter sido abandonada pelo coro, mesmo assim Medeia triunfa: “...as I have argued elsewhere, she is not the fetishized victim of a pomographic gaze...” (Rabinowitz, 1993:125). Para a autora, a peça foi construída de maneira a serem evidenciadas dicotomias que dinamizam a própria acção: perante uma pertinente sexualidade feminina, ameaça-se e aniquila-se a linhagem masculina de Jasão; perante a presença do divino, sucedem-se acções humanas; perante um grego, destaca-se uma imparável mulher bárbara; perante a paixão, revela-se seguidamente um ódio desmedido.

Acrescente-se que as dicotomias de que autora fala, surgem como consequência directa de um acto. Quando, por interesses económicos e sociais, Jasão deixa a família, Medeia,

detentora de uma personalidade algo animalesca, sabe que tem de o ferir. Assim, à ordem e harmonia familiar que Medeia tanto amava, impõem-se o caos e a desarmonia. Instala-se o fim da linhagem sentimental de Medeia.

A oposição entre estes traços distintivos impulsiona a peça, mas é Medeia quem despoleta e concentra em si os opostos, o que a faz colossal como personagem – “Medea is frightening even when she is sympathetic...even when she is terrifying, we cannot forget that we found her sympathetic...” (Rabinowitz:1993:127). Porém, não é ela quem traz o caos para sua casa, não é ela que abandona a família por interesses pessoais. Medeia, que sempre colocou a paixão que sentia à frente dos seus interesses, sente o acto de Jasão como um ferro em brasa:

Desde el comienzo de la obra, Medea, herida en su orgullo, duda, medita, planea cuidadosamente la venganza; siente un odio cada vez mayor contra Jasón; se manifiesta plena de dolor físico y moral; quando se deja arrastar por la cólera, se nos muestra como un ser bárbaro, asiático, salvaje, una fuerza de la naturaleza por encima del bien y del mal (Férez, 2006:32-3).

Christiane Sourvinou-Inwood coloca questões práticas sobre o texto de Medeia, ao questionar a forma como o público assistiu e o assimilou. Criou então como que três categorias sociais para melhor compreender as ligações entre texto e audiência: o público vê Medeia como uma “normal woman”, mulher modelo subjugada a um normativo maior, a polis? Como “good woman”, sobre quem cai a tragédia da preterência? Ou ainda como “bad woman” (Sourvinou-Inwood, 1997:254), bárbara, totalmente dominada pela sua paixão?

Ao considerar o mito de Medeia na revisitação de Eurípides, é possível afirmar que ela se encontra nas três categorias, não ao mesmo nível, e muito menos em simultâneo, pois há uma categoria dominante, traço distintivo máximo desta mulher. Ou melhor, Medeia abraça uma vida na *polis*, e dedica-se a um grego, de quem gera dois filhos. Até certo ponto, Medeia normaliza-se perante os princípios gregos, e a sua faceta bárbara esbate-se. “Normal woman”, portanto. Porém, é a partir da segunda categoria, que momentaneamente habita, que se revela: perante uma situação que desmorona o seu *status quo*, somada à humilhação trazida pela traição, Medeia, tal como é, nunca poderia assumir-se circunscrita a “good/normal woman”. Ela é demasiado impetuosa para não

reagir, e quando o faz, torna a vingança inesquecível. Não foi Medeia quem causou as mudanças na sua vida, e que abriu as portas para a destruição do *oikos* que construía com Jasão. E só pode reagir como sabe.

Initially, Medea adhered to the womanly duties expected of her by helping Jason achieve his goals; later, however, she committed the absolutely unwomanly act of killing her children. Initially, Medea seemed to have been tamed by Jason and incorporated into Greek life; later, however, her barbarian blood proved true (Johnston, 1997:8).

Emily McDermott refere que a peça estava além da capacidade intelectual da assistência grega. Sugere que de forma alguma esta estaria preparada para lidar com tamanha protagonista, e na sua questão “What to do with a tragic protagonist who is at once heroic, sympathetic, and morally repugnant?” (McDermott, 1989:1), está lançada a problemática que assustou o público. Como defende, a majestosa protagonista está bem próxima do herói trágico, todavia, a força do seu ódio inspira tanto admiração como temor. Avança então com uma segunda interrogação: Por que motivo Eurípides escreveu esta peça, da forma que o fez? Ela mesma fornece a resposta:

Euripides’ plays invert, subvert, and pervert traditional assertions of order; they challenge their audience’s most basic tenets and assumptions about the moral, social and civic fabric of mankind and replace them with nothing...Euripides’ art may thus be said to have a nihilistic effect (McDermott, 1989:2-3).

Talvez Eurípides, tal como Medeia, só fosse capaz de agir como sentia, estabelecendo uma completa fidelidade à sua forma de entender o mundo, e assim, conseguir criar admiração e sobressalto ao público que o via: “Euripides’ game is to create his effects, both major or minor, by frustrating his audience, startling them, and finally leaving them groping...” (McDermott, 1989:4).

Pelo modo como a constrói, Eurípides transforma a peça num turbilhão de conflitos morais, em parte vocalizado por Medeia no seu momento de *akrasia* ou seja, quando a sua mente lida com os conflitos de poupar ou não a prole. Mas saliente-se que, como ninguém, o poeta usa uma figura mitológica verdadeiramente complexa e consegue enquadrá-la com sucesso num carácter dramático. Como resultado dessa técnica de composição dramática ocorre uma forte desorientação emocional da audiência. Quando Medeia se decide pelo assassinio, Eurípides consagra-lhe quarenta versos para que nesse

monólogo explique bem as razões da sua decisão. No momento da acção, Eurípides dedica-lhe sessenta. Hesita entre a paixão, a vingança, o amor de mãe. Não. Medeia não aguenta tamanha humilhação. Se alguém lançou o caos, ela irá cumpri-lo. Mas por acção do autor, ficaram na história da literatura, dois dos mais belos e intensos monólogos interiores existentes: espelham a dor inenarrável de uma mãe que vai matar os filhos, e assim, do ponto de vista sentimental, são dois momentos literários fundamentais. Medeia cumprirá o caos no momento em que matar as crianças.irá perpetuá-lo no momento em que decide não matar Jasão.

Se trata, sin duda, de una espléndida reproducción de lo que es un verdadero y profundo diálogo interior humano. En él convergen esas dos polaridades del carácter de Medea que a lo largo de la obra se han ido mostrando: el personaje frío y calculador, sin escrúpulos, en sus venganzas (no sólo la del actual relato, sino las de sus ‘antecedentes penales’ de asesina de su Hermano y del tío de Jasón), cuyos resentimientos parecen ser su impulso vital, e por otro lado, la persona vulnerable y humana que en ocasiones ha mostrado una lúcida sensatez en sus pensamietos y que ha conmovido al espectador con sus reflexiones y denuncias legítimas (Zamora Salamanca, 2006:94).

Para Humphrey Kitto, as peças deste autor diferenciavam-se das demais pela sua rara capacidade de transformar em abstracto o trágico, elemento desastroso da natureza humana, o que irremediavelmente levaria ao sofrimento:

Even in *Medea*, a play which seems to depend entirely on Medea’s own will and tragic personality, we saw that there is, at least in analysis, a perceptible distinction between Medea’s personal tragedy and Euripides’ tragic conception...if the wider tragic reference is not apprehended, the heroine and the play become rather difficult... (Kitto, 2003:250).

Kitto defende que Eurípides usa Medeia para exteriorizar a paixão, conseguindo desta forma que o enredo force a contemplar vítimas de uma tragédia maior. Ou seja, através da protagonista, o autor projecta um elemento trágico de natureza humana, o que, paradoxalmente, a arruína, mas também a torna única. (Kitto, 2003:252).

4.3.O valor da palavra jurada

“Connubial Revenge.” (Burnett, 1998:194). É desta forma que Anne Burnett define a vingança de Medeia quando inicia uma luta pela reposição da honra. Na verdade, a

protagonista é dominada pela forte consciência do que jurou, quando confrontada com uma situação de quebra de palavra. O que a queima é a falta de honra de Jasão; o que a atormenta é a quebra da promessa de uma união eterna; o que a martiriza é o total desrespeito pelo juramento feito por aquele que prometeu em vão. Por isso se vinga: não só por ter sido traída como mulher, mas porque a sua união, representada pela palavra, se quebrara. O seu leito, agora vazio é simbólico de uma humilhação que esta mulher em particular, não consegue tolerar: “She had been the wife of Jason, mother of the *genos* of Jason, reigning woman of the *oikos* of Jason, by virtue of her marriage bed...” (Burnett, 1998:195).

Sadicamente, os lençóis frios recordam-lhe a insultuosa proposta de Jasão. Já não há lugar para Medeia, cuja presença perturba os novos planos matrimoniais do grego. O exílio, portanto. Mas parece Jasão não conhecer a sua companheira, quando a despeita. Esperaria ele uma Medeia conformada, passiva perante uma traição ao lar? De mãos baixas enquanto assistia ao aniquilamento do seu modelo familiar? “*Phygas*, ‘exile’, is the term by which the man who fathered her children would now hear her designated...The point is not that he enjoys another woman but that he gratuitously makes himself the enemy of what was his house...” (Burnett, 1998:195).

Para defender a honra, Medeia ordena-se a lutar contra uma tentativa de dissolução da sua casa. Para se unir a uma nova mulher que lhe proporciona um melhor *status*, Jasão não hesita nem tão pouco demonstra remorsos ao abandonar a sua, personificando na opinião da autora, a dissolução da sociedade humana: “Small and despicable though he is, a falsely swearing man can cause the disintegration of an entire community.” (Burnett, 1998:197).

Na Grécia Antiga, o juramento era o sustentáculo de toda a civilização, o pilar de uma organização civilizacional. A palavra dada tinha força de lei, suportada pelo acto religioso que acompanhava o momento solene. A um homem cumpridor da sua palavra, *enorkos*, estava destinada longa linhagem. De tal era digno. Eurípides castra figurativamente um falso jurador, e através de Medeia, subtrai-lhe os filhos já nascidos. Paradoxalmente, não é Jasão, grego, que como lhe competiria, respeita a palavra; pelo contrário, essa preocupação é assumida por uma bárbara, que se sustenta assim num

plano moral superior. Na verdade, é pelo comportamento de Medeia que se evidenciam as falhas de Jasão, estabelecendo-se deste modo uma base comparativa ao longo da peça: "...Medeia seguiu o imperativo dos sentimentos que a uniam a Jasão e que levaram o par a selar a sua união com juramento de fidelidade. É essa a base, sobre a qual entendeu construído o *oikos*, que agora se desmorona – essa casa, consoante a Ama o reconhece, já não existe, trocada que foi pela união de um outro leito." (Fialho, 2006:20).

Pelas palavras da sibila conhece-se a existência de um juramento antigo, realizado pelo casal, perante a presença de três divindades: Zeus, Témis e Hélios. Mas nem esse facto trava Jasão. Aliás, é este quem lança a maldição à casa, que Medeia se encarregará de levar a cabo. Será pela mão direita, a mesma que segurou a mão direita de Jasão em acto de união, que iniciará "the action that will dissolve the house of Jason." (Burnett, 1998:205). "The right is the hand of oath-taking...In bitter irony Medea urges her children to take their father's right hand as they walk with him to the palace, bearing the poisoned gifts. Their gesture...moves her to tears." (Smith, 2006:140). E no último momento de troca de carinho entre mãe e filhos, Medeia, a mãe, em jeito de despedida, pede-lhes para lhes beijar a mão direita, como que suplicando absolvição por um laço sagrado que vai quebrar: o do sangue: "Dai, filhos meus, a mão direita a beijar à vossa mãe." (Eurípides, 1992:60).

Quebrar um juramento não se trata simplesmente de violar uma obrigação contratual, e, porventura, lidar com a desonra. É bem mais: no contexto religioso, era Zeus, deus dos deuses, quem guardava os juramentos, sendo o facto significativo da importância da jura. Numa sociedade que assentava na mitologia como sustentação da existência, a palavra era sustentáculo do mito, assim como confirmação da honra e dignidade humanas. Jasão é culpado de impiedade e comete o pecado de *hubris*, confiança orgulhosa, sendo condenado a um castigo apropriado: *exoleia*, fim da descendência:

Medea's decision to kill her sons is a decision whose consequence, unending sorrow, she fully understands. No aspect of the play receives more emphasis than her decision to kill her children. She weeps when she sends them off to the palace; she argues both side of the question not once, but twice, in her climactic monologue; she touches and embraces her sons in a scene of unbearable sadness. And yet she kills them (Smith, 2006:126).

Nancy Rabinowitz não hesita ao declarar que Medeia e Jasão não só têm um entendimento diferente do conceito de juramento, como também não partilham da mesma concepção de honra. A jura assume a função de alterar uma realidade após ser declarada: “An oath *does* as well as *says* something.” (Rabinowitz, 1993:138). Quando Medeia e Jasão se juraram, tornaram-se unos para sempre. Medeia assim o entendeu, mas não este. “Ah, mão direita que tantas vezes apertavas!” (Eurípides, 1992:33).

O argonauta não reconhece à palavra o seu elemento sagrado: contrariamente, para ele as palavras são moduláveis às circunstâncias, e apresentam um período de vida curto. Morrem e renascem conforme eventualidades. Já Medeia está balizada pela honra, opostamente a Jasão. “Ilustre Zeus, e tu, venerável Témis, vedes o meu sofrimento? Os Magnos Juramentos haviam-me ligado a esse esposo maldito...” (Eurípides, 1992:20). O grego não entende que a desordem emocional que toma Medeia, não se deve só a uma traição, mas à quebra de juramento. Quando vocifera, Medeia recorre-se das palavras para demonstrar o seu aviltamento, mas a razão dessa mesma humilhação, escapa a Jasão.

Because social institutions (especially marriage and promising) depend on efficacious speech acts, the flouting of the speech conventions in these cases is tantamount to a destruction of social reality...from Medea's standpoint, Jason has eroded civilization for he has broken the oaths that sustain it; in her view there was another moral order sustained by another concept of language (Rabinowitz, 1993:138).

A verdade é que o *kyrios* de Medeia, o seu guardião masculino, a abandona e despreza o ritual sacralizante da união:

Aia

E Jasão deixará que tratem assim os filhos, apesar do seu desacordo com a mãe deles?

Preceptor

As antigas alianças submetem-se às novas... (Eurípides, 1992:16)

Para quem estuda a obra e acompanha os acontecimentos na vida desta mulher, surge frequentemente um juízo de valor: Medeia não merece Jasão. Medeia é bem mais do que Jasão. Medeia não pode sofrer tanto só para que se destaque moralmente de Jasão. Porém, fala-se de paixão nesta peça. E a paixão, quando se deita no coração humano, não o deixa são. Tendo em conta a forma como Eurípides explorava o sentimento humano, cabe a uma heroína, com uma feminilidade própria e erguida, a responsabilidade de ensinar ao mundo, as dores de um abandono frio.

Like a Homeric hero, she does not show her grief in front of Jason but merely relishes her triumph over him. However, the audience knows Medea's triumph is her tragedy...Eurípides has created one of the most powerful roles in the history of drama... (McDonald, 2003:123).

Todavia, outro *kyrios* se levanta: este não falha. Compreende-a, explica-a, admira-a, respeita-a, protege-a e contempla-a. Escreve-a. Apresenta-a aos demais. Abraça-a com ramos cúmplices de compreensão. Sussurra-lhe que está tranquila. Afaga-a. Eurípides, seu pai, amante, confidente e irmão, entende-a e acaricia-a. Usa-a no sentido de espelhar o trágico e de realçar as vicissitudes da paixão humana. Também ele, tendo à sua disposição um quase infundável rol de figuras mitológicas escolhe Medeia, resultando daí uma imensa peça de teatro. Sim, Eurípides é o *kyrios* por anunciar. O verdadeiro.

4.4.Medeia e a modulação da sua palavra

Quando Medeia se dirige às mulheres de Corinto, fá-lo no sentido de lhes conquistar a simpatia. Invoca-as directamente “Mulheres de Corinto...” (Eurípides, 1992:22), fazendo delas o receptáculo de tristeza que geme. Pretende com isso a criação de uma empatia, e mais, de uma cumplicidade só encontrada entre amigas “...amigas minhas.” (Eurípides, 1992:22). Como se encontra numa terra estranha e numa situação humilhante, serão sempre poucos os cúmplices que poderá arrecadar. A sua primeira fala, ainda dentro de portas, compõe-se de seis exclamações, as quais naturalmente, influenciam o coro: “Ai de mim! Sou tão infeliz! Quanto sofrimento! Ai de mim! Desgraçada! Quem me dera morrer!” (Eurípides, 1992:17). Ao falar do que a agita, refere o que igualmente perturba as mulheres do coro, elas, humanos menores numa

Grécia patriarcal. Medeia, que se apresenta humilde e submissa ao poder masculino, discorre sobre a vida feminina injusta que conhecem, com o propósito de estabelecer uma ponte de proximidade entre si e as mulheres que a escutam. Assume-se então como porta-voz das agonias femininas, dirigindo o seu discurso a um coro, todo ele constituído por mulheres. Usa um aglutinador pronominal *nós*, formando com as suas palavras um colectivo feminino de infelicidade e convívio: “De tudo que tem vida e pensamento, somos nós, mulheres, as criaturas mais miseráveis.” (Eurípides, 1992:22). Sabe da importância de lhes ganhar o afecto e assim, emprega uma metalinguagem feminina comum, assumindo-se como uma mulher entre outras, que tenta viver o melhor que pode num mundo não feito para si, “a woman among women...She not only gains their pity but likens her situation to theirs”. (Rabinowitz, 1993:128) Assim, tornam-se suas aliadas, e perante as palavras que ouvem, sentem-se confiantes para, na ode seguinte, anunciarem o seu desejo de mudança na sociedade, na questão do género. “As long as Medea is the *victimized woman*, then, she has support for her revenge.” (Rabinowitz, 1993:130).

Mas enquanto o fazem, não reparam na artilosa oratória usada pela protagonista. De acordo com Helaine Smith (Smith, 2006: 133) as palavras de Medeia nem são pura mentira, nem são pura verdade, evidência do génio de Eurípides, mas servem de aviso sobre o seu invulgar carácter. Ou seja, Medeia é demasiado inteligente para se comprometer com algum lado, sem ainda saber do seu futuro. Assim, as suas palavras são pensadas artilosamente. Da mesma forma, Margaret Williamson (2005:17) alude a duas formas de linguagem usadas por Medeia.

Na verdade, as formas de discurso são bem diferentes entre si, usadas com propósitos estabelecidos: dentro de casa, Medeia usa uma linguagem colérica, raivosa e descontrolada: “Ó malditos filhos de uma odiosa mãe, possais morrer com vosso pai e arruinar-se toda a casa!” (Eurípides, 1992:18). Concretamente neste momento, as palavras de Medeia demonstram uma estranha referência aos filhos, no que se assemelha a uma sentença de morte anunciada. Por casa, Medeia entende a descendência, a vivência familiar e a fidelidade. A sua felicidade traduzia-se num equilíbrio entre paixão, filhos, Jasão e a figura materna na qual se tornara. Para a casa se

desmoronar, para cair o caos, basta desaparecer um desses elementos, e Jasão rebenta com os pilares familiares e morais da sua própria casa.

Mas fora, apresenta-se subtil e intelectual referindo-se à má sorte de se nascer mulher, pois o exterior é o local dos homens, e desse modo, toma a palavra abstractatizando-a, protegendo-se assim da semântica perigosa que em casa vocifera. Usa também palavras manchadas de desapego aos filhos: “Antes queria lutar três vezes do broquel que dar à luz uma vez.” (Eurípides, 1992:23). Esta frase, desprovida de qualquer sentimento materno, não deixa de ser uma resposta amargurada ao que lhe sucedeu. Suportou as dores de parto por amor aos filhos, e por amor a Jasão, com quem quis gerar descendência. Mas no campo de batalha, o qual diz preferir a passar pelas dores de parto, os inimigos estão identificados e não há surpresas. Na movimentação bélica as situações estão definidas e, se traidor houver, o seu destino pertence a uma justiça muito própria e normalmente rápida, entendida entre os guerreiros. Mas Medeia foi traída no que tinha de mais precioso. O seu inimigo deitava-se com ela. Por consequência da traição de Jasão, que arrasa o que fora a sua casa motivado por uma ambição desmedida, Medeia actua como se em guerra estivesse. O tempo escasseia. É Medeia quem irá punir o traidor, aplicando a justiça que julga ser a apropriada. Eficaz, inolvidável.

Quando fala com Medeia forçando-a ao exílio, Creonte consegue reconhecer-lhe a astúcia, mas é incapaz de lhe dizer não. No fundo, sabe que Medeia não ficará sem se vingar e que será um erro conceder-lhe uma hora sequer, mas a argumentação emotiva usada funciona. “As tuas palavras são agradáveis de ouvir. Mas no fundo do coração – e isso arrepiá-me – tu meditas uma desgraça;” (Eurípides, 1992:26). Sem o poder imaginar mas pressentindo-o, Creonte concede-lhe o tempo necessário para urdir a mais ignóbil vingança. Também ele não resiste ao seu incrível poder de persuasão: “Bem vejo, mulher, que mesmo hoje cometo um erro: no entanto, obterás esse favor.” (Eurípides, 1992:28). Para M.^a Del Henar Zamora Salamanca, o diálogo entre ambos demonstra a excepcional lucidez mental de Medeia, assim como um domínio do *lógos* (Zamora Salamanca, 2006:90). Medeia é *goês* (Griffiths, 2006:64), ou seja, aquele/a que domina a linguagem e que a molda para seu benefício. Se na Grécia clássica as mulheres estavam associadas à lamentação, Medeia, todavia, causa-a nos outros. O facto é que numa primeira fase, também Medeia lamenta, e muito. Mas à medida que se

liberta dos seus momentos de maior vulnerabilidade sentimental e se capacita de que vai ter de matar os filhos, especializar-se-á em originar o lamento nos que a rodeiam. Só depois da partida de Egeu, igualmente impotente ao poder oratório desta mulher, Medeia adopta um discurso de triunfo, assumindo pela primeira vez os planos de matar os seus filhos: "...pois vou matar os meus filhos; não há ninguém que os possa arrancar à morte." (Eurípides, 1992:48). "If after, we are struck by the rapidity of her thought; if before by her duplicity...the very fact that we do not know is itself a mark of her unpredictability." (Smith, 2006:133). A partir deste momento, o coro obediente e próximo, opõe-se-lhe, numa atitude crescente de repulsa, que dará lugar à pena, e por fim, ao terror. Mas neste momento, Medeia já não está preocupada em conquistar apoio ou agradar. "The sons are in the image and the likeness of their father. When Medea looks at them she sees Jason...Medea is heroic and deadly, sympathetic and appalling. She uses the devices...sufficient to destroy the rulers and the man who oppressed her." (McDonald, 2003:102).

Na verdade, as frases ansiosas que emprega revelam certa ferocidade, com frequente recorrência ao pronome pessoal. É ela quem irá desencadear os acontecimentos próximos, anunciados pelo uso do Futuro verbal. Egeu será o novo porto no qual atracará; Medeia recupera uma semântica marítima que lhe é querida, pois assim conheceu Jasão, capitão dos Argonautas: "Now she is the captain..." (Smith, 2006:134).

Medeia está, nesse momento, sozinha. Não pode voltar para casa, onde deixou um rasto de destruição, e o que pensava ser o seu novo lar esfumou-se, por acção do homem que amava. No seu caso, não se deu o natural momento de *edkosis*, ou seja, o ritual sacralizante em que um pai passa a responsabilidade da filha para outro homem, o marido. No discurso em que assume que matará os filhos ela é a sua própria balança moral, à medida que vai oscilando entre o amor materno e a vontade de vingança. Na verdade, num momento de terrível dor, Medeia tenta convencer a sua outra metade, ora de mãe, ora de vingadora, das vantagens em deixar os filhos vivos ou mortos. Entre vacilações e retomas, percorre com o pensamento os momentos centrais da sua vida. Entre desgosto e fúria, deambula ora tomada pela raiva, ora pela dor.

Falta-me a coragem, mulheres, quando vejo o olhar brilhante dos meus filhos. Não, não poderia. Adeus, antigos projectos...Mas quê? Ofereço-me ao escárnio deixando os meus inimigos impunes? Vamos, audácia!...Não, minha alma, não pratiques este crime...É forçoso que morram; e, sendo assim, serei eu a matá-los, eu que os trouxe ao mundo (Eurípides, 1992:59-60).

Medeia observa os seus pequenos corpos e capacita-se que a materialização do *genos* de Jasão tem de ser destruída. Deste modo, quando decide o que fazer, reúne a coragem necessária e ultrapassa a rebelião mental que a atormenta: “Vamos, pois, coração, arma-te de força! ... Não sejas cobarde! ...Vamos! ... Depois, geme.” (Eurípides, 1992:66).

Medea has calculated the worst possible vengeance. A Greek man wanted fame, fortune and offspring. She arranges it such that Jason has no offspring, not only by killing their own children, but also by destroying the possibility of future offspring from the princess (McDonald, 2003:101).

Para M.^a Del Henar Zamora Salamanca (2006:97), o momento final do monólogo de Medeia expressa a lucidez da feiticeira que compreende na totalidade o que está prestes a fazer. Sabe que vai matar quem gerou, sabe as implicações do que planeia. Sabe que por sua acção se auto condena a um pelourinho moral pesadíssimo, mas na sua escala pessoal de valores, a honra é soberana: “Not even her achingly vivid awareness of the living bodies of her young sons can stop her.” (Smith, 2006:134). A fúria, *thumos*, é a sua derradeira aliada, dando-lhe a força necessária para dois aspectos essenciais: guiará a sua mão até à garganta das crianças, e depois ensiná-la-á a viver com esse peso. “She calls on her heart to pity the children, but nothing is stronger than her vengeful fury.” (Smith, 2006:135).

When in the *exodos* Euripides places before us a Medea surrounded by the lifeless, bloodied bodies, she is harsh, unreachable and unrepentant. The woman we have heard here has disappeared. Perhaps Euripides writes this speech so that we... may know that vengeance deadens emotion (Smith, 1998: 135).

Jasão é um escalador social e nessa medida, a sua insensibilidade não lhe permite entender a raiva de Medeia. Para Helaine Smith (2006: 138), Jasão não é particularmente inteligente, e totalmente incapaz de poupar a mulher aos planos que tem para si. O seu registo é pautado por uma cortante indiferença à dor que provoca devido à hipervalorização social que atribui à casa real de Corinto, central na sua vida.

Numa frase só, a autora define de forma clara o que ele faz a Medeia: “It is as if he strips her naked before him.” (Smith, 2006:138). Usada como peça de pouco valor, Medeia é exposta a um rebaixamento sem precedentes. É bem verdade que Jasão a despe ao retirar-lhe o aconchego do lar, e ao desprovê-la do abrigo conferido pelo juramento. Porém, antes de tudo, Medeia fica nua de honra. E assim sendo, age como fera que é, golpeada no mais profundo da sua alma: “...when he says that the opportunity to marry a local princess is a stroke of great luck, he forgets that he is speaking to a woman to whom he made another expedient marriage.” (Smith, 2006:138). Dessa forma, Jasão destrói o *eros* da casa, a união, a família.

Ao assumir que o poder social é prioritário à sua própria palavra, Jasão mostra-se oco de moral. Dessa inadequação comportamental, pesadas consequências irá sofrer no fim da peça. Todavia, nem nesse momento, Jasão consegue compreender na totalidade o que sucedeu e porquê.

As he cries out, we see in Jason a capacity for pain but no capacity to understand that pain. Indeed Jason’s wish at the end of the play to have not begotten children, as if fatherhood were the source rather than the vehicle of his suffering, reveals how inadequate his understanding is (Smith, 2006:138).

Medeia faz-se enorme perante o marido. Paradoxalmente, quando confrontada com uma situação que não criou e muito menos pediu, desencadeia ações que irão trocar as posições das personagens: “At the end of the play, their positions are inverted: it is now Jason who is bereft and homeless, Jason who invokes the gods as witnesses...Medea is calm, remote and secure, as she was in their first scene.” (Smith, 2006:139). Recupera o seu lugar de decisão, de quem não nasceu para se deixar levar pelo destino. Com ela é precisamente o oposto: decide realidades e consequências, quem morre e vive. Medeia é a protagonista da vida, e o erro crasso de Jasão foi tentar colocá-la como personagem secundária.

4.5. Eterna absolvida

O mensageiro assume na peça um pequeno papel que não deixa de ser marcante. São as suas palavras que descrevem a uma sedenta, feliz e sádica Medeia, a morte da princesa e de seu pai, Creonte: “He begins slowly...” (Smith, 2006:136), mas à medida que relata explícita e pormenorizadamente as mortes da casa real de Corinto, o ritmo chega a ser frenético, permitindo que quem o ouve possa, fechando os olhos, visualizar a terrível cena. “Thus, through the subtlest of techniques, Euripides creates a real speaker and a realistic context to lend credibility to inherently fantastic deaths.” (Smith, 2006:137).

O propósito do mensageiro não é só o de informar, mas o de descrever em pormenor horrendas e dolorosas mortes, assim como de salvar Medeia, mesmo sabendo ser ela a causadora dos crimes: “Ó tu que, desprezando as leis, cometeste um crime horrível, Medeia, fuge, fuge, sem negligenciar nenhuma saída, por mar ou por terra, em navio ou de carro.” (Eurípides, 1992:61). Mesmo chocado, o mensageiro acede em contar-lhe os cruéis detalhes, assim como faz o impensável perante os acontecimentos: aconselha a assassina a fugir de qualquer modo e para qualquer lugar. Também a aia e o preceptor dão por si a defender o inimaginável, e a justificar grande parte da barbaridade que a peça oferece: “As members of the narrative audience, we feel that she has suffered grievously, and the structure of the play calls on us to side with her.” (Rabinowitz, 1993:130).

E no fim, consegue a proeza de escapar. Nada acontece: não é castigada, punida ou confrontada com o que fez. Perante flagrante permissividade os deuses poupam-na. Afinal, é uma deles.

A peça está longe de nos mostrar o tortuoso caminho de uma mulher que luta pela sua autodeterminação: Medeia não procura promover uma igualdade de géneros ou mesmo impor-se num mundo masculino. O que a peça nos mostra, isso sim, é a dinâmica de uma apaixonada mulher-deusa que decide o seu futuro e que altera a realidade em resposta a uma humilhação, caos, lançado pelo companheiro.

4.6. Medeia e os seus dois mundos

“A figura de Medeia, a feiticeira da Cólquida, aparece como uma incrustação estranha na complexa tessitura da religião grega.” Maria Helena da Rocha Pereira (1963: 348) assinala a singularidade da fazedora de mito que é Medeia, ao apontar-lhe um aspecto fundamental ligado à unicidade, à raridade e à originalidade que comporta. Desde logo, a semi-deusa distingue-se pela sua pluri-identidade, tanto humana como divina, somando assim força e conhecimento. Mas o seu carácter é igualmente singular, o que resulta em decisões e reacções surpreendentes.

Quando Medeia pega nas rédeas, conduz-se para o mundo do fantástico e do sobrenatural, o qual, em boa verdade, ela conhece. Sempre cruzou as fronteiras entre o mundo terreno e o outro, coleccionando saberes e elementos.

Se num primeiro momento pretende aproximar-se das mulheres que a ouvem, no fim da peça, Medeia afasta-se do humano e do real, e assume a sua faceta divina. Como afirma Nancy Rabinowitz, a personagem balouça ente dois mundos, e assim que a acção se desenvolve, revela cada vez mais a sua diferença. Afinal, qual o seu “ontological status”? (Rabinowitz, 1993:131). É Medeia mortal, divina, ou ambas?

Porventura Medeia se defina nos dois territórios, como elemento conciliador de domínios. Medeia é descendente de deuses e deusas; maneja com precisão o saber das ervas, poções e encantamentos, o qual habitualmente escapa aos mortais. “Euripides chooses to develop her first as a woman, to whom we respond on the narrative level, then to reveal her as a divinity, to whom we respond...on the authorial level.” (Rabinowitz, 1993:134). Podendo escolher outras divindades, é por Hécate, deusa da magia e das noites, que Medeia jura destruir as núpcias de Jasão. Foi Hécate quem a ensinou a manipular venenos, e quem lhe ofereceu um conhecimento obscuro que os humanos temem; e será pelas mãos de Medeia que esse mesmo conhecimento tomará vida. “Our sympathy for her is in large part of what she has done for Jason, and his disloyalty in the face of that generosity, but those same powers also make her an uncanny enemy...Medea’s devices will run wild.” (Rabinowitz, 1993:135).

Para Emily McDermott (1989: 25-7), Medeia transgride as básicas leis de familiaridade que regem a natureza humana sendo a cena do infanticídio fundamental para distinguir Medeia das demais. É evidente que ela não se guia por leis humanas, e da mesma forma não se prende às obrigações atribuídas ao seu género. Medeia constrói o seu caminho perante realidades que vai encontrando. Se parte dela perece quando degola as crianças, outra liberta-se: a de semi-deusa, que caminha entre dois mundos, e que pode mais do que os humanos. Os seus olhos possuem um alcance divino e mágico só concedido a quem entra nos diferentes territórios míticos. Assim se entende o final da peça, que possibilita à infanticida, uma fuga a cargo de dragões alados. E ao voar para o céu, com o corpo dos filhos, deixa em Corinto o que restava da sua humanidade. Os filhos concebidos com um humano e em território terreno, não têm lugar na fuga de Medeia; esta carrega os seus corpos, sabendo que só os despojos são autorizados a entrar em lugar sagrado. “Eurípides’ character may be mortal, immortal or something in between...” (Griffiths, 2006:77).

É certo que ao achar-se encurralada, Medeia pensa primeiramente em matar-se. Mas rapidamente equaciona a hipótese de assassinar os amantes, e por fim, de concretizar a vingança tirando a vida aos filhos. O que é esta gradação caótica, senão uma prova da afirmação crescente da sua faceta divina e trágica? Assim como a perseverança e o sacrifício? A verdade é que esta metamorfose permite observar o crescimento de uma divindade e o desaparecimento de uma humana: neta de Hélios, deus Sol, sobrinha de Circe, e protegida de Hécate, Medeia percorre fronteiras, o que faz dela um símbolo da complexidade da relação entre os dois lugares. Apesar de se envolver em lutas humanas como o amor, a paixão, a lealdade e a traição, ela é, efectivamente, detentora de poderes divinos. Os seus poderes mágicos não são triviais; como feiticeira, tem acesso a saberes vedados aos terrenos, a técnicas e magias antigas. O conhecimento que possui é restrito, e dominá-lo, implica uma actividade que escapa ao alcance humano. Ela é “beyond nature” (Griffiths, 2006:42), filha do sobrenatural e transgressora natural das mais basilares regras de uma sociedade. Medeia apresenta atributos de *pharmakis*, (Griffiths, 2006:43), ou seja, a mulher que sabe utilizar pós e ervas, o que no mundo clássico estava associado à prática de bruxaria. Os seus comportamentos espelham uma força sobrenatural inata, pois corre-lhe nas veias uma seiva divina e apaixonada, a qual lhe permite assumir-se como figura nos limites do mundo. Toma decisões da

responsabilidade dos deuses, pois na realidade é ela quem decide o futuro de Jasão, da princesa e seu pai, e naturalmente, dos seus filhos. Desta forma, assume um papel de justiceira que cabe aos deuses, e desta forma também, assume o controlo sobre a vida dos que a rodeiam.

A traição de que é vítima surge num momento em que Medeia está sujeita ao poder masculino. Neste estado de coisas, pouco ou nada poderia fazer; porém, tem armas que mais nenhuma mulher possui. Para as usar, tem de revelar as suas potencialidades divinas, transgredindo inevitavelmente, fronteiras. E assim, como uma estrela que se perdera da constelação, Medeia por fim encontra-se, provando “...her complete alignment with the world of foreign, the abnormal...” (Johnston, 1997:8-9).

Quando Hélios lhe proporciona a fantástica fuga, cena da tragédia que a coloca num outro mundo, adivinha-se que Medeia não vai ser punida, sorte à qual provavelmente não escaparia um mortal. E assim é a sua história de vida. Para Fritz Graf (1997:22), a feiticeira viveu entre fugas e impunidades, como demonstra a revisitação proposta pelo autor: Medeia conhece Jasão que chega com os Argonautas, favorece-o na obtenção do velo de ouro, mata o seu irmão, tem de fugir; ajuda Jasão a vingar-se do rei Pélias, convencendo as filhas, com a sua forte argumentação, de que se cortassem o rei e o cozinhassem, este rejuvenesceria. O rei morre, Medeia tem de fugir; Em Corinto, Medeia vinga-se e tem de fugir; em Atenas, já com Egeu, quase é sucedida na tentativa de lhe matar o filho, tem de fugir (Graf, 1997:22). Paradoxalmente, em nenhuma ocasião é ela caça, castigada ou punida pelos crimes. Nunca. Pelo contrário, descansará no paraíso de Elysion, na companhia de Aquiles.

Quando Emma Griffiths (2006:7-9) apresenta a sua análise quanto à impunidade de Medeia, de resto, bem próxima da de Fritz Graf, conclui que esta mulher é uma lição de como sobreviver no caos, que neste caso lhe lançaram. Desta forma, faz a pergunta que parece natural, após a última cena: Medeia foi alguma vez uma mortal indefesa? Como é possível uma mortal carregar tanta inteligência e conhecimento, ao mesmo tempo que apresenta uma impressionante resistência à dor, apresentada sob a forma de sofrimento? Para a audiência grega, uma mulher com inteligência excessiva não só era defeito como “unnatural” (Griffiths, 2006:44). Essa mesma inteligência guia-a para lá da mortalidade,

precisamente até ao fim da peça, quando surge na *mechane*, mecanismo usado para trazer os deuses ao palco. E assim, ou Medeia é divina e vinga-se num mundo humano, ou é mortal, e por vezes os crimes mortais não têm paga.

Medeia é poderosa porque não é consensual, do mesmo modo que a sua análise está longe de ser pacífica. É ela mesma que admite o facto de as mulheres serem implacáveis em caso de amor (Eurípides, 1992:24), e assim sendo, mesmo com este pré-aviso, por que motivo falha a peça quando apresentada? Talvez, como adianta Emma Griffiths (2006: 82), a audiência não estivesse pronta para assimilar mulher tão poderosa, que poderá ter sido vista, sob uma perspectiva colonial, como uma bárbara não-civilizada. Porventura, a morte das crianças pela mão da mãe tenha sido demasiado crua; ou ainda, poderá não ter agradado a prestação de Egeu, rei de Atenas, que acolhe de forma insensata uma mulher que desrespeita os valores atenienses, e que, ao fazê-lo, torna o povo ateniense cúmplice de infanticídio.

Eurípides estava sozinho na amplitude do seu conhecimento de Medeia, e tratá-la em peça acarretava riscos. Felizmente tentou.

We have not been able to pin her down, and perhaps that is the lesson her story is trying to teach us...Medea can be mortal *and* divine, male *and* female, a positive image of female power *and* a warning about the dangers of female passion. Instead of finding Medea puzzling as she evades our attempts to categorise her, we should perhaps be realising that every one of us is as much a perplexing composite as is Medea. We all play different roles and relate to the world in a range of different ways...In facing the complexities of Medea's identity we face the complexities of our own (Griffith, 2006:119).

Esta primeira parte pretendeu demonstrar como a época de eros termina na casa de Jasão por seu próprio gesto. Na verdade, ao escolher outro leito, Jasão aniquila o que de mais belo possuía, ou seja, a paixão eterna e profunda de Medeia. As especificidades de Medeia foram explicadas, como o seu carácter, génio, saberes mágicos, orgulho, as palavras pensadas e o seu forte sentido de honra. De Medeia só era possível esperar uma terrível vingança. Ao caos, ela reagiu com mais caos que cumpriu e perpetuou. Quando, abandonada, é condenada ao exílio, arditamente tece a morte de duas pessoas. E dos seus filhos. Este acto tão bárbaro destrói-a por dentro, porém é a melhor forma de se

vingar. Caos aos caos. O seu requinte de malvadez vai ao ponto de deixar Jasão vivo. Para que visse e sentisse a perpetuação do caos que se atreveu a lançar.

II CAPÍTULO

O Som, a Palavra, o Sentimento

A Chama dos Acordes

1. O papel da música na Grécia Clássica

Na Grécia antiga, a música foi pensada sob o ponto de vista educativo, no sentido de ser o mais prestável possível à sociedade. Na verdade, o lugar que desempenhou na sociedade revelou existir uma real preocupação com conceitos ético-sociais. Vista dessa forma, a música ocupa um lugar privilegiado na civilização devido às suas capacidades conciliadoras da alma humana, assim como à sua natureza tanto física como acústica, ambivalência que a tornava objecto de estudo científico. Apesar de serem grandes as lacunas referentes ao pensamento musical clássico, é essencial um esforço no sentido de clarificar o que entendiam por conceito de música: para os gregos, *musike*, compreendia um conjunto de actividades desde a ginástica, dança, poesia e teatro. Por outro lado, a existência de utilidade social na música era fundamental, pois tratava-se da fonte de educação do homem. É na escola Pitagórica que se procuram aliar à música os conceitos de harmonia relacionado com a unificação dos contrários, ao mesmo tempo que se explana o conceito de catarse, este último visto como remédio purificador da alma humana, partindo de um conceito filosófico mágico-encantatório. “O poder da música sobre a alma humana funda-se na afinidade com a sua essência constitutiva...a música tem o poder de restabelecer a harmonia perturbada da nossa alma.” (Fubini, 2008:72).

A existência do conceito de catarse na Grécia antiga é consequência de uma grande exigência intelectual, e nesse aspecto, a civilização grega foi, uma vez mais, extraordinária. Na verdade, é já na era clássica que se discute a depuração da alma, mas ainda mais singular é o facto da civilização helénica, como Fubini aponta, ter reconhecido na música capacidades medicinais para o espírito humano:

A função catártica da música pode exercer-se de duas formas diversas...pode não só genericamente educar a alma, como também corrigir especificamente as suas más inclinações. Esta correcção é produzida por uma música que imita a virtude que se quer inculcar na alma e dessa forma, erradicar o vício e a má inclinação (Fubini, 2008:72-73).

Acrescente-se que a mitologia grega consagrava a música ao divino, atribuindo a sua invenção a deuses e semi-deuses. Assim, os gregos afagavam carinhosamente esta

criação do Olimpo que assumia enorme protagonismo na referida sociedade. “Consequentemente, nas grandes tragédias da época clássica – obras de Ésquilo, Sófocles, Eurípidas – os coros e outras partes musicais eram acompanhadas pelo som do aulo ou alternavam com ele.” (Grout e Palisca, 2005:17).

A palavra *música*, vocábulo adjectival de *musa*, compreendida pelos clássicos de maneira sagrada, correspondia na mitologia a uma das nove irmãs deusas que encabeçavam as artes e as ciências. Deste modo, “sugere que entre os Gregos a música era concebida como algo comum a todas as actividades que diziam respeito à busca da beleza e da verdade.” (Grout e Palisca, 2005:19).

Profundamente interessado na relação da música com a natureza, assim como com o material adequado para a construir, o povo grego inicia um pensamento mais aprofundado em relação à melodia, particularmente através da filosofia que inaugura o pensamento sobre o som que não se ouve, ou seja, questiona-se sobre o abstraccionismo da sonoridade, como forma primeira e germinal da música. Esta perspectiva, intimamente apegada ao conceito de harmonia, foi indispensável para o estabelecimento de uma praxis musical que perduraria até à modernidade: “Tanto na Filosofia como na ciência da música os Gregos tiveram intuições e formularam princípios que em muitos casos ainda hoje não estão ultrapassados.” (Grout e Palisca, 2005:19).

Platão defendia que a harmonia da música era o espelho da alma, assim como do Universo. Para Fubini (2008:76) essa forma de a tratar atribuiu-lhe um papel instrutivo e necessário: a música não só resgataria a alma perturbada, como permitiria o acesso ao mais profundo do Universo: a consonância entre sons. Embalados num enlaço cósmico, alma e Universo encontrariam a música pensada em abstracto, imaterial e não executada. Juntos, seguem a mesma pauta de um silêncio musicado. A harmonia é maestrina.

É igualmente nesta sociedade que se desenvolve a doutrina do *ethos*, profundamente ligada a Pitágoras: regida por leis matemáticas, a música seria capaz de alterar o cosmos e, naturalmente, capaz de modificar o carácter e conduta do ser humano. Desta forma,

representaria paixões e estados de alma como a brandura, a ira, a temperança, a coragem, assim como os seus opostos. O ouvinte ficaria tomado por uma determinada paixão, caso a escutasse interpretada musicalmente, o que no fim, mediante as suas características, tornaria as pessoas boas ou más. Não deixa de ser fascinante o relevo que a doutrina do *ethos* atribui à música. Concede-lhe o poder para definir diferentes sentimentos como lhe atribui a capacidade de moldar os ouvintes e seus caracteres, conforme o conteúdo da música a que foram expostos.

Platão e Aristóteles estavam de acordo em que era possível produzir pessoas ‘boas’ mediante um sistema público de educação cujos dois elementos fundamentais eram a ginástica e a música, visando a primeira a disciplina do corpo e a segunda a do espírito....As melodias que exprimem brandura e indolência devem ser evitadas na educação dos indivíduos que forem preparados para governarem o estado ideal; só os modos dórico e frígio serão admitidos, pois promovem, respectivamente, as virtudes da coragem e da temperança (Grout e Palisca, 2005:21).

Com os helénicos, a música não ficou confinada a determinado uso, e muito menos sofreu algum tipo de censura. Ao contrário: o pensamento musical grego libertou a música de espartilhos teórico-morais na medida em que aceita e promove a ligação entre conceitos como prazer, fruição musical, alma e catarse. Desse modo, a música toma um lugar maior, pois o pensamento grego fixa “as pedras basilares quer por uma consideração estética e não apenas moralista da música, quer para um estudo da teoria musical independentemente dos pressupostos metafísicos ou cosmológicos.” (Fubini, 2008:84).

Wagner não tinha dúvidas quanto ao melhor modelo existente de forma de arte. Afirma que a antiga Grécia e a sua expressão artística são as orgulhosas origens da forma de arte; a antiguidade grega é pois a mãe do conhecimento e da sabedoria, portadora de uma sabedoria natural única. Afirma ainda: “Nous devons donc faire de l’art hellénique l’art humain en général...elle nous le presente avec [son] orgueil maternelle et, dans son amour maternel, nous crie à nous tous, hommes.” (Wagner, 1982b:90).

Por outras palavras, é longo e apertado o abraço artístico que liga a antiguidade ao pensamento mais actual que se encarrega justamente da arte. Com efeito, as razões para essa proximidade estão ligadas a factores vários sendo dois inegáveis: a qualidade da

arte grega, e o carinho e estímulo que sempre sentiu por parte da sua civilização. Essas duas características conferiram-lhe durabilidade e solidez suficientes para resistir ao esquecimento.

2. A Grécia no Renascimento Italiano

...le retour à l'antique préconisé par les penseurs et artistes de la Renaissance frappe sans doute par son amplitude et son mouvement mais que le Moyen Age chrétien possède de l'Antiquité une connaissance qu'il serait erroné de minimiser (Sabatier, Tome I, 1998a :34).

No que diz respeito ao Renascimento, este caracterizou-se por uma revisitação à cultura clássica, mas também por uma libertação cada vez maior por parte do ser humano, que concentrando-se em si consegue desse modo ocupar um espaço de largueza imprescindível na nova ordem cultural e social que emerge. Sabatier afirma que um olhar avaliador das artes existentes na Itália renascentista evidencia algo notável: os criadores assumem o papel essencial de pensadores nesta mesma evolução cultural. Com efeito, um dos mais determinantes elementos caracterizadores da renascença italiana é precisamente a emancipação do indivíduo em pessoa soberana, consciente e sensível, reconhecido como ser incomparável. E como o autor relembra, é nesta época que surgem nomes como Dante, Boccaccio, Giotto, Rafael, e mais tarde, Da Vinci e Miguel Ângelo. Estes homens destacam-se pela sua superior individualidade, da mesma forma que personalizam o fim dos limites conhecidos; agora, o ser humano é chamado à discussão sobre a sua própria existência, desfruta de espaço para pensar a sua humanidade e intelectualizá-la, nomeadamente sob materialização artística.

Mais ce consentement à l'individualisme impose d'une part une liberté de pensée qui ne sera pas sans danger pour l'Église ou les princes, et de l'autre que soit privilégié tout ce qui peut différencier les êtres, en particulier, leurs expériences personnelles et leurs sentiments intimes (Sabatier, Tome I, 1998a: 46).

O autor salienta o apreço de que a arte grega gozava como paradigma artístico pois foi ela a revisitada como modelo supremo, aspecto fundamental para o desenvolvimento intelectual nos domínios da filosofia, belas-artes, poesia e música, formas de arte desde sempre protegidas pelos gregos.

Platon confiera lui aussi à la musique les plus hautes vertus, notamment une valeur éducative (formation du caractère activé de l'homme régie par l'harmonie et le rythme, éléments propres à mener à la sagesse et à la prudence), comme il insistera sur son aptitude à toucher l'âme ou faciliter la recherche de l'absolu... (Sabatier, Tome I, 1998a:71).

A música recupera a sua relação harmoniosa com o universo, assumindo-se tanto como meio para a depuração da alma como incenso purificador do espírito, no âmbito de uma mais alargada terapêutica do ser. Ou seja, a música assume-se como meio para atingir a purificação espiritual, acalmando o espírito humano. Surge como elemento conciliador e pacificador e persegue a harmonia com o cosmos.

Da mesma forma, o antigo teatro grego serve de alicerce a uma expressão artística que renasce “...lieu de fructueuses rencontres du verbe, de la musique et du geste, où se opposaient, sous forme de variations lyriques, l’individuel et le collectif (chœur) dans un jeu contrasté de masses sonores et de volumes.” (Sabatier, Tome I, 1998a:98). Todavia, seria injusto e cientificamente incorrecto afirmar que o teatro renascentista não foi mais do que uma aguarela deslavada do teatro clássico, pois a fonte de inspiração não substituiu a criação: é certo que o Renascimento procurou na Grécia o seu modelo porém, construiu a partir daí o seu próprio caminho, num contexto sócio-cultural totalmente diferente. A civilização humana era agora portadora de conceito e valores novos que promoviam a redescoberta da arte. Havia sede de saber, compreensível após a censura artística da idade média. “...mais il faut admettre que la musique de scène, les intermezzi et les chœurs italiens composés depuis la seconde moitié du XVe siècle possèdent déjà, sur le modèle grec, leur propre cohérence. ” (Sabatier, Tome I, 1998a:98).

Certamente que com o desenvolvimento de uma sensibilidade nova assente nomeadamente na produção individual, a criação artística ganha um novo fulgor. A questionação académica debruça-se assim sobre a criação e o criador, e nessa medida, a música como forma de arte começa a ser ouvida de maneira crítica e opinativa, como exteriorização artística da humanidade. E o sentimento, esse, a mais profunda e inacabada obra de arte humana, recebe a dádiva da liberdade e da exaltação: a paixão e o caos não só se difundem como se assumem como uma preocupação social e filosófica, extravasadas em arte.

Para Danièle Pistone não há dúvidas de que Itália se afirma como um dos principais modelos artísticos europeus a partir do Renascimento; na sua opinião, a península era

passagem obrigatória para a formação cultural e musical de um artista. É precisamente em Florença que nasce no século XVII, o *drama in musica*, acontecimento que dominará tanto a atenção dos teóricos como o trabalho de compositores. A península evidenciava um ressurgimento do espírito clássico, *Risorgimento*, o qual curiosamente se apoiou o romantismo; “ Na Itália, o peso da cultura antiga torna-se indubitavelmente mais poderoso sob o efeito de um nítido regresso aos gregos...” (Pistone, 1999: 45).

Na verdade, essa união dos dois movimentos permitiu tratar paixões livres de forma profundamente dramática, concluindo a autora: “É aí que reside a fonte de movimento dramático e o verdadeiro relevo destas obras.” (Pistone, 1999:45-6).

O músico é a partir deste momento, fazedor de música dos afectos, subjectiva e cativante. Nesse sentido, concebe-se uma ampla variedade de instrumentos para fazer soar os sentimentos de forma a existir determinada harmonia para uma qualquer carga semântica. Criam-se orquestras maiores pois é necessário alargar a capacidade de traduzir sonoramente semânticas profundamente sentimentais, e da mesma forma, os instrumentos vão sendo agrupados para que o seu som seja beneficiado, procurando-se assim a qualidade harmónica.

Na verdade, efémera e finda com a última nota, a música extinguiu-se como um sopro a uma vela, deixando um frio morno que desta forma, não passaria à posteridade. Porém, o Renascimento, especificamente o italiano, viria a puxá-la para o seu lugar destinado e merecido, como mensageira de uma expressividade humana que agora corria livre. Nessa ordem de ideias, o teatro e a ópera renascentistas procuram uma cada vez maior cumplicidade com a manifestação sentimental exibida em palco. Consequentemente, sentimentos opostos, partidas do destino, amores inacabados e paixões condenadas são temas cada vez mais recorrentes em ópera, o que naturalmente altera o seu estatuto. Com efeito, as paixões da alma começam a ser analisadas e comentadas. E, certamente, problematizadas como inerentes ao ser humano.

O Renascimento, que rompe inevitavelmente com as estruturas medievais existentes, irá recuperar a doutrina do *ethos* iniciada na Grécia, rebaptizando-a de teoria dos afectos.

Na verdade, a reorganização musical no século XVI repara ser necessário um novo tipo de expressividade emocional exigida pela polifonia. Retoma a temática sentimental que se baseia na existência de um canal directo e privilegiado entre a música e a alma, patenteando-se desta forma um *ethos* musical que vigorará até ao limiar do Romantismo: “Irá delinear-se, no âmbito desta teoria, uma espécie de retórica da nova música, que se pode gabar de possuir os instrumentos técnico-linguísticos capazes de suscitar os sentimentos e emoções correspondentes nos ouvintes e, conseqüentemente, de exprimi-los.” (Fubini, 2008:108).

3. O Som, a Palavra, o Sentimento

3.1.O Novo Triunvirato ao serviço do sentimento

Através da música, a Humanidade tem manifestado pensamentos, opiniões e sentimentos. Fá-lo usando um processo delicado e complexo: algures, o som e a palavra encontram passagens e emprestam-se um ao outro, estabelecendo assim uma ligação sem perdedores. Ambos conhecem e respeitam os limites do outro e será estéril uma discussão com a vista a hierarquizá-los.

Parecem evidentes as correspondências entre palavra e som, afirmando François Sabatier (Tome I, 1998a: 15): “ Elles se perdent dans la nuit des temps avec le cri modulé de l’homme primitif et la construction des premiers instruments...d’étroits corrélations affecteront la rythmique du langage poétique et celle d’une musique capable de la vivifier...”. Declara igualmente que este acordo táctico se iniciou na tragédia grega e que se prolongou até ao conhecimento presente, enriquecendo, nessa jornada, a canção e seus derivados, nomeadamente a ópera.

De l’Antiquité jusqu’à notre siècle, la poésie développe, en effet, un sujet selon des critères de versification...qui tentent aussi de tirer des mots ‘une musique’ fondée sur le rythme et les sonorités. Les Grecs élaborent ainsi un jeu très riche et varié ... [qui] alimentera la poésie renaissante et, depuis les systèmes mesurés du XVe siècle jusqu’à Stravinsky, la musique elle-même (Sabatier, Tome I, 1998a:16).

O autor afirma que em determinado momento intelectual a poesia tentou a união com o canto, segundo o modelo greco-latino. Porém, ter-se-ia de aguardar para que a criação do drama moderno em música, a ópera, permitisse retomar o desafio que essa mesma união comporta, pois só a ópera conseguia conter em si o dramatismo existente no ser humano, assim como as paixões desmesuradas ou desordens sentimentais. “...il faudra patienter jusqu’à la création de l’opéra pour que se concrétise enfin l’aboutissement d’efforts...d’unir la musique à l’action théâtrale...” (Sabatier, Tome I, 1998a:98).

Para os gregos, os termos referentes a *música* e *poesia* eram quase sinónimos pois o som e a palavra formavam a verdadeira melodia. (Grout e Palsica, 1994:20). Da mesma

forma, Lévi-Strauss, citado no prefácio do livro *The Angel's Cry* de Michael Poizat, explica a complementaridade entre som e palavra. Defende que neste caso, a consequência do enlace tem de ser dotada de significado pelo ouvinte:

Music no doubt also speaks...there would be no music if language had not preceded it and if music did not continue to depend on it...Music is language without meaning: this being so, it is understandable that the listener, who is first and foremost a subject with the gift of speech, should feel himself irresistibly compelled to make up for the absent sense, just as someone who has lost a limb imagines that he still possesses it through the sensations present in the stump (Lévi-Strauss, 1992: x).

O autor declara que o ser humano se sente compelido a encontrar o significado em falta; carecendo a música de sentido, cabe ao ouvinte solucionar o puzzle sintático-musical e fornecer-lhe o semanticismo ainda por encontrar, função essa que realiza, segundo o autor, com voracidade.

Da mesma forma, Richard Wagner teorizou sobre a estreita relação entre som e palavra, oferecendo ao sentimento um papel de destaque. Afirma que o som é a expressão imediata do sentimento, que por seu lado, reside fisicamente no coração. O mesmo é dizer que o som sai e retorna ao coração, transportando consigo sentimento bombeado ao ritmo não da pulsação, mas dos acordes, que assumem agora no corpo humano a função da primeira. E à voz, a ela cabe a função de verbalizar o sentimento, de lhe dar forma e vida, e por fim, de o transmitir a uma cadeia de ouvidos e corações, predispostos a um intercâmbio de emoções: “Le langage est l’élément concentré de la voix, la parole [est] la substance condensée du son.” (Wagner, 1982b:93). Porém, o autor chama à atenção de que o som, mesmo suportado fisicamente pela voz, possui uma duração curta, totalmente dependente das vibrações do ar. Com efeito, tem ainda de cumprir, talvez, a sua mais complexa tarefa: após a materialização, o som tem de permitir-se a ser atribuído de significado, e posteriormente decodificado. Desse modo reúne as condições para ser absorvido pelo sentimento. “Il [le son] ne peut que vouloir l’Universel, le Vrai, l’Absolu; sa prope absorption, non pas dans l’amour pour tel ou tel objet, mais dans l’amour en général...” (Wagner, 1982b:96).

Wagner recoloca na discussão o conceito harmonioso, resultado do equilíbrio existente e obrigatório entre palavra e som. Ou seja, para que a harmonia surja não se pode

detectar onde palavra e som cessam ou iniciam, pois ambos estão dependentes do entendimento e respeito mútuos: “Dans le royaume de l’harmonie, il n’y a donc ni commencement ni fin...” (Wagner, 1982b:126). Porém, para resultar devidamente, o sentido harmonioso necessita de ser sustentado pelo aspecto mais vivo do som, ou por outra, a voz humana, que por sua vez transporta a palavra: “...elle [la musique] prit à sa sœur raisonnable, la Poésie, le Verbe, comme [une] condition de vie absolument nécessaire, indispensable...le Verbe matériel, indispensable, le son condensé.” (Wagner, 1982b: 124).

A transmissão do saber, a cargo da voz, transposta uma alteração do conhecimento do ponto de vista do ouvinte que passa a ser detentor de realidades mais abrangentes: “...la mesure de combinaison de ces éléments [fut] un jugement indéfiniment libre, tel que pouvait l’exercer le poète des sons, dans sons désir d’expérimenter sans entraves ses aspirations insondables.” (Wagner, 1982b:133).

Para o artista, a voz é fundamental como forma de veicular a sua arte. Permite-lhe alcançar um mais vasto público, assim como experimentar novos caminhos. Sustenta, num primeiro momento, o sentido universal das palavras e num segundo, a significação pessoal do artista, forjada na sua própria verdade. Sustenta ainda, o sentimento que pretende transmitir.

3.2.O sentimento musical

A questão relativa à afinidade entre som e palavra tem alimentado trocas de opiniões. Eurico Fubini defendia ser fundamental estabelecer em que medida a música se aproxima ou afasta da linguagem verbal, assim como quais as condições que reúne para conseguir exprimir significados, desvendar acontecimentos e revelar emoções. O autor apresenta duas frentes de entendimento divergentes no que concerne a significação musical e que trocaram argumentos ao longo da história do pensamento da música. Por um lado, teóricos de uma concepção ética defensores de que a música “...incide no nosso comportamento, influencia os nossos sentimentos...exprime os nossos

sentimentos.” (Fubini, 2008:29); e por outro, os apologistas de uma concepção hedonística da música. Estes argumentavam que a música tinha como tarefa primeira a produção de um prazer sensível, cujo “...fim se esgota em si mesmo.” (Fubini, 2008:29), não tendo por isso a finalidade de produzir conhecimento, ou de transmitir informação. Quando os últimos recusam a capacidade expressiva da música, negam que esta possa ser linguagem com poder significativo, assim como refutam a sua hipótese de união com a palavra; do lado oposto encontravam-se os partidários da significação, que encaravam a música como forma privilegiada de expressão: “...esta pode encontrar a sua realização mais adequada precisamente numa simbiose com a linguagem da poesia: dessa forma, os respectivos poderes semânticos são sem dúvida potenciados.” (Fubini, 2008:30).

No sentido de contribuir para o maior esclarecimento desta questão, concretamente a relação entre som, música e sentimento, e apesar da confessa inclinação teórica, o autor arriscou uma abordagem diferente ao explicitar as suas dúvidas. O propósito era o de promover uma questionação geral e partilhada, onde não fosse procurada uma resposta exacta, mas sim um caminhar em conjunto para a descoberta. Desta forma, questiona se o compositor no acto de criação da música exprime o seu mundo afectivo; se a música incorpora ou não os significados próprios do mundo dos afectos e das emoções; se quem a escuta consegue sentir emoções; se a música denota, conota ou imita afectos, se se trata de uma linguagem e qual a sua relação com a linguagem verbal; se a música revela traços específicos face à linguagem verbal; por último, no caso de ser linguagem, para que objectos remete? (Fubini, 2008:31).

A discussão que estas questões suscitam foi, inevitavelmente, influenciada pela perspectiva intelectual e artística que se afirma cada vez mais a partir do século XVIII, ou seja, a opinião de que a música é imitação ou expressão dos sentimentos, ocupando uma posição privilegiada na descodificação emocional, e afastada cada vez mais da razão e conceitos. Ao ser entendida conjuntamente como promotora e imitadora de emoção, a música coloca em evidência “o que permanece em estado latente na linguagem” (Fubini, 2008:33). Identicamente, o teórico defende que qualquer discurso verbal transporta uma indicação musical, presente na entoação da palavra. Assim, a musicalidade domina a palavra tornando-se “uma espécie de linguagem que vem antes

da linguagem...antes do poder denotativo da palavra.” (Fubini, 2008:33), concluindo-se que à voz foi reconhecida legitimidade para materializar a relação harmoniosa entre som e palavra, como para transmitir o peso sentimental dessa mesma ligação. Passa a narrar destinos, acontecimentos, tragédias e soberana, encarna em si a responsabilidade de relatar realidades outrora imutáveis (Wagner, 1982b: 128-9). Sabatier defende igualmente que a competência de um autor se revela na sua capacidade de interpretar os sentimentos; não só tem ele a obrigação de conhecer todos os ambíguos laivos da sensação humana, como o dever de os traduzir musicalmente:

La question de l’imitation des passions c’est posée dès que la monodie récitative et le style rappresentativo ont pris naissance en Italie...jusqu’à l’élaboration...d’une rhétorique des passions...sur la possibilité de trouver des équivalences entre tel étal mental ou telle émotion et les moyens musicaux capables d’en simuler l’intensité (Sabatier, Tome I, 1998a: 557).

A música segue um caminho pleno de sentimento, no qual se respeitam a declamação e estados de alma: a harmonia tem uma responsabilidade maior, pois presta-se a ser explorada de forma a suportar a modulação sentimental, nomeadamente recorrendo-se a procedimentos musicais que sugerem sensações. Assim sendo, determinadas notas musicais exprimem sensibilidades: a *alegria* é interpretada pelas notas *ré* e *lá*; da *fúria* encarregam-se o *fá* e *si bemol*; a *grandiosidade* sente-se pelo *ré*, *lá* e *mi*; tomam a *doçura* o *ré*, *sol*, *si* e *mi*; a *lugubridade* arrasta-se pelo *fá* e *si bemol*. Cabe ao compositor/autor a capacidade de tornar perceptíveis as paixões que deseja destacar, quando se arrisca a transmitir a veracidade dos sentimentos (Sabatier, Tome I, 1998a: 557-558). Neste teste, a destreza do criador revela-se caso o ouvinte, aquele que toma a obra no seu resultado final, sinta, sem qualquer hesitação, a presença da paixão musicada.

A cada instrumento é confiada uma tonalidade emotiva, o que resulta numa infundável variedade de composições, tantas quanto as variedades de temperamentos, nascendo assim um léxico emotivo-musical, relacionado com uma harmonia que seguidamente, traduzirá afectos correspondentes. Uma flauta lenta poderá confidenciar uma paixão penosa, ou um mais intenso vibrar de cordas deixará a adivinhar um ódio profundo: “A alma humana apresenta características que dependem do temperamento inato de cada

indivíduo e é em virtude deste que o músico tem mais tendência para um tipo de composições do que para outras.” (Kircher 2008:109).

Verifica-se portanto, que a psique humana assume um largo espaço no progressivo desenvolvimento da música, pois, na verdade, após uma laicização gradual à qual não escapa, a música enovela-se com a sensação, a emoção a paixão, o caos.

Nessa linha de pensamento, Charles Avison afirma: “...a música...trazendo para diante de nós objectos das nossas paixões...suscita naturalmente uma variedade de paixões ao coração humano.” Na verdade, quando Fubini cita Avison (2008:112) pretende usar de argumentação que remete para a existência de uma voz sentimental não sujeita a regras ou imposições, ideia que posteriormente, corrobora: “A música agrada-nos e sentimos prazer ao ouvi-la porque exprime precisamente através da harmonia e da ordem universal divina, a própria natureza (Fubini, 2008:117). Os Enciclopedistas expandiram o conceito sentimental presente na música, escolhendo como paradigma de maior sucesso, a música italiana. Defendiam que, na península, as obras musicais produziam uma rara musicalidade, expressa no *bel canto*, e que nelas se encontrava o triunfo do sentimento, assim como o fluxo liberto da melodia. Rousseau, para quem a música era a linguagem mais próxima do coração humano, desenvolve um curioso raciocínio para socorrer a sua perspectiva: se a polifonia fosse invenção racional, o que recusa, tal excluiria necessariamente a existência da melodia, assim como a expressão dos sentimentos. Porém, como a manifestação de emoções musicais era inegável, provava, dessa forma, que a harmonia poderia ter várias origens, mas nenhuma do campo da razão. Todavia, seria Diderot o primeiro teórico a salientar a primazia da música sobre as outras artes, sendo esta a expressão imediata e directa das paixões. Devido à sua riqueza e competência para expor os aspectos recônditos e inacessíveis da realidade, a música é a melhor tradutora da humanidade.

Naturalmente que a aliança da música à afeição, assim como a teoria que apoiava essa mesma concepção, não foram consensuais. Eduard Hanslick seria um confesso opositor à corrente teórica que advogava a música como transmissora ou mesmo gatilho de qualquer tipo de sentimento. Para o crítico, o núcleo da música reside apenas na contemplação da sua forma ou seja, o belo musical não tem em si presente emoção do compositor ou do ouvinte, pois trata-se apenas de forma sonora em movimento.

Cada arte deve ser conhecida nas suas determinações técnicas, quer ser compreendida e julgada a partir ‘de si própria’ ... as críticas da arte devem...unir-se na única e imperecível convicção de que se deve...inquirir o objecto belo, e não o sujeito sentiente (Hanslick, 2002:13).

Defende igualmente que chegara a altura dos sistemas estéticos não mais abordarem o belo a partir das sensações, pois para o teórico esse tipo de pesquisa resultaria necessariamente numa análise subjectiva, afastada do objecto belo e perdida no que o rodeava. Dessa forma, rompe com uma quase obrigatoriedade intelectual da época que teorizava uma ligação directa entre o sentimento e a vida sendo o primeiro, factor justificativo da vivência. Hanslick detecta enganos na teoria dos afectos e explica que é um erro que esta se construa defendendo que o que se entende por belo deve ser sentido pelos homens – o belo existe, contendo em si o seu significado, e nada mais tem a fazer do que ser belo. Na sua opinião, também não é verdade que seja o sentimento o órgão que acolhe o belo – o belo é recebido pela fantasia, ou o acto de “contemplar com entendimento” (Hanslick, 2002:15), pois a peça sonora viaja da fantasia do artista para a do ouvinte. O musicólogo aceita que a música se ligue ao sentimento, recusando, todavia, a existência de uma relação de exclusividade, pois frequentemente, ao confundir-se a afeição do sentimento com a beleza musical, aponta-se para uma relação causal entre uma peça sonora e a emoção que suscita, relação essa que não é sentida da mesma forma e intensidade por todos os ouvintes.

Com efeito, a diversidade de opiniões sobre determinado trecho sonoro é para Hanslick, a evidência de que a avaliação sentimental só pode ser acientífica. De facto, as diferentes sensibilidades evidenciadas pelos ouvintes não reúnem em si as características de um método de estudo fidedigno e objectivo, que possa ser aplicado aos princípios estéticos.

O efeito da música sobre o sentimento não tem, portanto, nem a necessidade, nem a constância, nem, por fim, a exclusividade que um fenómeno deveria apresentar para conseguir fundamentar um princípio estético...Opomo-nos somente à utilização acientífica destes factos em prol de princípios estéticos (Hanslick, 2002:20).

Nessa ordem de ideias, declara que se a música conseguisse representar o dinamismo de um sentimento recorrendo para esse efeito a diferentes ritmos, isso não seria mais do

que a interpretação de uma única propriedade do sentimento, e não este no seu todo; da mesma forma, a música não é capaz de descrever o amor, mas só um movimento que poderá ocorrer no amor, o que remete a atenção para o frívolo. Por esses factos, entendia primeiramente a ópera como música e não como drama (Hanslick, 2002:26).

Dos antípodas teóricos, Wagner defende que três faculdades artísticas assumiram na humanidade a expressão tripartida da arte humana; a dança, a poesia e a música. Indissociáveis do sentimento, colocam-se ao serviço da suprema perfeição consciente da obra de arte, o drama. “Danse, Musique et Poésie, voilà les trois sœurs éternelles...Par leur nature, elles ne peuvent être séparées sans détruire le cercle de l’art...” (Wagner, 1982b:97). Musas para o compositor, estas fontes de prazer e inspiração associam-se à beleza, ao equilíbrio das formas, ao toque do acontecimento, numa palpável proximidade com o sentimento humano. Se verdadeira, a sua nobreza atrai o criador, entrelaçando-se todos numa “union matérielle et morale” (Wagner, 1982b:97). E é com uma imagem profundamente erótica que Wagner relata esse encontro:

Si nous considérons cette ronde charmante des muses, les plus vraies, les plus nobles de l’homme artiste, nous les voyons d’abord toutes les trois, se tenant tendrement enlacées, leur bras s’enroulant autour de leur cou...comme pour montrer aux autres la beauté et son corps en pleine liberté, se détachant de cet embrassement...pour se unir enfin toutes, enlacées, serrées, sein contre sein, membre à membre, dans un ardent baiser d’amour en une seule forme de vie voluptueuse ! – Voilà l’amour e la vie, la joie et la séduction de l’art...toujours soi-même et toujours divers, qui se divise à l’infini, et se réunit dans la béatitude. Voilà l’art libre (Wagner, 1982b: 97-8).

Neste tocar de peles conquista-se a liberdade artística e íntima do amor, pois amor foi o que se fez a três. O artista, *voyeur* assumido, degusta a visão sabendo que como humano, tem necessidade de amar: “Le besoin de vivre du besoin de vivre de l’homme c’est le besoin d’aimer.” (Wagner, 1982b:99). Diz o teórico ser imprescindível estabelecer uma rede de tráfego sentimental/amoroso para que o ser humano se possa libertar, para que gaste o verbo “donner” e não o “prendre” (Wagner, 1982b: 99), para que, juntamente com as três irmãs entrelace as suas faculdades e se ame. O reconhecimento pelo amor, de si e dos outros, a consciência de entendimento de si mesmo, a comunicação em consciência, sim, isso é a liberdade. Só a arte responde e entende essa faculdade humana, a sua verdade e a sua liberdade. Amor e arte são, portanto, indissociáveis.

Se para Wagner a dança era a mais material de todas as formas de arte, incluindo em si todos os elementos de manifestação artísticos, era igualmente indispensável para tornar a música e a poesia inteligíveis. Na verdade, os movimentos corporais permitem a transmissão de diferentes sensações, numa contínua e ritmada projecção de slides humanos. Formam-se arabescos artístico-emotivos-corporais com fala própria, que expulsam do interior do corpo distintas emoções: “Si le mouvement qui accompagne le geste est le son expressif du sentiment, rythme en est le langage compréhensible...La danse ne devient art que par le rythme. Elle est la mesure des sentiments par lesquels se manifeste le sentiment.” (Wagner, 1982b: 105).

Afirma que a arte é livre, condição que beneficia a dança. Na realidade, a liberdade é um pano de fundo artístico imprescindível; sem ela a arte é fraude, falsificação forjada no egoísmo. “O danse, art admirable! O danse, art pitoyable.” (Wagner, 1982b: 117). Por seu lado, o som é a linguagem artística dos corações: “La musique est l’amour du cœur dans la plénitude de son bouillonnement, l’amour qui ennoblit la volupté et humanisme la pensée abstraite.” (Wagner, 1982b: 118). Em penetrações afectuosas pela música, a poesia e a dança tocam-se, fecundadas pelas manifestações artísticas. Som, música, melodia e drama enleiam-se num bilro autónomo e seguro. E, numa profunda e imensa consciência de si, o homem encontra-se, conhece-se, e desperta numa urdidura de liberdade e de verdade: “...et l’homme, heureux de la douce harmonie de tout son être, s’abandonne, dans l’esquif léger, à l’élément familier, gouverne d’une main sûre, suivant l’indication de cette douce lumière bien connue.” (Wagner, 1982b: 122). Para o autor, as figuras rítmicas, na sua alternância e repetição, devem estimular a harmonia como, na origem, a palavra fez ao som.

Na opinião da Richard Wagner, o acto de criar poesia concentra em si não só as artes da dança e do som, mas igualmente a do poeta, e defende que será essa a única forma de produzir poesia de qualidade. Todos os agentes implicados no processo, destacando-se “les trois sœurs réunis en une trinité” (Wagner, 1982b: 148), trabalharão para que a poesia se apresente como forma de operação criativa: “L’homme vraiment sain...ne parle pas de ce qu’il veut et aime; il veut et aime, et nous communique par des moyens artistiques [poésie]...” (Wagner, 1982b: 154).

Estes são os pressupostos obrigatórios para que a poesia, como forma libertadora de emoção, entre na existência humana e assuma um papel de relevo, um papel orientador das sensações. Aliás, estas três formas de arte são antes de mais, parceiras das sensibilidades humanas que em total cumplicidade acompanharão o sonho do artista, parturiente de arte e emoção.

4.O Drama na Ópera

Doce infortúnio

Carl Dahlhaus esclarece a sua opinião sobre o drama quando afirma o seguinte: “The term ‘musical dramaturgy’ is not simply descriptive but expresses the far from self-evident proposition that the primary constituent of an opera as a drama is the music.” (Dahlhaus, 2003:73). Para o autor é evidente a ligação ente drama e música, tratando-se de uma ópera, e, dessa maneira, a presença do drama na ópera é mais realçada, como fenómeno pertencente à harmonia musical e ao sentimento.

Quando, na ousadia da sua reflexão, define drama como a forma mais perfeita do lirismo, Wagner, em pleno século XIX, ideologicamente encaixado numa óptica romântica, assume ser esta a forma de arte do futuro na qual o homem, encontrado na sua mais alta dignidade, é alternadamente sujeito e objecto artísticos. Essa obra de arte perfeita representa, na realidade, o apogeu de um desejo colectivo de comunicação artística, só possível na sua expressão suprema. Com efeito, esse mesmo desejo tem como objectivo o interesse comum, ao apresentar-se como produto artístico arbitrário.

Na opinião de Wagner, a dança, a música e a poesia reviam-se no drama, forma de arte perfeita e livre, e, por natural inclinação, encontrar-se-iam na ópera: “Enfin, pour la manifestation la plus insolente de son orgueil de plus en plus grandissant, la musique se destina l’Opéra. Là, elle exigea jusqu’au dernier son le tribut de la poésie.” (1982:172). Curiosamente, se a santa trindade artística sempre trabalhou sem protagonismos, o mesmo não se passa nesta situação; pela sua grandiosidade, a ópera exige um desempenho tão profundo que torna impossível que a dança, a música e a poesia ajam desinteressadamente. Assim, como afirma o autor, preocupadas em apresentar o melhor desempenho, tornam-se egoístas (Wagner, 1982b:172-174).

O drama completa-se quando, como outras artes demonstra vontade de se revelar a um público comum, e não a uma elite supostamente culta. Para tal, é necessário tornar-se propriedade intelectual universal, fundamental na vida pública. Wagner evidencia dois

aspectos negativos, resolúveis pela solução que igualmente apresenta: a arte tornara-se num reduto oco e balofo para servir uma minoria – “L’art est devenu la propriété particulière d’une classe d’artistes...notre art civilisé ressemble à un homme qui veut s’adresser dans une langue étrangère à un peuple qui l’ignore (Wagner, 1982b:214). Porém, da mesma forma que descreve o que entende por marasmo artístico do seu tempo, fornece o que parece ser a única hipótese de concordância entre artes que devem ser universais – “...car l’intention de chaque genre d’art isolé n’est réalisée qu’avec le concours intelligible de tous les genres d’art.” (Wagner, 1982b:217). Pioneiramente, refere que formas isoladas de arte são fúteis, e que só em variedade inteligível podem servir o povo. Porém, também não descarta a maneira como essas mesmas formas de arte se devem apresentar. Recoloca a discussão artística noutra limiar quando defende uma forma de funcionamento para as salas de espectáculo: estas, tanto do ponto de vista acústico como óptico, terão de se adequar para que a obra de arte seja apreendida pelo público, que procura satisfazer o desejo comum de a conhecer. Assim, a assistência envolve-se totalmente na cena e o espectador, em simbiose com esta encontra-se como ser, ao rever imagens da vida humana (Wagner, 1982b:218-219).

La chose la plus intelligible, c’est l’action dramatique...la véritable vie est représentée directement de la manière la plus véridique et la plus compréhensible...Toute création artistique devient universellement intelligible et se justifie pleinement dans la mesure où elle est absorbée dans le drame, éclairée par le drame. (Wagner, 1982b: 222).

Profetizado de obra de arte do futuro, o drama tem de ser descendente directo da vontade colectiva, isto é, produto da associação de todos os artistas que no mesmo tempo e lugar, trabalham conjuntamente para dignificar a arte: cada um colabora com a sua criação e estilo particulares para o objectivo comum de produzir drama, que desta forma é o resultado de todas as opiniões somadas. Se assim ocorrer, cria-se o elemento mais essencial do drama, a acção dramática, única competente para promover a compreensão geral e abrangente do drama. Wagner apresenta-a através de uma analogia: como um ramo pertencente à árvore da vida, a acção dramática exprime fielmente a verdade da existência, tornando-se um ramo luxuriante e fecundo e dessa forma, exprime a necessidade da obra de arte na sua forma mais pura e comum; “...l’amour qui sent peut être supposé ici comme la force active qui rende [la représentation] possible...à une force productrice particulière...” (Wagner, 1982b: 236).

Mário Vieira de Carvalho salienta duas incontornáveis acepções ligadas à família da palavra “drama”: se *dramaturgia* designa o conjunto da obra teatral de um autor, já *dramaturgista*, herança germânica ou anglo-saxónica do século XVIII, classifica o colaborador da direcção do teatro e interventor sócio-cultural, que selecciona repertório e se responsabiliza pela programação. Por outras palavras, faz parte da triangulação que engloba, por um lado toda a liturgia do espectáculo, desde os actores ao cenário, a parte puramente intelectual, o artista ou autor da obra, e por fim, o público. Na verdade, o *dramaturgista* deve funcionar como uma “placa giratória” (Carvalho, 2005:16), entre produção e público, levando até este informação que previamente investigou, documentou e preparou. Assim, otimiza a comunicação entre as partes, quando se encarrega da estrutura e função do drama, nomeadamente as suas componentes internas e externas.

Na mesma ordem de ideia, Franco Piperno defende que um espectáculo de ópera é o resultado de uma complexa articulação entre diferentes componentes, os quais desempenham o seu papel:

Opera was not a libretto or a score; it was not fine singing or stage designs, choreography or dance. It was a combination of these and many other elements, all of which shaped the final product and were independent and interacting with one another. Opera always involved a considerable investment, both financial and organizational... (Piperno, 1998:1).

Defende que a complexidade inerente à ópera representa um desafio composto pelas diversas particularidades que a compõem, o que para Piperno exige uma abordagem interdisciplinar: “Thus the richness of opera makes it an appropriate object of study for different research fields, disciplines and methodologies.” (Piperno, 2007:138).

Naturalmente que o que poderá ser denominado de dramaturgia musical avançou em paralelo, numa Europa que assiste à constituição da música como elemento inerente ao teatro. A realidade é que a função estruturante que a música adopta irá condicionar o discurso dramático a partir do século XVII; dá-se assim origem à ópera, entre outras formas de teatro musical, pois à medida que os processos musicais aumentam, o mesmo sucede com a sua autonomia, “subjugando-se o texto à voz e expressividade dramática.” (Carvalho, 2005: 18).

Mário Vieira de Carvalho recupera uma ideia central em Wagner quando declara ser fundamental criar uma ligação estrutural entre quem assiste e quem representa, alimentando-se assim um sistema comunicante e colectivo entre público e artistas (o 3.º estado jaussiano a que aludimos na I parte). Dessa forma, realça os conceitos de “esfera pública” e “sistema sociocomunicativo” (Carvalho, 2005:37), imprescindíveis ao estudo tanto do teatro como da ópera. Na verdade, as duas realidades confundem-se desde que a obra é pensada, materializada, publicitada e assistida, dinamizando inúmeros intervenientes durante o processo.

A ópera funciona assim como sistema de comunicação dinâmico, envolvido num processo de troca com o meio ambiente, recebendo inputs, e enviando outputs... Desta forma, a ópera como chave para a compreensão da história pressupõem: Que a ópera seja essencialmente comunicação; dê origens a sistemas constituídos por elementos diferentes, conectados entre si e sensíveis ao meio; que o sistema comunicativo da ópera se componha nomeadamente da produção e recepção (Carvalho, 2005:40).

Vieira de Carvalho serve-se de dois exemplos que clarificam a diversidade da dinâmica “operática”. Os recitativos manifestam uma acção que comporta as personagens e a sua interacção “...no recitativo...a personagem, agindo, usa a máscara das convenções sociais...” (Carvalho, 2005:42); por outro lado, as árias revelam-se momentos estáticos, nos quais as personagens, sós, se entregam ao sentimento “...enquanto na ária, pensando e agindo, tira a máscara e dá largas às suas pulsões...” (Carvalho, 2005:42). Quanto à última, salienta o autor que se trata de um momento de confidencialidade entre personagem e público, criando-se assim uma circunstância de convivência sentimental partilhada retoricamente. Será portanto, um dos momentos mais genuínos da rede sócio-comunicativa estabelecida na medida em que a confissão afectiva aproxima os intervenientes. Alguém conta o que sente a outros que escutam silenciosamente, e essa dádiva de informação coloca o espectador em vantagem sobre as outras personagens. Como testemunha, o espectador sabe além do que as personagens dizem; sabe o que sentem. O autor termina o seu raciocínio afirmando que o estudo da ópera como sistema social de comunicação é essencial para entendê-la, nomeadamente no seu papel futuro e em diferentes contextos históricos, culturais e sociais. Sistema e meio são assim entendidos como incontornáveis, numa fusão do teatro musical com a rede social que estabelece.

4.1.Drama operático: comunicador de sentimentos

Na obra que dedica ao drama e à ópera, Wagner defende que a música deve imaginar e exprimir o drama para que a ópera, especificamente, seja capaz de comunicar paixões, tornando-se “...le langage immédiat du coeur.” (Wagner, 1982a Tome I: 82). Para Wagner, a ópera italiana é a ópera mãe, a intérprete suprema da paixão que reencontra a sua origem popular. Na realidade nasce um genuíno interesse pela melodia da ópera, circunstância que irá obrigar a música a assumir um papel de relevo, de verdadeira essência. Reaproximada assim da sua proveniência, a ópera inicia um momento de apogeu no qual toma como assunto heróis e deuses. Com efeito, o povo vê-se espelhado nos protagonistas, com quem mantém uma estreita relação. “ Le héros tragique des Grecs sortait du chœur et se tournant vers lui, disait: ‘Voyez, ainsi fait et agit un homme; les pensées, et les sentences que vous célébrez, je vous les représente comme inconstablement vraies et nécessaires.’” (Wagner, Tome I, 1982a: 119). Ao defender ser necessária a criação de um colectivo composto nomeadamente por artistas e público, no qual houvesse especial cuidado para com a dinamização da comunicação sentimental, Wagner apresenta em primeira mão um corte com o contexto social e cultural que o rodeava. Para si, a ópera era a única competente para libertar o mundo, catalizadora de mudanças e transmissora de palavras cheias, seguida por crentes na paixão e no coração: “L’opéra, libérateur du monde, devait dominer la religion, non pas la religion l’opéra; l’opéra dut se transformer en église, et ce n’est pas la religion qui fut émancipée par l’opéra, mais bien celui-ci par celle-là.” (Wagner, Tome I, 1982a: 128). Quer dizer o autor que a ópera seria como o farol indicativo de um novo mundo intelectual, como que anunciando novos apóstolos e arcanjos, apresentados pelo drama, pelo sentimento, pelo artista, pela harmonia. Espalharia um evangelho de amor, disseminando por nações a palavra do afecto humano. Filha de um deus musical, a ópera seria a profeta da sensação e da verdade.

Se a música tivesse género, qual seria? Masculino, feminino? Parece claro para Wagner que a música é não só feminina, mais ainda mais, é mulher adulta. “ La Musique est femme. La nature de la femme est l’amour: mais cet amour est celui qui conçoit, et qui, dans la conception, se donne sans arrière-pensée. ” (Wagner, Tome I, 1982a: 192). Ao

escolher atribuir feminilidade à música, o compositor dota-a de um sistema sexual e reprodutivo, que utilizando o amor, não só recria como se multiplica: “...elle comprenne qui sans l’amour, elle n’a ni force ni volonté...” (Wagner, Tome I, 1982a: 193).

Esta abordagem, profundamente ancorada na figura da mulher e no afecto, parece funcionar na perfeição quando são escolhidos estilos femininos comportamentais para catalogar diferentes músicas de ópera. Classifica assim a música italiana de ópera como a cortesã, a “fille de joie”, ligada ao sexo e à volúpia; a francesa como a “coquette”, egoísta e frígida; e por fim a alemã como “la prude” (Wagner, Tome I, 1982a: 193-5), dogmática e sem amor. Enquanto inventaria as diferentes músicas de ópera de acordo com generalizados estereótipos femininos, não deixa de afirmar que a mulher imprime verdade à música: deve amar verdadeiramente e conceber em harmonia com a natureza. Dessa união brota a verdade e a pureza da arte. (Wagner, Tome I, 1982a: 195-200).

Na verdade, não deixa de expectável por parte de Wagner, a atribuição do género feminino à música. A sua opção é a única que consegue garantir “a continuidade da espécie”, ou seja, que o conteúdo musical seja continuamente fecundado. E sê-lo-á pelo artista do futuro, anunciado pelo autor, e personalizado num futuro pelo povo, em exercício do poder colectivo. A descendência está assim assegurada.

Os autores que estão a ser citados, assim como outros que ainda não o foram, manifestaram na sua maioria, um acolhimento à relação entre música e sentimento. E novamente é de sentimento que fala este trabalho, das consequências das paixões humanas em determinados contextos e em determinados caracteres. A ópera *Norma*, que será tratada à frente, converge elementos que fazem de si um exemplo paradigmático: à presença do drama na música, que traduzirá uma triste história de amor, alicerça-se um libreto também ele pleno de sentimento, e que em boa verdade, começou a ser escrito ainda na antiguidade. Tomado e retomado por muitos, o enredo, mudando um pouco conforme os autores, nunca deixou porém, de retratar a reacção humana à presença da paixão e sua destruição, o caos. Se é verdade que os gregos concebiam a música como elemento harmonioso, também é verdade que a música consegue comportar em si qualquer tipo de sentimento, mesmo associado à desarmonia. Tal deve-se à imensa

possibilidade de polifonias às quais, naturalmente, se atribui determinada carga sentimental.

4.2. Ópera: da cultura grega ao romantismo

Que fenómeno é este tão visceral que não permite meios agrados? “Phenomena” é precisamente o termo que Tom Sutcliffe utiliza para o que acha ser a forma de arte que melhor traduz a realidade humana: “more realistic account of the forces of life than any other human art-form.” (Sutcliffe, 2000: xi). Imediatamente antes também afirmara:

Opera is the most ephemeral thing in the world to be taken so very seriously. For those who care about it, every single aspect of a performance is vitally significant – and it is in the nature of opera to engage words and music, scene design and clothes, colours, rhythms and movement including dance, with a sense of people communicating in the most committed vivacious way to be as complex in elements, yet as simple in essence and effect, as any other conceivable human activity (Sutcliffe, 2000: xi).

O autor entende a ópera lírica como acontecimento especial ao qual ninguém fica desprendido. Na sua opinião, depois de um processo de construção que envolve desde a música ao pormenor do guarda-roupa, a ópera está preparada para retratar a vida humana, mais realisticamente do que qualquer outra forma de arte. Pistone partilhava da mesma opinião. Para si, palavra e música uniam-se numa liturgia cénica atenta ao drama humano (Pistone, 1999: 9). Mas centrando a questão sob o ponto de vista dos seus apreciadores, que espectacularidade possui a ópera lírica? Como se explica um fenómeno assente na sensação? Como se esclarece e interpreta perante diferentes sensibilidades, uma forma de arte acorrentada às paixões da alma, tão volúveis como voláteis?

But the fascination of opera is precisely its ability to handle the secret life of everyday, the needs, wishes and ambitions of lovers... Opera is profoundly moving. It knows how to open the tear-duct floodgates. Yet it mostly is too proud and dignified to lower itself to mere momentary catharsis (Sutcliffe, 2000: xii).

Se para Sutcliffe, um espectáculo de ópera permite um relaxamento das convenções sociais ao ponto de mostrar o que se sente, no mesmo sentido Michel Poizat defende que um verdadeiro espectador de ópera não resiste a deixar-se capturar pela música que ama e irremediavelmente cativado, concentra-se somente no que assiste: “...that drives everything else away, even himself, until he oblivious of the discomfort of his seat and of his end-of-the-day fatigue...” (Poizat, 1992:3). Para o autor, o canto da ópera é comparável ao choro de um anjo, puro e casto. E daí a sua questão: “Tears, shivers...Can this be what we call musical pleasure?” (Poizat, 1992:4). Claramente que sim, pois as lágrimas também surgem em variações de humor, em situações que envolvem alegria, ou seja, num estado de alma provocado por um agente externo, mas neste caso, para deleite do receptor. Os arrepios não são mais do que libertações de sensação, agriçoces, provocando um delicioso desconforto.

...opera presents one of those rare situations in which our sociocultural prejudices not only allow a man to shed tears but even sanction his gratitude to the singer and the composer for having provoked a reaction that in any other circumstances might be taken for a sign of weakness... (Poizat, 1992:4).

Porém, justifica-se uma reflexão: estando o drama e a ópera tão ligados à civilização clássica, seria outra a ópera que se conhece, sem essa mesma influência?

Cármén Morán Rodríguez e Enrique Pérez Benito afirmam que a ópera é uma forma de teatro musical, com duplo vínculo. Ópera é “*tipológicamente*” teatro (Morán Rodríguez,, Pérez Benito, 2006: 190), articulando-se em narrativas dramáticas como o diálogo, o monólogo, cenas e actos, que configuram o libreto. Acresce que historicamente a ópera foi ou tentou ser herdeira do teatro. Tal sucede precisamente na tragédia grega, pois grande parte era cantada e não declamada.

Además, desde su nacimiento, la ópera convive con el teatro declamado, y ambas formas se retroalimentan...Así, la filiación tipológica con el género teatral explica la atracción de las primeras óperas por los argumentos mitológicos...Por su parte, la filiación histórica con la tragedia griega, a la que aspirava a emular, haría perfectamente comprensible la elección recurrente de un tema tratado por Eurípides. Medea contaba con todas las bazas para convertirse en un argumento operístico de éxito: al referente remoto de la tragedia antigua se fueron sumando sucesivas versiones de teatro declamado, y gracias a ello pronto se contó, además, con una tradición de Medeas operísticas... (Morán Rodríguez, Pérez Benito, 2006: 190-191).

Sutcliffe, no esforço de clarificar essa mesma questão, afirma que para alguns teóricos a ópera não é mais do que uma revisitação neo-clássica, que recupera no palco “the theological alchemy of ancient Greek drama” (Sutcliffe, 2000:xiv); esse espaço, de fundamental importância para os gregos, incarnava mitos e vivências humanas ao sabor da vontade divina. O autor não esconde a evidente afinidade entre drama grego e ópera lírica quando afirma: “On the Greek stage, in a form which we would now call opera, and equipped with chorus, the truths that were fundamental to one of the profoundest of all human cultures were incarnated and came alive theatrically.” (Sutcliffe, 2000:xiv). A antropologia, a astrologia, a magia, a filosofia, o misticismo e a religião que se encontram no drama grego, da mesma forma ocupam lugar indispensável na ópera lírica:

On the opera stage an incarnational trade between individuals and ideas is dramatically represented...may well be the aspect of opera that most closely resembles the ancient Greek theatre where the faithful and religiously committed were served a vital part of their religious and cultural nourishment in the most potently imaginative way possible (Sutcliffe, 2000:xv).

Nos palcos de longe deuses e humanos, magia e realidade, céu e terra formavam pares antagônicos que abarcavam a vivência grega. Na ópera, semelhantes situações se apresentam: alegria e tristeza, paixão e caos, morte e vida...

Opera...would display a lively image of the Grecian tragedy, in which architecture, poetry, music, dancing and every kind of theatrical apparatus united their efforts to create an illusion of such resistless power over the human mind, that from the combination of a thousand pleasures, formed so extraordinary a one, as in our world has nothing to equal it. (Algarotti, 2000: xvi)

Após a revolução de 1789, a sociedade europeia inicia um sem número de mudanças, nomeadamente culturais. A arte, antes pertencente a um pequeno punhado da sociedade, generaliza-se; por outras palavras, assiste-se à sua democratização que desta forma consegue rasgar fronteiras sociais e chegar a mais receptores. Esse fenómeno permitiu um florescimento de obras e ideias, materializadas em mais concertos e apresentadas em mais salas de espectáculo. Sucede uma maior divulgação de ideologias que consequentemente dominarão a humanidade e suas expressões. Nesse seguimento, o século XIX, aconchegado na corrente conhecida como Romantismo, reencontra-se com as manifestações clássicas. Como afirma Sabatier, já era visível na renascença italiana

essa procura de parentalidade, uma busca de significado que resultou num retorno artístico:

...le retour à l'antique qui prend un nouveau départ vers 1750 peut se comprendre comme moyen de rompre avec un style estime obsolète et improductif et d'en combattre les excès...par un viril rappel à l'ordre...l'intervention conjugquée des grandes puissances dans l'affaire de la Grèce occupée relève peut-être déjà d'une prise de conscience occidentale qui pourrait expliquer l'internationalisme du retour à l'antique comme un symbole d'identité européenne, une référence au berceau de notre civilisation qui demande, avant Rome, Athènes (Sabatier, Tome II, 1998b:180).

Porém, como o autor ressalva, essa revisitação só foi possível devido à larga extensão da corrente do Romantismo que de tão vasto se deixou incluir por tendências de ver o mundo diferentes da sua. Conjugadas entre si pacificamente, as diversas inclinações não dizimaram a ideologia-mãe onde se encontravam; ao contrário, enriqueceram-na: “La période du romantisme écletique et acueillant et celle du réalisme qui lui fait suite consacreront donc la superposition de multiples courants, souvent antagonistes...” (Sabatier, Tome IIb, 1998:180).

A Europa volta a fitar Sófocles, Eurípidés, Ésquilo com olhos curvos de reconhecimento e saudosa humildade, grata pelo cânone clássico que herdou. O romantismo afaga com mãos meigas o que a uma primeira vista não parece pertencer-lhe, mas mais importante foi ter consciência de que o entendimento dos mitos era dever seu, a partir do momento em que estes passaram a ocupar a discussão conceptual artística do século XIX. Consequentemente, construiu um ecletismo ideológico que lhe permitisse albergar o que poderia parecer incompatível. Evidentemente que a ópera, como uma das distintas formas de expressão artística, se deixa toldar pela autoridade clássica: “Plus que la mélodie ou la musique instrumentale, l'opéra français (et italien) se révèle, en effet, sensible aux mythes éternels, à l'histoire, ou dans une moindre mesure à la mythologie.” (Sabatier, Tome II, 1998b: 187).

Os coros assumem um novo papel fundamental no seguimento da trama, e a melodia operática, essa surge mais altiva, mais nobre, mais solene.

En musique donc, le propos antique se situe quasi exclusivement sur un plan extérieur ou littéraire, dans la mesure où les qualités dramatiques de bien des

intrigues du théâtre d'Eschyle ou des récits d'Homère ou de Virgile offrent, en ce qu'elles recèlent de pathétique, de conflictuel ou de passionné, autant d'éléments favorables à l'action de l'opéra (Sabatier, Tome II, 1998b: 189).

Quer com isto o autor afirmar que a ópera será a forma de representação mais adequada à revisitação dos clássicos, pois é casulo perfeito para uma dramatização helénica a qual poderá parecer desadequada nos tempos modernos. Ou seja, um olhar atento à arte dramática/literária grega arriscará achá-la algo exagerada, e sentir alguma dificuldade em encaixá-la culturalmente porém, o tratamento que a ópera lhe dá resulta numa “consensualização” ou seja, numa contextualização “normalizante” que mais de dois mil anos depois, lhe confere um sentido actual.

Para Renato Di Benedetto, é impossível evitar uma comparação entre ópera e tragédia antiga no que diz respeito nomeadamente, à possibilidade de actuar cantando: “...in other words, the possibility of presenting action entirely in music without offending the principle of verisimilitude ...” (Benedetto, 2003:3), que como defende, se tratava de um critério base em arte como imitação do mundo natural. Porém, consciente das semelhanças, o autor nega uma sobreposição da tragédia à ópera, ou vice-versa, pois apesar da visível ligação ao teatro antigo, a ópera apresenta uma nova forma de representação teatral, dinâmica e activa. Essas características eram completa novidade.

4.3. Ópera Italiana

Nos anos trinta do século XIX, Itália está totalmente submersa num gosto romântico dominante. Desse doce e profícuo afogamento resultarão obras musicais, nomeadamente óperas, que conquistarão para sempre o direito à admiração e a constantes revisitações. Fabrizio Della Seta aponta características próprias no estabelecimento da linguagem musical Italiana desse preciso momento:

...da una parte un'irresistibile aspirazione a dar voce a passioni violente, turbolente, a pone la musica al servizio del dramma ache sfruttando le risorse dell'orchestra e dell'armonia, a privilegiare una melodia che sacrifica le simmetrie della logica musicale...dall'altra un'altrettanto irresistibile tendenza a transfigurare la rappresentazione di quelle passione nel canto, in una melodia che s'impone soprattutto perla sua bellezza puramente musicale... (Seta, 1993:15).

Dois movimentos se revelam, um inclinado para a sobrevalorização da paixão tumultuosa, enquanto outro se ocupava em materializar essa mesma paixão em canto melodioso, profundamente belo. Porém, ambos procuravam o que entendiam ser o melhor caminho para a verdade musical, a verdade do sentimento e a verdade da palavra. E como refere Seta (1993: 15), é precisamente nesse momento que surge Bellini, portador do verdadeiro discurso italiano, defensor da melodia declamatória, preocupado em evidenciar a frase musical como a linguagem, criador de uma simbiose romântica como forma de se chegar à verdade.

Itália cuidava bem a música. Nápoles, que contava com quatro Conservatórios, promovia grande sensibilidade musical, assim como Veneza, que igualmente dinamizava a cultura da ópera e sua realização. Na verdade, como afirma Andrea Lanza (1991:9), a música foi um factor democrático em Itália, ao conseguir penetrar nas diferentes camadas sociais, juntando-as num interesse comum. Gerou-se assim uma cultura de massas, ritmada por uma melodia nacional e patriótica. Quando assistiam à ópera, todos eram não mais do que italianos, com a mesma paixão. Nem as disposições no teatro preparadas para os diferentes estatutos sociais conseguiam atenuar o enorme orgulho sentido ao escutar os compositores da pátria: “L’opera in musica non vi è vista solo come un costoso intrattenimento, ma comme un aspetto del patrimonio culturale della nazione.” (Seta, 1993:43-4). Sem dificuldade, a Itália começa a dominar a cena musical em pleno século XIX, pois a inovação melancólica que neste país se encontrava catapultou a melodia italiana para o centro dos estudos musicais.

Quando Patrick Barbier (1991: 76) cita no seu livro o abade Coyer que por sua vez afirma: “A ópera é o grande espectáculo de Itália, quase toda a Europa adaptou-lhe a língua e a música.”, pretende contextualizar a produção musical italiana do século XIX. Na verdade, vivia-se e respirava-se teatro lírico musical de forma “febril”, como demonstra o facto de cerca de cento e cinquenta cidades possuírem pelo menos, um teatro de ópera. Roma, Veneza, Nápoles, Florença, Milão e Turim eram cidades anfitriãs de seguidores de ópera, satisfazendo uma paixão nacional transversal, trauteada pela alma colectiva italiana: “The fusion of Italian poetry, Italian music and Italian stagecraft in the art of opera had, since Scarlatti’s time, acquired an international cultural prestige which is still enjoyed.” (Kimbell, 1998:2-3). Profundamente

organizada, a produção musical era primeiramente encabeçada por empresários, *impresarii*, que por sua vez dirigiam uma administração, com a responsabilidade de montar o espectáculo. O processo apresentava-se rigoroso mas profícuo: as salas eram preparadas para receber as melhores vozes em espectáculos que rendiam milhares de libras por ano. Mas o singular é que existia um carinho especial para com a produção nacional, ou seja, estavam sempre assegurados tempo e espaço para a exibição de óperas italianas, em detrimento de uma ópera porventura mais lucrativa, mas de origem estrangeira. Reacende-se uma centelha cultural, assim como o sentido de independência e soberania (Kimbell, 1998:4). Outro aspecto importante era o número de exhibições de óperas italianas no estrangeiro: e de facto falava-se italiano em Moscovo, Paris e em Nova Iorque, onde por exemplo o teatro Richmond Hill programara para a temporada de 1832, a exibição de trinta e cinco óperas italianas.

A progressiva construção de um repertório estável levou a assegurar cada vez mais o renome dos compositores, sem no entanto fazer empalidecer a estrela daqueles que foram sempre a primeira garantia do sucesso de uma obra e muitas vezes os seus verdadeiros destinatários ou inspiradores: os intérpretes (Pistone, 1999:111).

O sucesso estava assegurado com a elaboração de bons programas, com a contratação de intérpretes capazes para os papéis principais, assim como com o total controlo da coordenação e financiamento dos recursos empregues na montagem. Coros imponentes, juntamente com a presença de trezentos ou quatrocentos figurantes, animais exóticos e cenários deslumbrantes, maquinarias e figurinos esplêndidos produziam uma magia sentida por todos, e materializada em cada exibição. Os melómanos acudiam entusiasmados a um espaço que se transformara numa continuação das suas vidas. Com efeito, criara-se uma liturgia especial:

A música tinha, sem dúvida, um lugar preponderante, mas era apenas uma parte do conjunto: jogar as cartas, comer, beber, visitar um e outro camarote, tratar de política, fazer e desfazer o nó de intrigas amorosas tinham, pelo menos, tanta importância como o espectáculo que se representava (Barbier, 1991:89).

O camarote era uma extensão da vida social e cultural, assim como a plateia que, a preços acessíveis permitia a presença de camadas menos recheadas. Um exemplo desta democratização musical passava-se em Veneza, onde os operários e artífices assim como a corporação dos gondoleiros, podiam assistir a um espectáculo de ópera por um

preço ainda inferior do que noutras salas. Como resultado, a melomania não estava cativa do poder económico: toda a população, em condições diferentes, é certo, tinha a oportunidade de contactar e assistir a um espectáculo: “Para todos os memorialistas do tempo, a ópera é uma festa, uma necessidade comparável à do ar que se respira.” (Barbier, 1991:93).

Para John Rosselli, Milão tornara-se a capital intelectual de Itália: lá habitavam músicos, cantores, compositores, libretistas, empresários. Bellini também: “Opera seasons at the heart of social life for the aristocracy and the new middle class: that was where they ate, drank, gossiped, and met their friends.” (Rosselli, 1996:38). Afirma igualmente Kimbell relativamente às casas de ópera (1998: 4): “...the centre of a city’s social life, a gathering place for the cultured, intellectual, politically conscious classes.”

O *La Scala* exibia por temporada uma ou duas óperas italianas, e se fossem de agrado geral seriam repostas até mais de vinte vezes. Existia um frenesim nunca antes visto à volta da ópera (Rosselli, 1996:38-39). Itália erguia o queixo.

4.4.O libreto

Para Danièle Pistone, a Itália do século XIX foi quase exclusivamente o berço de desenvolvimento do teatro lírico. Essa época, emparedada entre Rossini e Puccini, este último já entrando no século XX, mudou normativos estéticos, culturais e sociais. Liberdade e individualismo permitiram uma ligeireza de mudanças à medida que se experimentavam e percorriam modernos caminhos. O relevo que assumem os libretos é prova disso mesmo: esse pequeno livro é visto com especial preocupação e atenção por parte do compositor. O grande número de libretos que proliferam demonstra que fazê-los, é agora uma especialidade e será raro o compositor que não trabalhe a par com um libretista. Outro aspecto salienta a autora: torna-se rara a reutilização de libretos, prática comum até então, o que garante uma originalidade do texto: as palavras não são mais requeentadas, mas pensadas especificamente para determinada ópera. No entanto, tal não significa que as fontes sejam esquecidas: o século XIX acarinhou a ópera histórica e

assim, a Antiguidade serve de cenário a vários libretos. Um libreto de ópera como o de *Norma* apoia-se num esquema dramático já existente e é natural que personagens de linhagem real ou nobres surjam com mais frequência, em situações que parecem reservar à mulher um papel de vítima de uma trama ou actos trágicos (Pistone, 1999:18-30).

De facto, um bom libreto teria de possuir sustentação dramática e intrigas complexas: morte, traição, e naturalmente paixão, sim, a eterna incitadora de corações e acções, eram protagonistas da trama operática: “Apesar das diversas concepções, a força deste sentimento aparece contrariada a maior parte das vezes, o que lhe aumenta a intensidade...” (Allitt, 1999: 34). Todavia, a paixão pode surgir em contexto político e/ou religioso, mas quase sempre é condutora dos amantes até à morte. Pistone relembra que a religião era tema frequente nas obras italianas, assim como a política: a ópera foi usada como propaganda política, arma patriótica e libertária: “...o coro “*Guerra, guerra*” da *Norma* tinha desencadeado no *La Scala* violentas reacções antiaustríacas...” (Pistone, 1999:41).

Todavia, Seta é de opinião contrária ao afirmar que o libretista foi abafado no século XIX pela ópera, assim como pelo compositor, este último com um prestígio significativo: “The rise of the composer...took the libretist’s work out of his own hands, because now the text was a pure functional part of an artistic product...” (Seta, 1998:256). Na verdade, achava que o libreto tinha perdido o seu valor intelectual, com uma excepção, Felice Romani, na opinião do autor o único libretista do século XIX cujo trabalho foi reconhecido: “Felice Romani was...admired both in his lifetime and after his death and whose works could aspire to the dignity of being considered classics.” (Seta, 1998: 271).

Desta forma, o que surge claro é que a ópera *Norma* respeita totalmente o cânone musical e artístico do século XIX: a trama, de abrasadas e desencontradas paixões contextualiza-se política e religiosamente; os amantes são autoridades no seu mundo social, mas pertencem a povos inimigos. Porém amaram-se, mas uma adivinhada desordem sentimental abate-se.

4.5. Domínio da Língua Italiana: *la morbidezza sonora*

Como salienta Danièle Pistone, a língua italiana não possui sons nasais nem pronuncia ditongos, porém apresenta uma forte acentuação tónica, elementos que melhor potenciam o canto; o mesmo será dizer que o Italiano, por características de construção fonética e tónica permitia a existência de um canto mais compreensível do ponto de vista da semântica; os sons embalavam-se na melodia sem artificialismos, tornando esta língua uma das poucas completamente adaptadas à transmissão da ópera:

O vocabulário permanece nobre e selecto nos começos do século XIX, quando *amore* (amor), *dolor* (dor), *cor* (coração), *Dio* ou *Iddio* (Deus), *felice* (feliz), *gioia* (alegria), *nemico* (inimigo), *onore* (honra), *perfido* (pérfido), *sciagurato* (desventurado), *traditor* (traidor) se impõem inelutavelmente a cada página (Pistone, 1999:32).

De veludo parecia a língua, apontando com destreza para os sons que mais entusiasmo suscitavam. Desse modo ocorreu uma optimização das suas características, da qual se encarregou a voz: “A voz italiana, extrovertida, luminosa, radiosa, ágil, elástica, foi exaltada por muitos pedagogos. A riqueza em vogais...confere-lhe uma clareza, uma *morbidezza*...” (Pistone, 1999: 61). Na verdade, o que Pistone pretende realçar é que a ópera italiana possuía um grande trabalho vocal, uma “tauromaquia vocal” (1999:62) facto que originou o *bel canto*. Procuravam-se novas e belas vozes, capazes de aguentar uma escadaria musical exigente. Assim, para cantar *Norma* seria necessária uma voz de grande volume sonoro, agilidade e força: uma *soprano drammatico*.

Todavia, a supremacia melódica italiana não era consensual, nomeadamente para os franceses, amantes da forma e do rigor. Quando Berlioz assiste a uma ópera de Bellini, não podia ser mais explícito sobre o desdém que sente: depois de primeiras críticas relacionadas com a qualidade das vozes, ataca o libreto, incapaz na sua opinião, de ter criado uma situação dramática adequada, “une ouvrage manqué”, segundo diz (1991:190), pois Romani tinha conseguido a proeza de produzir um libreto pobre, apesar de ter recorrido à fonte Shakespeariana; “...c’est Félix Romani, que les habitudes mesquines des théâtres lyriques d’Italie ont contraint à découper un si pauvre libretto dans le chef-d’oeuvre Shakespearien....Pauvre Italie!” (Berlioz, 1991:190). Berlioz,

chocado com a forma como Itália se comportava perante a ópera, confessou nas memórias:

Illes n'ont guère pour cette belle manifestation de la pensée plus de respect que pour l'art culinaire. Ils veulent des partitions dont ils puissent du premier coup, sans réflexion, sans attention même, s'assimiler la substance; comme ils feraient d'un plat de macaroni...ont se comportent, pendant les représentations, d'une manière si humiliante pour l'art et pour les artistes... (Berlioz, 1991: 247-8).

E, por fim, compara povos e ouvintes, naturalmente, numa leitura favorável à sua pátria: “Nous autres Français...nous écoutons, et si nous ne comprenons pas l'idées du compositeur, ce n'est pas notre faute.” (Berlioz, 1991 :248).

4.6. Bellini, o compositor; Romani, o poeta

Pensar em Bellini e na sua obra provoca em primeiro lugar uma sensação de lamentação, já que a morte do compositor foi injustamente precoce. Além disso, uma quase certeza de que o seu falecimento roubou à cena musical italiana peças operáticas tão importantes como as que deixou. Fica inquestionavelmente no ar uma certa sensação de injustiça. Vincenzo Bellini morre aos trinta e quatro anos mas mesmo assim, conseguiu a façanha de produzir obra que perdura, como exemplo de qualidade melódica e consagração instrumental: “For Bellini's career was short; his reputation rests entirely upon his ten operas; and *Norma* by common consent his finest achievement, represents his genius more comprehensively than is usually the case with any single work by an operatic composer.” (Kimbell, 1998: ix). A ópera *Norma* foi erigida a quatro mãos: Bellini contou com o trabalho do libretista Felice Romani, poeta dramático e também crítico teatral. Como consequência da profunda preocupação com a noção de “verdade histórica” de Romani (Bianconi e Pestelli, 1988:92), a acção dramática ganhava assim credibilidade e consistência. Para Bianconi e Pestelli, Romani dava especial valor à imagem cénica como linha de trabalho sugerindo ao público contextos e emoções: “...in *Norma* la natura ha una funzione di partecipe inquadatura della vicenda drammatica: *Norma* è del resto...il drama di Romani di più ardua interpretazione...” (1988:92). Na verdade, não só conseguiu criar uma floresta druida

habitada por uma sacerdotisa credível, Norma, como apesar da considerável distância histórica, consegue tornar o enredo verosímil: Romani cria determinados *topoi* (Bianconi, Pestelli e Singleton, 2002:91-92) recorrentes em *Norma*, que auxiliam a uma familiarização com a personagem: o templo, a árvore de carvalho, o lago, as pedras druídicas, ravinas e grutas, o esconderijo na floresta, a cama solitária, a mesa. Estes elementos, assim como a alternância entre si, mergulham o público num mundo do antes, sem, no entanto, se sentir estranheza. (Bianconi, Pestelli e Singleton, 2002:91-2).

Bellini e Romani trabalharam juntos sete vezes. Romani afirmava que *Norma* era “la più bella rosa della ghirlanda” (Kimbell, 1994:514), certamente por ter noção da herança que recebera o seu libreto. O poeta inspirou-se na tragédia *Norma*, do dramaturgo francês Alexandre Soumet, que por sua vez se inspirara em *Medeia* de Eurípidés, e em Chateaubriand, mais precisamente na sua prosa épica *Les Martyrs*. Deste último, Romani preserva a atmosfera soturna e selvagem, um *locus horrendus* profundamente romântico: “Romani and Bellini were to collaborate on all but one of Bellini’s operas. Theirs, it has often been said, was an ideal partnership.” (Rosselli, 1996:42). Como Kimbell aponta, através de uma contaminação positiva Eurípidés sobrevive: existe uma figura central feminina, sacerdotisa ou deusa, próxima do conhecimento divino, abandonada pelo pai dos seus filhos, que a pretere a uma mulher mais nova. *Medeia* e *Norma* evidenciam um choque moral entre os seus respectivos companheiros. Pollione tal como Jasão surge no início perfeitamente indiferente à dor da sua companheira: “...in both, the dramatic form is severe...” (Kimbell, 1994:514).

Em Bellini é notória uma preocupação com a edificação da obra, nomeadamente no que diz respeito às árias. Esta peça musical permitia ao intérprete expressar os sentimentos da personagem, fazendo sobressair a sua voz. Na verdade, trata-se de um momento musicalmente expressivo com nenhuma ou pouca acção. Normalmente composta por dois momentos, *cavatina*, mais lenta e melódica e a *cabaletta*, um carrossel vocal, termina com uma nota alta sustentada por segundos.

In parallelo com l’espandersi del suo profilo formale, l’ària stabiliva definitivamente ache sua collocazione a fine scena, subito avanti la partenza di ciascun personaggio: cioè al culmine di ogni parziale segmento drammaturgico, ma anche in posizione strategica ai fini dell’auspicato successo

personale dell'interprete, e quindi più funzionale rispetto al fondamentale fenomeno del divismo canoro (Fabbri, 1988:45).

O acompanhamento que Bellini produz para as árias, usando violoncelos baixos, num primeiro momento, seguidos de segundos violinos resulta numa sustentação da harmonia agradável de se sentir. No trio Bellini, Romani e Pasta encontra-se a chave para a transmissão das suas obras pois as colaborações pessoais foram responsáveis por um método de trabalho no mínimo profícuo.

For Bellini's mission was to lead Italian opera back away from the seductions of tone-painting, or virtuosity, or musical science, and to restore dramatic song as an art of incantation...some of the sublimest pages in *Norma* are sustained on a vocabulary of four or five basic chords. The music in such instances acquires high charge of expressiveness not from the harmony itself, but from the relationship of the melody to the harmony... (Kimbell, 1994: 523).

Para David Ewen, Bellini possuía uma fertilidade melódica que conferiu grandiosa qualidade ao seu trabalho. Na verdade, o seu “operatic genius” (Ewen, 2007:76) traduziu-se em música que expressava situações dramáticas, assim como num constante esforço de união entre melodia e palavra. Rosselli partilha da mesma opinião ao destacar o modo superior de Bellini tratar as palavras: “What Bellini did with the words of an opera libretto is central to his achievement; his way with Italian is as distinctive as Purcell's with English, and may explain why, like Purcell, he is seldom fully understood by those who do not speak his language.” (Rosselli, 1996:42).

Ewen, não escondendo a profunda admiração que sente pelo autor, relembra que no ano de 1836, Wagner reconhece a ópera *Norma* como obra-prima:

The action, bare of all theatrical *coups* and dazzling effects, reminds one of the dignity of Greek tragedy...Those who can hear in *Norma* the usual Italian tinkle are not worthy of serious consideration. This music is noble and great, simple and grandiose in style. The very fact that there *is* style in this music makes it important for our time, a time of experiments and lack of form (Wagner, 2007: 77).

Com a mesma admiração, F. Bonavia escreve aquando do centenário da estreia da ópera:

To the listener of today the dramatic qualities of *Norma* appear in quite a new light, and it is these that mainly account for the opera's perennial vitality...He takes us at once *in media res*: the first scene is highly dramatic in tone, immersing us in that atmosphere of high passions which justifies the actions of the characters...From his very first operas, Bellini's recitatives stand out...but in *Norma* they are perfectly welded into the opera, making the salient points of the plot (Bonavia, 2007: 77).

“Opera must make people weep, feel horrified, die through singing.” Esta frase de Bellini de que fala Rosselli (1996:43) é esclarecedora quanto à forma como o compositor pensava a ópera. Esta seria um espaço de uma mortificação interior, de descarga emocional; após uma confrontação com a obra, o público sofreria uma fictícia morte, ou melhor, um turbulento suicídio sentimental. Assistir a uma ópera significava esquecer por horas o mundo exterior, ao mesmo tempo que obrigava a uma entrega inocente e íntima, perante um enredo caótico do ponto de vista dos sentimentos. O clímax da ópera era o equivalente a um falecimento dorido, no entanto procurado pelos apreciadores. “Bellini's hand wrote out parts of some drafts, which tell us...that he and Romani were sharing a desk. Last, Romani almost from the start agreed to write words to fit Bellini's pre-existing melodies, a job he likened – after the two had fallen out – to torture.” (Rosselli, 1996:116).

Igualmente para Geoffrey S. Riggs, o trabalho desenvolvido pelo músico e pelo poeta foi único, resultante de uma cumplicidade singular que passa, naturalmente, por uma concordância intelectual: “Bellini had absorbed in his music the very texture of Romani's verses. It is Bellini's responsiveness to Romani's words that make vivid dictation a hallmark of a great *Norma*.” (Riggs, 2003:91). Assim, o seu trabalho ganha uma poesia musical, uma harmonia melódica loquaz. *Norma* é o resultado de uma harmónica tradução dos versos de Romani para o idioma musical de Bellini.

5. *Norma*: para qualquer soprano?

No prefácio da sua obra, Isabelle Emerson defende que a sala de espectáculos se tornara um centro de duelo entre as vozes femininas. As intérpretes ambicionavam o protagonismo, nomeadamente na *Norma*, ópera de reconhecida dificuldade vocal: “...opera has proved to be a central arena for women to display their vocal powers.” (Emerson, 2005:ix). O papel de Norma é extremamente difícil de desempenhar, porém houve sopranos que se celebrizaram a fazê-lo: Guiuditta Pasta, Maria Malibran, Giulia Grisi, Rosa Ponselle, Maria Callas e Joan Sutherland são porventura, as que melhor cumpriram a exigência do papel, rigoroso com uma voz que enfrenta momentos bastante dramáticos:

God knows it isn't an easy part to sing, with its demanding mixture of vocal and emotional textures...The role of Norma calls for an authentic bel canto soprano voice, one that can be both mercurial – bird like and witchy – dramatic, which drastically reduces the field of available singers at any time (Littlejohn, 1992:150).

Littlejohn vai mais longe quando enumera o que para si são as qualidades obrigatórias para cantar a personagem: a intérprete, para conseguir cumprir Norma, necessita de reunir determinadas características. Possuí-las em simultâneo, usar umas sem enfraquecer as outras, sim, será a verdadeira dificuldade:

I have mentioned a number of qualities that have been singled out in the praise of one great Norma after another: size and range of voice, control, agility, accuracy, musical intelligence, theatrical ‘presence’, ‘intensity’, professional dedication and an expressive...treatment of every note in the score. Many of these qualities...blend with the character of Norma herself. Certainly range, control, dedication, a conscious theatricalism of effect, and an instantaneous, mercurial shifting between emotions are characteristics of the role as well (ideally) of the singer who dares to enact it (Littlejohn, 1992:166).

Isabelle Putnam Emerson afirma:

Vocally and dramatically, Norma is one of the most demanding roles in opera. The performer must be able to sing coloratura as well as long sustained passages, to communicate violence juxtaposed with profound tenderness, power alongside fragility. Superb vocal technique must be partnered with intense declamation (Emerson, 2005:121).

É desta forma que António Giron descreve o fervor da corte no Brasil, entre 1826 e 1861.

A Norma, estreada em 17 de Janeiro, precipita os ânimos, reagrupa partidos de prima-donas, incendeia mais uma vez a imprensa. A ópera foi apresentada 20 vezes no São Pedro...A soprano italiana Augusta Candiani era a primeira-dama de Norma. Os jornais e revistas duelam (Giron, 2004:119).

Produto da Europa era luxo, e a ópera, vista como paradigma de uma intelectualidade chique era por sua vez chamariz em reinos campestres e distantes. Assistir a *Norma* era como participar num ritual de normalização do luxo, era como que pertencer à família europeia, distinta e elegante:

O teatro oferece espectáculos italianos em moda na Europa...A crítica, passional e impressionista, diferencia-se da antiga apenas pela cobrança maior da demonstração de sentimento por parte dos cantores...De resto, exige maior empenho teatral e faz observações superficiais sobre a matéria musical...O repertório habitual é preferido às obras novas. Se Verdi surge no horizonte, Bellini ainda figura como favorito. ...A Norma é tão farta de beleza de todo o gênero que o espírito embebeda-se a ouvi-la; o coração entrega-se a todas as sensações de doce ternura e agradável melancolia que nele desperta arrebatadora harmonia... e a alma enlevada nesse oceano de divinas delícias parece desprezar-se da terra para elevar-se às sublimes regiões das celestiais moradas.” (Giron, 2004: 125).

Na opinião de Riggs (2003: 90), não existe na ópera *Norma* qualquer sequência específica que teste a voz da soprano: na verdade, toda a obra é uma verdadeira prova à qualidade vocal da intérprete. Como afirma, o papel belo e perigoso era um desafio irresistível para as divas do século XX. Assim foi para Callas e Sutherland que, com o seu estilo próprio, conseguiriam atingir a beleza musical e poética da ópera:

In the second half of the twentieth century, at least two singers met the challenge with success, Maria Callas and Joan Sutherland, although they did not bring to it precisely the same gifts. Callas found in *Norma* a psychological depth and emotional power that evaded Sutherland, but Sutherland clearly had the more even, better balanced vocal equipment, and she's never caught straining or wobbling on a high note.” (McCants, 2003:10).

A Norma destas intérpretes é firme e heróica, assume apaixonadamente a liderança, demonstra força e influências. Argumenta, demove. O que tenta fazer é simplesmente proteger o seu profundo amor pelo homem que é só o maior inimigo do seu povo. Dois

planos chocam irremediavelmente; o de Norma, mulher e mãe; o de Norma, sacerdotisa-mor de um povo guerreiro.

5.1. Norma: a mulher lua

Once again there is the Moon, the goddess of the prophetic furies, but the princess has grown old. She has become a druid priestess, in a Gaul dreamed up by Felice Romani and Bellini: a Gaul where romantic Italy fantasizes the fierce, feminine resistances surrounding its Eternal City. Vanquish she will be, but at least she will drag the Roman down with her. This is the threatened Moon age, its maturing wane; this is Norma (Clément, 1988:102).

Falar de Norma, a personagem, exige a entrada voluntária num mundo distinto. É o mais valorizado membro do seu povo e lidera, saliente-se, um grupo guerreiro, defensor último das sabedorias da terra. Resistindo à colonização latina, o seu povo luta contra um branqueamento dos saberes milenares, assim como defende belicosamente a sua autonomia. Pela frente, apresenta-se um dos maiores impérios de sempre, supremo na organização e na força. Não o temem; pelo contrário, a sua têmpera combativa e o amor às suas convicções obriga-os a um constante confronto com o invasor.

Dell'aura tua profetica,

Terribil Dio, l'informa!

Sensi, o Irminsul, le inspira

D'odio ai Romani e d'ira,

Sensi che questa infrangano

Pace per noi mortal, sì (Ite sul colle, o Druidi, Cena I, ActoI.)

Desconhecem no entanto, que existe um traidor entre eles, precisamente a sua líder Norma, que em segredo ama um romano e que com ele gerou dois filhos. A sacerdotisa quebra por paixão, os mais sagrados votos de castidade e fidelidade a Irminsul. Mas de quê culpada, se contra o coração ninguém pode? Que grito mais alto existe que o da flama de um espírito cheio? E que culpa se pode a atribuir a Adalgisa, noviça, futura sucedânea de Norma, por cometer o mesmo crime, tragicamente com o mesmo homem?

Cedo na abertura da ópera, é perceptível o nervoso ziguezagueante da secção de cordas, como que anunciando uma fatalidade. A melodia está inquieta, murmurando preocupação. Na verdade, as frases musicais oscilam entre momentos de abrandamento e de tensão: será narrada uma história de sentimentos, violenta, quente. Apaixonada. Caótica. Com efeito, após um maior instante de aparente calma, os violinos dobram em força: três estocadas terminam a introdução. Três, aliás, será um número constante na ópera. Veja-se: a paixão envolve três personagens e existem três grandes momentos assumidos por Norma. Nesta história tão trágica, onde o destino parece trocar das personagens, a protagonista não poderia deixar de ser admirável, e pelo menos em grande parte, distinta de todas as outras. Colossal, imensa.

Norma, poderosa mulher, de segredos suportados a fogo de paixão é uma fortaleza. Na verdade, é a responsável soberana pela continuação e defesa de Irminsul, e da forma de vida que a deusa propaga. Desta maneira, Norma é filha do seu sangue, sobre quem cai a responsabilidade de obedecer e proteger os mandamentos pagãos. Mas ela, logo ela, há muito que ofereceu a um romano o património que pertence à deusa: a sua pureza, a sua devoção e o seu amor foram entregues a um estrangeiro, enviado com o propósito de arrasar a cultura da sacerdotisa e expandir o poder territorial de Roma. A manutenção desse paralelismo traiçoeiro entre pátria e paixão custa suor de lágrimas a Norma, que acredita ser capaz de cumprir esta tarefa, desde que apoiada pelo amor. Tal já não acontece, porém. Pollione odeia a civilização druida. Considera-a selvagem, em comparação com Roma, para si a capital da liberdade e do amor, exemplo de uma sociedade superior. Porém, parece só ser capaz de se apaixonar por mulheres druidas, Norma e agora Adalgisa, que incorporam, paradoxalmente, o que ele abomina.

No desabafo com Flavio, contextualiza o ouvinte para que seja posto ao corrente da trama começada anteriormente. Pelas suas palavras revela que ama outra, uma virgem druida, mas teme a fúria de Norma quando disso souber. Pretende levar Adalgisa para Roma, para si o exemplo de civilização perfeita, onde a jovem poderá lavar-se dos ensinamentos pagãos que Pollione despreza, como rezar à verdadeira deusa do amor, Vénus. Confidencia um sonho horrível que teve: nem a distância o protegeu da vingança de Norma que em Roma, surge como espectro e termina com o novo amor do romano. Sem saber, Pollione sonha premonitoriamente: longe está de imaginar que não

vai alcançar o que planeou. Não ficará com Adalgisa, nem chegará a Roma. E contrariamente ao que anseia nesse momento, ficará para sempre com Norma.

A sua ária de apresentação divide-se em dois momentos: o primeiro mais lento, retrospectivo. Neste, Pollione fala de Norma e do amor que fora, usando um ritmo lento, como arrastadamente bate agora o seu coração por Norma; segue-se um cantar enérgico, cheio de vida e de paixão, no qual a personagem imagina um futuro com a jovem. Pollione, que conhece bem Norma, admite a Flavio ter sido empurrado pela força da paixão em direcção a um caminho suicida, a partir no momento em que amou outra mulher. A ira de Norma será implacável: juntamente com o sonho, este aspecto é igualmente relevante pelo seu valor premonitório. Pollione vai morrer e de própria vontade. Irá suicidar-se sem hesitações, dúvidas ou incertezas. Na verdade, quando tal acontecer, a sua determinação é moralmente bela. Três batimentos no gongo terminam a conversa e anunciam o nascimento da lua. O chamamento do gongo sagrado indica uma modificação na acção; a narrativa desenvolve-se com saída ou entrada de personagens, com adopção de diferentes contextos e locais. Na verdade, a diegese parece obedecer prontamente a este som. O disco sagrado é um elemento simbólico para os druidas pois reúne, agrega, avisa. Incita. Assim será das três vezes que soar. Na primeira, apresenta-se a protagonista: os três latejos, indicadores de dinamismo operático funcionam como que um *leit motif* de transformação narrativa. Norma chega. Completa. De soltos cabelos. Imensa. Sem ainda cantar, a cena é já sua.

No recitativo *Sediziosi voci*, a influência de Norma é tanta que consegue acalmar seu pai, o guerreiro Orovoso, assim como o resto dos druidas sedentos de guerra, situação que determina o seu lugar dominante como sacerdotisa.

OROVESO

E fino a quando oppressi

Ne vorrai tu?

Contaminate assai

Non fur le patrie selve

E i templi aviti

Dall'aquile latine?

Omai di Brenno oziosa

Non può starsi la spada.

UOMINI

Si brandisca una volta! (Sediziosi voci, Cena I, Acto I)

Avisa-os que perderão caso combatam os romanos antes do tempo: “The phrases are formal, measured. They work their effect through deliberateness, rather than through an overt display of energy.”(Riggs, 2003:91). Está Norma a ganhar tempo para a sua paixão, defendendo assim quem ama? Absolutamente. Ao demovê-los do combate consegue proteger Pollione, o arqui-inimigo do seu povo, representante de um império povoador que arrasará as formas de civilização contrárias às de Roma. E neste momento, Norma não está do lado dos seus. A paixão impede-a. Na verdade, não deixa de ser questionável a autoridade moral de Norma quando celebra os rituais sagrados e altera a suposta vontade da deusa por motivos pessoais, e se, pelo facto de estar apaixonada deve disso ser inocentada. Pagará alto, porém. Precisamente sobre esse aspecto afirma Littlejohn: “The fire in which she burns is punishment for treason as well as for breaking her vows of chastity.” (1992:161).

Norma assegura que Roma não precisa de ajuda para ser derrotada. Cairá sozinha. Este pode ser considerado o seu primeiro momento de adivinhação durante a ópera. *Ella un giorno morrà; ma non per vo* (Bellini, Acto I: *Sediziose Voci*). A História comprovará o seu presságio ao exibir um império cair ajoelhado perante os seus vícios.

Caminhando calma e imponente, está pronta para seguir o rito reservado ao topo hierárquico dos druidas. Todos esperam pela tradução das palavras da deusa que Norma, a eleita, irá transmitir. Da forma como se apresenta, a druida parece ser uma extensão humana da natureza, com a qual se mimetiza. Norma entende-a, lê-a, interpreta-a e dela faz parte. Na verdade, a sua primeira apresentação avisa que o contexto da narrativa musical é profundamente pagão, e que a druida está ligada ao poder dos astros e da terra, particularmente ao domínio da lua. Esta encontra-se alta, perfeita para ser

auscultada e lida. A genuína vivência do povo druida, leitora de luas e bosques, assim como autónoma e afoita, tipificava tudo o que a águia romana queria destruir. Após acalmar as ânsias com firmeza, Norma, mais serena, canta um dos mais conhecidos e apreciados momentos da história da ópera. Em *Casta Diva*, ária profundamente acarinhada, o acompanhamento faz-se basicamente com uma flauta que fornece uma disposição sentimental única à melodia. Nela, a voz revela-se numa tal beleza que dispensa mais instrumentos. A sacerdotisa pede à lua que consiga acalmar a terra com a paz existente no céu, e assim, que abrande o ímpeto combatente dos seus:

It is gorgeous, it is touching, it is friendishly demanding. It can be made to correspond precisely to the secret inner pain and confusion of the traitor/priestess, poignantly pleading with the moon goddess to temper the audacious zeal and ardent hearts of her people (Littlejohn, 1992:159).

Norma não emprega o tom heróico de momentos antes. Como que pouso, aqui, o porte sacerdótico que tanto peso lhe traz: "...in 'Casta Diva', *the materia de mezzo* beginning 'Fine al rito' displays the first hints of that all-too-human dynamism and recklessness that is Norma. The orchestral accompaniment is more assertive than previously." (Riggs, 2003:92).

Tempra, o Diva,

Tempra tu de' cori ardenti,

Tempra ancora lo zelo audace.

Spargi in terra quella pace

Che regnar tu fai nel ciel. (Casta Diva, CenaI, Acto I)

No libreto de Romani, a ária é descrita como uma prece precedida de rituais sagrados. Dessa forma, Bellini atribui-lhe uma longa introdução, factor de transição harmónica como temática (Kimbell, 1998: 54). Na realidade, a contextualização fornece o tempo necessário ao ouvinte para se preparar: irá escutar uma súplica, envolta numa liturgia sagrada, mas não inocente. Não é para o bem dos seus que Norma reza à deusa, nem pela manutenção da paz entre os povos. Novamente, os seus anseios são pessoais: a pacificação que pretende é para servi-la e a Pollione, pois acredita e espera que possam viver como antes. Implora à deusa casta não mais do que a continuidade do céu na terra, pois o paraíso terrestre pelo qual roga é para si local edénico para viver com Pollione,

numa paixão que espera manter. O dissimulado pedido de paz, é no fundo, um angustiado resgate da paixão que sente. O que Orovoso e o coro desconhecem é que a druida pede por uma paz interior, uma paz de afecto, que neste momento sente escapar-se-lhe. Nesta prece à deusa, Norma pretende controlar os elementos que a rodeiam, como o seu povo e o seu pai, serenando-os. Certo é que no seu pedido está incluído um desejo pessoal de felicidade, uma vontade de poder viver, de poder amar.

This is one of the rare cases where Bellini gives a specific timbre to his instrumental melodic writing, that of a cool, chaste, sacral flute; the note of the pathos at the turn to the minor is deepened by the addition of the oboe... Gradually singer and audience alike are drawn into a sonorous ecstasy by the swaying and syncopated rhythms into which the harmony is dissolved and by the spell cast by the weaving, dipping and vaulting of the soprano line. Soprano as priestess; priestess as ecstatic; and in the combination of functions Norma manages to make the whole cosmos (represented by chorus and orchestra) resonate with harmony, while she holds the vision in focus with her incantatory ululations (Kimbell, 1998:54-55).

Na cabaletta *Ah! Bello a me ritorna* Norma assume pela primeira vez que vive uma farsa, mais ainda, que os sagrados ritos que antes realizara eram fingidos. O seu coração está com o pró-consul que defenderá do próprio mundo, caso necessário. As palavras de Norma parecem tomadas por alguma ingenuidade, ou dominadas pela sua paixão.

Ma punirlo il cor non sa.

Ah! bello a me ritorna

Del fido amor primiero,

E contro il mondo intiero

Difesa a te sarò. (Ah! Bello a me ritoma!, Cena I, Acto I)

Em hipótese alguma conseguiria Norma defender Pollione do mundo, caso assumissem a sua união. Naquele lugar, são os mais altos representantes de dois povos que se guerreiam. Assim, sobra a Norma o encobrimento do amor que sente. Mas nem este está garantido. Sabe que o romano regressará brevemente a Roma, mas nada lhe disse, muito menos sobre os planos do casal, e uma dúvida a trespassa: ficará para trás?

Confirma-se o que Norma pressente. Da parte do romano a união entre o casal já não existe, pois agora ama uma noviça, Adalgisa. Esta pede ajuda à deusa; atormenta-se por

amar um oficial romano, facto que inevitavelmente quebrará os seus votos, quer de castidade, como de lealdade. Se num primeiro momento parece resistir aos argumentos do amado, entretanto em cena, a paixão que sente rapidamente a desampara. Pollione usa de uma argumentação bastante sentimental, mas profícua: de facto, não facilita a tarefa à noviça quando a pressiona recorrendo frequentemente à força do amor que sentem. Por outro lado, é igualmente visível o profundo desdém que nutre pela deusa dos druidas:

Un Dio tu preghi

Atroce, crudele,

Avverso al tuo desire e al mio.

O mia diletta!

Il Dio che invocar devi è Amore. (Sgombra è la sacra selva, Acto I, Cena I)

Novamente usando de uma pueril chantagem emocional, sugere que Adalgisa de bom grado ofereceria o sangue do romano à deusa. Adalgisa apressa-se a negá-lo, e enrosca-se num novelo argumentativo no qual Pollione assume uma posição de supremacia. Jovem, inexperiente, apaixonada, pobre presa é a virgem perante as torturas da paixão. No entanto, no dueto também se encontra alguma ingenuidade em ambos. A paixão pode muito, mas seguramente que Pollione não conseguiria defender a noviça em Roma e com ela constituir família, da mesma forma que parece pouco provável uma druida, criada entre o ódio a Roma e o amor à deusa, se adaptasse a uma vida no coração do império. Analisado dessa forma, o dueto é demonstrativo de decisões tomadas longe do bom senso e de previstas consequências. Reina uma ingénua troca de palavras apaixonadas.

Entretanto, Norma dirige-se para os aposentos, o refúgio na floresta onde esconde os filhos, em cumplicidade com Clotilde, sua aia. Quando os olha, não consegue evitar fazê-lo sob um turbilhão de emoções: amor, ódio, alegria, tristeza e repulsa crepitam no peito de Norma:

Vanne, e li cela entrambi.

Oltre l'usato Io tremo

d'abbracciarli. (Vanne, e li cela entrambi, Acto I, cena II)

Os filhos de Norma são a recordação material de um amor que ela sente fugir. Relembra-lhe dolorosamente um sentimento que ela pensou eterno. A cena permite apreciar uma mulher atormentada pela possibilidade de abandono e bastante afastada da figura sacerdotal presente no início da ópera. Sem ter de mentir ou de manter determinada postura perante o seu povo, Norma permite-se a apresentar um timbre pessoal, privado e inseguro sem o peso nem responsabilidade do seu cargo. (Riggs, 2003: 93) Antes de tudo ela é mulher, mas só se revela como tal quando desabafa com Clotilde. E perante a pergunta da aia sobre se irá para Roma com Pollione, questão que parece prepará-la para uma inesperada possibilidade, Norma assume que não sabe nem o que sente o pró-consul, nem se ele a levará, e aos filhos, para Roma. Esta mulher é a interlocutora entre deusa e terra, adivinhadora de fenómenos e intérprete de sinais divinos. Ela é conhecimento. A primeira a saber para depois transmitir. Não sabe nem merece viver em dúvida. Principalmente com esta.

Adalgisa pedira a Norma um encontro. Temerosa, confia à sua figura maternal estar apaixonada e considerar quebrar os votos sagrados. Os remorsos por abandonar o chamamento moem a jovem, todavia, ao contrário do que se esperava da guardiã terrena desses mesmos juramentos, Norma desdramatiza a situação, recordando a Adalgisa que ainda não os tomara por completo. Com efeito, parece demasiado benevolente perante o facto de uma das suas noviças estar profundamente apaixonada e considerar abandonar juramentos antigos. Mas a realidade é que quando Adalgisa fala da sua paixão, de como treme e não consegue respirar quando vê quem ama, a sacerdotisa relembra o seu próprio passado: “Oh! Rimembranza!” (Bellini, Acto I: Cena II)

Com efeito, praticamente a liberta dos votos, numa tentativa de reviver o seu amor através do da jovem, livre, sem barreiras, sem impedimentos (Riggs, 2003:93). Falam de amor a duas vozes, estabelecendo-se desta forma duas narrativas: uma passada, outra iminente. Norma revive a sua paixão através das palavras da noviça: “Here...Norma’s phrases become airy, brither.” (Riggs, 2003:93). Na caballeta “Ah si, fa core abbracciami” (Bellini, Acto I: Cena II), assiste-se a uma protagonista complacente

perante a jovem, para quem transfere a secreta vontade de viver um amor liberto. Criam-se assim uma estanha convivência e um embaciado entendimento: canta-se sobre paixão, antiga e presente, mas não revelada na totalidade. Norma, agrilhoadada, retira a Adalgisa o peso do juramento, respirando, juntamente com a jovem, uma falsa e vã sensação de liberdade. Na verdade, Adalgisa desconhece que moralmente, Norma não a pode repreender, e assim, entende a sua complacência como resultado de uma ainda maior generosidade materna.

5.2. A destruição pelo caos; a reconquista pela paixão

Soa a dor o início do segundo acto. Sabe a fel, também. Sentem-se as lágrimas de Norma escorrendo pelas cordas dos instrumentos, numa melodia que se arrasta, pesada, pesarosa, como a sua silhueta. O solo do violoncelo traduz musicalmente o sofrimento da protagonista, saltando à mente uma Norma enfraquecida e humilhada. De baixos olhos marejados, perguntando às mão vazias que fazer.

Olha os filhos dormindo e sente alívio: tenciona matá-los e assim não verão a mão materna a fazê-lo. Morrem caso fiquem na Gália, e se forem para Roma, sofrerão vergonha maior do que a morte. Mas vontades contraditórias sobre a iminente morte dos filhos resolvem-se, no fim, com um terno e choroso abraço: "...she spins out in addressing the children before raising the knife...indicates her true character and lets us know in advance that she will not have the heart to go through with the murder." (Riggs, 2003:94). Os filhos estão seguros, respire-se de alívio; percebe-se então que o drama alimentar-se-á de outras carnes.

Quando Adalgisa e Norma se encontram após perceberem que amam o mesmo homem, é a jovem que assume o comando da acção amparando-a com esperança, perante uma desalentada sacerdotisa que lhe absorve as palavras. Confrontada com a sua realidade, Norma pede a Adalgisa que siga para Roma com Pollione levando as crianças, e que lá, no coração do inimigo seja deles madrasta. Norma tem outros planos. Pretende suicidar-se. Porém, são as palavras da jovem que determinam a acção seguinte. Novamente, a

moralidade da noviça não concebe Pollione separado da mulher com quem teve filhos. Falará com o romano no sentido de reunir o lar de Norma, reacendendo tanto as responsabilidades familiares como o amor do pró-consul. Esse plano, tão frágil como inverosímil, convence ambas assim como as envolve numa cumplicidade mais forte do que quando falavam de amor. Há uma curiosa troca de papéis: é Norma, a mais experiente quem deposita as esperanças em Adalgisa, a pura. A amizade entre ambas é forte o suficiente para, caso falhe o plano, se esconderem para sempre, algures na terra. Na caballeta “*Si, fino all’ore estreme*” (Bellini, Acto II: cenaI) juram eterna estima, com a certeza de serem honestas e verdadeiras entre si. A jura, que confere profundo conforto a Norma, é também sentida por Adalgisa. Em todas as palavras ela é verdadeira e em nenhum momento se poderá repreender o seu comportamento. Porém, quando Norma sabe que Adalgisa falha em convencer Pollione, rapidamente se esquece das palavras genuínas da noviça. Uma fúria imensa toma-a ao pensar ter sido traída. Assim, a cena, III do Acto II é de longe a mais pesada vocalmente. Na sua voz condensam-se os pensamentos de vingança e guerra: decidida a acabar com tal afronta, bate três vezes no gongo sagrado convocando os guerreiros e incitando-os ao confronto: chama o caos, decidida a iniciar uma guerra com os romanos e uma especial com Pollione; uma batalha pessoal.

Sangue, sangue! Vendetta!

Strage, strage! (Guerra, guerra! ActoII, CenaIII)

Ouvem-se coros de fortes vozes e a floresta parece ter tantas árvores como guerreiros. Sangue romano manchará o Loire. Assassinato, extermínio, vingança. A águia romana cairá aos pés dos druidas. E Pollione aos pés de Norma. Essa é a sua guerra. Íntima. Afectiva. Pollione incorpora todo o mal de Roma, é certo, mas Norma odeia-o neste momento porque é o seu real inimigo, incorporando dessa forma, todo o mal humano. É a personificação da deslealdade, da traição e da desonra. Tem de tombar perante a sacerdotisa que se reassume, neste momento, como líder. Porém, são de barro os pés de Norma, débeis e impotentes ao seu sentimento.

Quando Oroveso pergunta à filha pela vítima do sacrifício ritual, um tumulto escuta-se: um romano fora capturado quando rondava o recinto das jovens sacerdotisas. Pollione. É a escolha natural dos druidas para o ritual sacrificante. De Norma também, mas

quando toma a espada sagrada para o matar, é dominada pelas emoções. Como pode ela matar o homem que ainda ama, pai dos filhos, amante antigo? Paixão de vida?

O desenvolvimento da acção é profundamente nefasto para Norma. Em boa verdade, o contexto nunca lhe foi favorável: se teve uma paixão e dois filhos no tempo e espaço que ocupa, foi necessário ocultá-los. Mais do que proibida, essa afinidade seria um sacrilégio. Norma não é uma mulher sem responsabilidades. Numa civilização profundamente pagã, é ela a preferida da deusa e sua intérprete, responsável pela orientação dos seus. O posto acarreta uma total disponibilidade para com Irminsul e para com o povo. Ela é a mais importante habitante druida, sucedânea de saberes milenares, tradutora das vontades dos astros. Seria possível vingar uma paixão entre si e o romano?

Rapidamente, a acção caminha para um desenlace trágico. Ao ver inférteis as tentativas de dissuadir o romano, Norma manda reunir os seus e pede que a pira seja acesa. Uma sacerdotisa traiu o povo e a deusa. Merece morrer na fogueira.

All'ira vostra Nuova vittima io svelo.

Una spergiura sacerdotessa

I sacri voti infranse,

Tradì la patria,

E il Dio degli avi offese. (Dammi quel ferro, Norma, ActoII, CenaIII)

Enquanto Pollione lhe grita que não denuncie Adalgisa, Norma, talvez antes que todos, sabe não o ser capaz. Não pode denunciar uma jovem inocente sendo ela tão mais culpada, de acordo com os seus costumes. Ela foi Adalgisa. E depois mulher. E mãe. Amante. E nesta gradação para um desmerecido abandono, Norma revela a sua superioridade moral ao não revelar o nome de Adalgisa, já antes vislumbrada quando se mostra incapaz de matar os filhos. Na verdade, na cena demonstra possuir uma consciência humana sacrificante, assim como um forte sentido de justiça pois para espanto de todos, diz o seu nome. Este momento de revelação, que carrega o clímax da ópera, mergulha os druidas em profunda incredulidade. Pollione, tomado de surpresa, vê perante si uma mulher que prefere a morte, a negar o que de mais belo teve. Norma

crece assim como personagem e aglutina a acção. Paradoxalmente, o momento em que assume todas as suas falhas é o mesmo momento em que se revela moral e eticamente irrepreensível. “She considers herself at least as guilty and suddenly names herself as the priestess who has committed the betrayal.” (Riggs, 2003:95). A sua confissão, acto de magna dignidade, reconquista o amor do romano. E agora, Norma olha-o de frente, com coragem nova. Acredita que o deus os quer unidos em vida e no após.

Qual cor tradisti, qual cor perdesti
Quest'ora orrenda ti manifesti.
Da me fuggire tentasti invano,
Crudel Romano, tu sei con me.
Un nume, un fato di te più forte
Ci vuole uniti in vita e in morte.
Sul rogo istesso che mi divora,
Sotterra ancora sarò con te. (Qual cor tradisti, Norma, Acto II, CenaIII)

Pollione depara-se com uma nova mulher que renasce. Na verdade, só agora é capaz de entender a nobreza de Norma e reconhece dessa forma, o erro de abandonar uma mulher prodigiosa. E sim, dos remorsos renasce a paixão. Recupera-se a harmonia que outrora os uniu. Por acção de Norma o caos que Pollione lhe trouxe termina da forma mais bela possível. O que sensibiliza Pollione é o facto de Norma, desprezada até uma cena atrás, ter a coragem de assumir publicamente o seu amor pelo romano, sabendo que com isso morreria, e ser igualmente capaz de proteger a jovem por quem tinha sido trocada.

Pollione, ao mesmo tempo que reassume o amor por Norma de forma mais viva e enérgica, revela um certo contentamento por encararem a morte juntos. Pede-lhe perdão pelo seu condenável comportamento, fundamental para o romano que quer ser absolvido da sua conduta. Desta forma, poderá partir impoluto, renascido perante uma mulher, também ela revestida de coragem.

Ah! Troppo tardi t'ho conosciuta!
Sublime donna, io t'ho perduta!

...

Col mio rimorso è amor rinato,

Più disperato, furente egli è!

Moriamo insieme, ah, sì, moriamo!

...

L'estremo accento sarà ch'io t'amo.

Ma tu morendo, non m'abborrire,

Pria di morire, perdona a me! (Pollione, Acto II, Cena III)

Poderá parecer estranho que Pollione, que nada de diferente faz durante a ópera do que cantar a sua paixão por Adalgisa e prometer arrastá-la para Roma, mude tão rápida e vertiginosamente de opinião. É certo que Pollione possui certa inconstância sentimental, ao ponto de não hesitar em abandonar a sua família por uma paixão incerta, mas é igualmente certo que não ficou passivo perante tal sacrifício assumido por Norma, do qual resultará necessariamente a sua morte. Agora, a pureza pertence a Norma.

Tapada por um véu negro que anula o seu papel de sacerdotisa e a sua importância no clã, Norma caminha para a fogueira, seguida agora sim, por um fiel e digno Pollione. A presença da fogueira poderá ser passível de duas interpretações. Uma primeira, sugere que pelo fogo os amantes serão limpos e absolvidos de pecados antigos. Desta forma, o elemento assume importância como purificador de almas e de paixões. Outra visão aponta para que a fogueira seja uma passagem: após a imolação, Norma e Pollione carregam para outro mundo a sua paixão, já que neste foi impossível vivê-la. Lá, onde juízos e preconceitos não chegam, serão finalmente amantes. Em harmonia. Do sacrifício resulta uma dignificação do seu amor e curiosamente, não deixa de ser um Orovoso perplexo perante as confissões da sua filha, que fala a mais importante frase de toda a trama. Apesar de todas as contrariedades o vencedor indiscutível é o amor. “Ha vinto amor, oh ciel!” (*Orovoso*, Acto II, Cena III).

6. Jasão e Pollione

Se Medeia não é Norma, Jasão está muito longe de ser Pollione. Desde logo surge uma questão. Alguma vez Jasão amou Medeia? Na verdade, parece agradecer com muito pouco amor todos os sacrifício que a semi-deusa por ele faz. Em nenhum momento tenta pará-la, demonstrando com isso grande indiferença pelas vidas que Medeia ceifa, ao mesmo tempo que também não recusa o resultado dessas mesmas ações tão bárbaras. E em Corinto, é precisamente como bárbara que a trata e inverte o discurso. Medeia deve estar grata por este tê-la trazido para a civilização: “nenhuma gratidão há, pois, a vincular o Argonauta; é antes Medeia quem deveria estar grata pela sua vida para a terra da justiça e das normas reguladoras.” (Fialho, 2006:23). Eurípides não o poupa: a sua faceta de herói praticamente desaparece para dar lugar a um ambicioso escalador social, pretendendo nada menos que o leito real. Curiosamente, também em nenhum momento Jasão afirma amar a noiva, depreendendo-se que os seus verdadeiros motivos para contrair casamento se ligam à pura ambição: “En el mito de clásico extranjería y debilidad son circunstancias que van emparejadas (Jasón es extranjero y débil en Cólquida, y precisa la ayuda de Medea; Medea es extranjera y débil en Corinto, y es traicionada por Jasón).” (Morán Rodríguez e Pérez Benito: 2006:211). Jasão é então uma fraude. Não só desilude como companheiro mas igualmente como pai, mesmo que argumente falaciosamente o contrário. Em certa medida, os filhos que teve da bárbara são um empecilho resolúvel com o exílio.

Pollione amou Norma. Verdadeiramente. É através das descritivas e saudosas palavras de Norma que se revela um grande amor, porém apagado no momento da narrativa operática. Pollione era o estrangeiro, com ordens a cumprir. Como pró-consul romano deveria quebrar e fazer ceder as restantes sociedades ainda pagãs. É justo dizer que ao viver um amor com a sacerdotisa-mor desse mesmo povo estaria a arriscar não só a sua carreira como a vida, pois seria julgado como traidor. Na verdade, só uma enorme paixão justificaria esse risco. Assim, é certo dizer que Pollione amou realmente Norma que mais não seja por esse amor ser puramente desinteressado, pois se Jasão beneficiava da companhia de Medeia, já Pollione se expunha perigosamente. Precisamente por isso o casal faz segredo da sua relação à exceção de Clotilde, a aia de Norma, e Flavio,

amigo de peito de Pollione. Saliente-se igualmente que quando termina a paixão e Norma é trocada, Pollione escolhe uma semelhante à sacerdotisa, e sim, está verdadeiramente enamorado de Adalgisa. Não há nele a vontade de trocar Norma por outra mulher que porventura o beneficiasse. Na verdade, volta a escolher uma pagã igualmente presa a um juramento feito a uma deusa que ele não entende. Se a escolheu mesmo assim, será justo afirmar que mais uma vez amava desinteressadamente pois as dificuldades para o casal viver em harmonia eram as mesmas. E por fim, reconhece o erro e reacende o amor por Norma, reviravolta cunhada por elementos dramáticos. Tal acontece por ser verdadeiramente sensível ao sacrifício da sacerdotisa mas igualmente por não conceber que esta se imole sozinha por um amor que envolve ambos. Os valores relacionados com coragem, a honra e a honestidade são-lhe caros. Ao vê-los em Norma volta a si a enorme paixão que antes vivera. O colonizador esquece as suas tarefas, nomeadamente dominar os druidas. Paradoxalmente morre seguindo uma deles.

III CAPÍTULO

Elas

Mas afinal, o que se entende por paixão humana? Há doutrinas infalíveis ou antes manuais de instruções e sobrevivência? Recorrendo a teóricos que se debruçaram sobre o tema, o entendimento será porventura, mais claro. Ao tentaram perceber o que é uma paixão, Descartes, Espinosa, Bataille e Barthes, os autores que serão abordados neste capítulo, permitiram um avanço no estudo do sentimento humano. Na verdade, os seus contributos foram fundamentais no sentido de abrir caminho não necessariamente para uma conclusão pacífica e fechada, mas para a percepção de que as paixões humanas costumam ser arredias a etiquetas. Ao analisar *Medeia e Norma* à luz dos seus trabalhos, é com facilidade que se reconhece nos autores alusões completamente observáveis nessas mesmas obras.

Para Descartes que as estudou, tanto a paixão como a acção são uma e mesma coisa com dois nomes. Como defende, a alma sustenta o corpo e assim "...aquilo que nela é uma paixão é quase sempre nele uma acção." (Descartes, Art.2, 2008:88). Na verdade, é na assumpção das respectivas competências que, tanto corpo como alma indicarão a componente verdadeira da paixão humana. Pense-se em *Medeia e Norma*; o que são elas senão plena acção? O que fazem, o que movem tem uma só força impulsionadora: a paixão, para elas o mais sagrado. Ao continuarem a agir como consequência do caos que lhe trouxeram, e apesar dos finais diferentes, não deixam de actuar empurradas pela mais robusta paixão que sentem no peito. Aliás, é possível afirmar-se que as duas obras estão dependentes das acções arrebatadoras das protagonistas, pois é à medida que reagem que a narrativa se forma. *Medeia e Norma* só actuam porque estão verdadeiramente apaixonadas. Essa é a condição para o desenvolvimento da acção.

Na teoria cartesiana da paixão, à alma atribuem-se funções fundamentais para o desenvolvimento da paixão; explicadas no Artigo 17 do *Discurso do Método, As paixões da Alma* (Descartes, Art.17,2008:96) encontram-se as bases para o entendimento da filosofia Cartesiana nessa matéria. Por outras palavras, à alma atribuem-se as acções e suas paixões, ou seja, percepções ou conhecimentos. As paixões são pensamento, ideias pertencentes à essência da alma, no âmbito da sua união com o corpo. À alma cabe um sentimento de libertação, sentindo-se segura para assumir as suas vontades, relacionadas com as acções da alma e as acções do corpo, em união.

Dois artigos adiante (Descartes, Art.19, 2008:97), a percepção, a memória e a imaginação são apresentadas como funções da alma, acompanhadas de pensamento e consciência, porém, para se materializarem é fundamental a união ao corpo, pois contrariamente, tratar-se-iam de pensamentos eternos e inteligíveis. Após este processo, sentem-se na própria alma, e desta forma, a alegria, a cólera e outras são paixões relacionadas com a alma, desde que se refiram a ela mesma. A verdade é que as paixões são tão próximas e interiores à alma que “é impossível que ela as sinta sem que, na verdade, sejam tais como as sente.” (Descartes, Art.26, 2008:100). Estas mulheres foram alegres. E nessa alegria viveram momentos de felicidade. Por essa razão é com cólera que reagem quando descobrem que já não são amadas, que foram trocadas por mulheres mais jovens, e que foram as últimas a saber. Quanto mais se entrega a alma, mais dói, especialmente quando reparam que o que tinham idealizado como família e futuro, se esfumara num ápice.

Curiosamente, uma teoria que apresenta o cérebro como centro das paixões, assume humildemente que a racionalidade de pouco ou nada vale no combate às paixões mais violentas e fortes. O temperamento e a força da alma, por mais robustez que ofereçam, nem sempre vencem o principal efeito das paixões humanas que é o de incitar e dispor a alma a querer, preparando, para isso, o corpo. Tal acontece porque a alma é divisível: se nela se encontra uma parte superior e racional, também nela se desvenda uma inferior e sensitiva. Ou melhor, “os apetites naturais” e a “vontade” (Descartes, Art.47, 2008:110), opostos entre si, são, no entanto, partes constitutivas da mesma alma. As histórias de *Medeia* e *Norma* estão repletas de vontades incontroláveis e se escolhessem autonomamente, seria claro que deixariam de amar Jasão e Pollione, acabando assim com o terrível sacrifício que encaram. Teriam uma vida calma, longe de vontades interiores tão tortuosas. Se acaso racionalizassem abraçariam outro presente que não aquele. Mas estas duas mulheres, personagens imaginadas por homens, demonstram antes de mais, uma total inoperância perante o poder da paixão humana, e demonstram como rapidamente se perde o discernimento perante a sua destruição.

Espinosa contribuiu igualmente para o estudo das paixões humanas. No texto que dedicou ao tema, é visível uma integração das paixões na Natureza. Espinosa defende que a alma, *mens*, poderá sofrer ou agir, isto é, ser passiva ou activa. Outro aspecto

importante na doutrina é a referência ao desejo, ou apetite consciente: trata-se da verdadeira essência humana e da natureza, que arrasta alma e corpo (Espinosa, Parte III, Prop. IX, 1992:227-8), evidenciando que o ser humano se inclina para o que deseja, e, da mesma forma, não se inclina para o que não deseja. A alma está sujeita a transformações, passando por momentos de maior ou menor perfeição, o que explica o surgimento de afecções como a alegria ou a tristeza. Por alegria entende-se a paixão pela qual a alma passa por uma maior perfeição, sendo a tristeza a manifestação de uma menor perfeição. O fundamental para Espinosa é estabelecer a seguinte ideia: o desejo, a alegria e a tristeza são as afecções primárias, originárias de todas as outras, e orientadoras do comportamento humano (Espinosa, Parte III, Prop. X, 1992:279). Medeia deseja Jasão quando o conhece. Só assim se compreende que se incline a ajudá-lo mesmo que isso implique trair os seus. Norma, por desejo, decide abrir os braços ao inimigo do seu povo, arriscando dessa forma a sua vida e atraindo os seus. Enquanto o desejo for satisfeito, Medeia e Norma habitam um estado de alegria que Espinosa reconhece como orientador do comportamento humano. Porém, a tristeza também o é. E tristeza é o que sentem quando a harmonia das suas casas lhes é retirada. O desejo e a alegria que sentiram inclinavam-nas para determinado comportamento, pacífico e familiar. Todavia, a tristeza que ambas sentem vai orientá-las, chamar a elas outras afecções assim como incitá-las a um comportamento implacável.

Para Descartes existem seis paixões fundamentais: a admiração, o amor, o ódio, o desejo, a alegria e a tristeza, assinaláveis nas histórias de Medeia e Norma. Conhecem e admiram Jasão e Pollione. Jasão era um conhecido herói grego, famoso Argonauta que percorria os mares. Pollione não deixa de ser uma figura de extremo poder, representando Roma na Gália. A admiração que sentem por eles obriga a um sentimento de desejo. Na verdade, Medeia e Norma estão convencidas de que aqueles homens são os seus mais vantajosos pares, e por essa razão se sentem confortáveis com a escolha. Em vida familiar, estabelece-se o amor. Mas quando os companheiros desatam as cordas desse relacionamento, rapidamente estas mulheres conhecem a tristeza, um arrastamento frio pelos dias que fermenta o ódio, a desunião e o caos.

À admiração cabe a particularidade de ser um sentimento puramente intelectual; esta “súbita surpresa da alma” (Descartes, Art.70, 2008:120) considera os objectos raros e

extraordinários, tendo em conta a força da novidade que neles reside. Em excesso, perverte o uso da Razão, no entanto serve igualmente para aprender e reter na memória informação nova. Quanto ao amor e ao ódio, ambos são emoções da alma, causadas por movimentos de espíritos materiais que contactam com esta. A diferença é que enquanto no amor esses mesmos movimentos incitam à união com os objectos úteis, no ódio a alma pretende estar separada dos objectos nocivos, promovendo a solidão do ser humano. Bem diferente é o que acontece na paixão do desejo: a alma é agitada pela presença de espíritos que a dispõem a querer o que entende como conveniente. Por fim, a alegria e a tristeza: a primeira é uma emoção da alma, na qual o ser humano reúne as condições para o “gozo do bem”, enquanto que a tristeza dá lugar a uma “languidez desagradável”, pois a alma sofre com o mal ou a privação (Descartes, Arts. 91-92, 2008: 129-30).

Quando se pretende investigar a paixão humana, analisar as suas manifestações e – árdua tarefa – escolher exemplos de máxima exteriorização de paixão, há um sem número de candidatos verosímeis. Ainda bem que assim o é. Significa que a existência humana foi rica nesse aspecto e que continuará a sê-lo, manifestando os seus sentimentos e vontades, permanentemente ombreados com a vida. Descartes e Espinosa contribuíram com as suas visões para o melhor entendimento dessa problemática. Tal como Bataille.

Para o autor, o ser humano sempre permaneceu num estado de desconhecimento propositado em relação aos sentimentos. Ou por não os dominar ou por não os querer conhecer, a verdade é que a humanidade, ao longo dos tempos, pouco caminhou na clarificação do sentir (Bataille, 1988:7-8). Só mais tarde foi capaz de ir além da cópula e teorizar sobre o erotismo, o que na sua opinião significa a aprovação da vida. Na verdade, o ser humano conseguiu o acto de reprodução criando um erotismo livre e independente, erotismo esse que para o autor se encontra sob a forma dos corpos, do coração e do sagrado (Bataille, 1988:11-15). Muita paixão houve em *Medeia e Norma*. Na verdade, elas são o que resta de casais que conheceram a felicidade e nesse sentido, é inegável a existência de paixão e amor carnal.

O autor afirma que o erotismo dos corações se refere à afeição recíproca dos amantes e à prolongação da fusão dos seus corpos, defendendo do mesmo modo que para quem experimenta a paixão, esta poderá apresentar um sentido mais violento do que o desejo dos corpos. Cria-se assim um paradoxo: perante a promessa de felicidade que comporta a paixão, acompanha-a a desordem e a perturbação (Bataille, 1988: 18).

Segundo o autor, a essência da paixão é “a substituição da persistente descontinuidade por uma maravilhosa continuidade entre dois seres” (Bataille, 1988: 18), pois para todos os que amam existem mais hipóteses de gozar de uma íntima continuidade que os uniu. Bataille defende que só o sofrimento revela inteiramente a significação do ser amado, tão visível na amargura de *Medeia* e *Norma*. Em paixão, a imagem de união é real como intensa, e invoca necessariamente o desejo de morte ou suicídio pois a paixão pressupõe a existência do hábito e do egoísmo entre seres: “Para o amante, o ser amado é a transparência do mundo” (Bataille, 1988: 19). Porém, desse pressuposto nascem o sofrimento e o absurdo, e criam-se expectativas e exigências.

O que sucedeu é conhecido. Como qualquer ser apaixonado, que vive tão intensamente a sua ligação com o outro, *Medeia* e *Norma* assistem aos seus respectivos companheiros a gozar as expectativas e a desprezar as exigências. Desse facto resulta um forte sentimento de abandono num primeiro momento, para depois se dar uma explosão de raiva. Da que mata por dentro, que consome quem odeia. Desamparadas perante uma brutal desunião dos corpos, rasgada no fundo das carnes, apercebem-se de que estão sozinhas. Nesse momento, encaram a possibilidade de sacrifício: *Medeia* pondera matar-se e dessa forma sacrificar-se, mas depois mortifica todos quanto a rodeiam. *Norma* termina a vida no auge de um heróico sacrifício, levando *Pollione* para a morte, mas pela força do arrependimento e da admiração. Em boa verdade, ambas pensam em suicídio quando sabem que já não são amadas. *Medeia* inicia depois um caminho até ao horrível que culmina em assassinato. Na sua origem estão a mágoa, a humilhação e a dor por Ihe terem subtraído a harmonia. E um insaciável desejo de vingança. *Norma* realmente mata-se. Não é uma decisão sem deambulações mas a verdade é que para ela, o final da paixão (entretanto renascida) retira significado à sua vida.

Roland Barthes, no livro que dedica ao amor e sua expressão, utiliza figuras e exemplos contemporâneos para desenvolver o seu pensamento. Fá-lo porque na verdade, associada à paixão está intrinsecamente ligada a ideia de perenidade. As paixões actuais, embora algumas com significação modificada através do anos, são milenares. Se assim não fosse, as paixões nomeadamente as amorosas, tinham ficado presas no início do mundo. Porém, é evidente que trilham um percurso paralelo ao trajecto sentimental da humanidade. A paixão de Medeia ou Norma não é diferente da paixão de uma mulher actual. As lágrimas e os berros são os mesmos de há mil anos. A dor não mudou nem suavizou. E a preterência continua a arder adentro. O *modus operandis*, esse sim, será significativamente diferente.

Barthes afirma que historicamente a mulher é sedentária, fiel e que espera. Já o homem é descrito como caçador, viajante: “l’homme est coureur (il navigue, il drague).” (Barthes, 1977:20). Esta é uma excelente descrição de Jasão e Pollione como conquistadores e forasteiros que de facto são. Não será correcto afirmar que tomaram Medeia e Norma como o resultado de uma caçada, porém, após a união, elas tornam-se sedentárias e fiéis. Norma é mais expectante do que Medeia a quem concedem um só dia para partir. Aproveita esse tempo para se tornar ela a caçadora.

Outro aspecto fundamental que defende é o da existência do amor como um valor, no sentido de que o amor tudo pode contra as dificuldades, dúvidas e desesperos: “...je n’arrête pas d’affirmer en moi-même l’amour comme une valeur.” (Barthes, 1977:29). Parece certo que as mulheres sobre quem a tese se debruça tinham este entendimento do amor. Em boa medida, tinha sido o motivo para ultrapassar enormes dificuldades desde a Cólquida até Corinto num caso, e a força necessária para dois inimigos naturais se amarem, no outro. O amor visto como valor sentimental e ético parece promover uma predisposição para se anularem as dificuldades.

Após o caos, tal é possível em *Norma*: “*Recommençons.*” (Barthes, 1977:31). Na verdade, apesar da angústia “...la peur...d’un abandon...” (Barthes, 1977: 37) que ambas experienciam, em Norma há a possibilidade de retorno.

Na leitura que Roland Barthes faz dos vários momentos de amor é frequentemente possível adaptá-los à tragédia de Eurípides e à ópera de Bellini. Como “La dedicasse” (Barthes, 1977:89), presente em quase todos os gestos através dos quais o sujeito se dedica ao ser amado. Os momentos familiares em Corinto e na floresta da Gália foram momentos de dedicação. A um sonho, a uma família, a um lar. Outro significado que o teórico expõe é o de amor-paixão, igualmente adaptável ao tema. Compara-o ao étimo grego *ischus*, significando força, energia, tensão, força de carácter (Barthes, 1977:99). E rapidamente se faz o exercício de comparação com as mulheres. Elas são o vigor e a potência das narrativas. Elas são *ischus*, e mostram-no da forma mais dolorosa. O amor-paixão é a forma como respiram, como entendem o mundo e a união a dois, a união dos corpos.

Ardilosamente, o teórico lança uma pergunta para logo a seguir fornecer a (única) resposta, também sob forma de questão. “Comment finir un amour? – Quoi, il finit donc?” (Barthes, 1977:117). Uma das maneiras de o terminar é com a ausência ou indiferença de um dos pares. Isso mesmo acontece com Jasão e Pollione. O desaparecimento do parceiro acarreta sentimentos de angústia, obrigando o outro a uma dolorosa espera, apartado de quem ama, excluído das suas vidas (Barthes, 1977:129): “Les images dont je suis exclu me sont cruelles...” (Barthes, 1977:158).

Numa tentativa de compreender as intenções de Barthes ao escrever *Fragments d'un discours amoureux*, é notório que se sugere uma nova incursão sobre o mundo sentimental, não com isso pretendendo formar escola, mas simplesmente expor sobre o tema da forma que melhor o sentia. Naturalmente que para tal usa de figuras e situações habitualmente associadas a um relacionamento, no seu pior ou melhor. Como o famoso grito de desespero, ou seja, o sentimento que comporta em si a acumulação de sofrimento amoroso e que termina normalmente desta forma: “Ça ne peut pas continuer.” (Barthes, 1977:167), ou ainda o ciúme. Triste daquele que o carrega. As protagonistas não têm propriamente o seu berro de libertação, porque de uma forma ou de outra, foram apanhadas de surpresa, e é discutível que o berro de libertação de *Medeia* seja o assassinato dos filhos, e o de *Norma*, o suicídio público. Mas depois da descoberta, o ciúme instala-se. A hipótese de troca por outra mulher, o que vem a

sucedem, atíça as sementes da paixão que sentem. Para o autor, quem sofre de paixão sofre por quatro:

“Comme jaloux, je souffre quatre fois: parce que je suis jaloux, parce que je me reproche de l’être, parce que je crains que ma jalousie ne blesse l’autre, parce que je me laisse assujettir à une banalité: je souffre d’être exclu, d’être agressif, d’être fou ou d’être commun.” (Barthes, 1977:173).

A presença numa relação de um lado mais enigmático é comum, independentemente da cultura a que pertençam, como magia, rituais secretos (Barthes, 1977:195). Novamente as protagonistas se encaixam neste perfil pois foram investidas desses conhecimentos, e no tempo e lugar que ocupam, eram essenciais na manutenção e execução das artes mágicas. Mas do ponto de vista de Jasão e Pollione a abordagem é diferente: para o primeiro, os poderes ocultos de Medeia foram benéficos enquanto deles usufruiu. Indiferente ao seu favorecimento na obtenção do velo de ouro e posteriores assassinatos através do uso de magia, Jasão só a recusa quando encontra a princesa. Não se sabe se Jasão a amava, mas ficou com os planos de ascensão social completamente arruinados. Pollione é um homem de Roma. Para si, o império é soberano perante outros povos por já possuir um assinalável desenvolvimento social e organizacional. Deixa este aspecto bem claro pelas críticas que faz a Irminsul e à necessidade de sacrifícios, uma brutalidade para o romano; afirma que a verdadeira deusa do amor está em Roma. Pollione recusará sempre a magia druídica.

“Et la nuit éclairait la nuit” (Barthes, 1977:203). A beleza deste título reside na sua contradição; a noite dá luz à noite num contínuo alvorecer escuro e triste. Não rompe o dia para aquele que sente a sua vida apagada, acrescenta o autor, do ponto de vista afectivo, intelectual e existencial (Barthes, 1977:203). Assim foi quando Medeia e Norma perderam o que conheciam como família. E aí, nesse momento de intensa dor recordam quando a ordem e a paz harmónica estavam garantidas. “Qu’il était bleu, le ciel” (Barthes, 1977:233). Por essa razão afirma Barthes que o Imperfeito é o modo verbal do fascínio. Sim, antigamente era diferente. Ouviam-se risos na casa de Medeia e na floresta de Norma, quando eles estavam presentes como companheiros, como pais. E se tudo desapareceu, a ideia de suicídio surge (Barthes, 1977:259). Cresce. Alimenta-se. Ambas as protagonistas pensam em suicídio. Uma cumpre-o. Outra não podia afastar-se mais dessa ideia.

Barthes serve-se de inúmeros teóricos para falar da união (Barthes, 1977:267). Fá-lo devido à importância que esta tem entre um casal. Um casal unido e apaixonado assegura a sua continuidade, enquanto que um casal sem união é, por definição, não descendente. Analisando as obras sob esta figura, identificam-se os momentos em que os casais deixaram de o ser. Não há casal que resista quando a sua metade parte. A mudança abrupta do plural para um abandonado singular traz dor. E raiva.

Curiosamente, *Medeia* encarrega-se que a união do casal seja impossível de recuperar. Não admite uma reunião após o desaparecimento do cosmos. Porventura nem será capaz de entender essa possibilidade, acaso Jasão a amasse e demonstrasse verdadeira vontade. *Norma*, devido a um acto tão puro e altruísta recupera o passado. Quando decide dizer o seu nome a um auditório sedento sussurra para si que não é capaz de denunciar uma inocente, sendo ela a pecadora. Não existe a mais pequena evidência de raiva ou humilhação. Nem um qualquer propósito de impressionar Pollione. Existe somente um ajuste directo com a verdade tão puro e abnegado que reata recupera, retoma o amor da sua metade.

Norma e *Medeia* não são feitas do mesmo barro. Compará-las e confrontá-las deve resultar de um exercício natural, evitando correr o risco de injustiçá-las ou mesmo branqueá-las. Elas são efectivamente diferentes, mas experienciam momentos similares. Durante anos vivem uma paixão que gera filhos. Porém, essa mesma harmonia termina abruptamente por vontade dos seus respectivos companheiros. Preteridas, deparam-se com um caos que se instalou nas suas vidas. Mulheres raras, *Norma* e *Medeia* possuem um carácter determinado e ambas se sacrificaram para que o amor vencesse. A traição que sofrem é por isso mais dolorosa, como um veneno que corrói por dentro.

Para Cármen Morán Rodríguez e Enrique Pérez Benito, a mais popular revisitação do mito de *Medeia* surge na primeira metade do século XIX. A protagonista tem outro nome, e a acção em nada se relaciona com o mundo grego. Todavia, a ópera *Norma* estabelece um estreito laço com a peça de Eurípides: “...*Norma* alcanza su significado pleno cuando se reconoce en ella la relación (double, afirmativa y negativa) com *Medea*.” (Morán Rodríguez e Pérez Benito, 2006).

Existem flagrantes aspectos que as unem. As personagens estão profundamente ligadas ao poder sobrenatural: Norma é a sacerdotisa-mor do seu povo, escolhida para servir Irmínsul. Em si reside a obrigação de defender a religião pagã, nomeadamente com a realização de ritos. Invoca a lua, elemento crucial para os druidas, assim como se refugia no bosque, elemento incorrupto mas igualmente selvagem. Medeia, meia humana, meia divina, é experiente no conhecimento das ervas, das poções e dos venenos. A sua genealogia já transporta esse saber reservado, que usará durante os momentos cruciais da sua vida. Por outro lado, ambas ocupam um importante lugar na hierarquia social em que habitam, pois são filhas dos soberanos dos seus povos. Medeia é filha de Aetes, rei da Cólquida, e Norma é filha de Oroveso, chefe dos gauleses. Não deixa de ser curioso que é precisamente através do cargo social que conhecem Jasão e Pollione, respectivamente, pois o primeiro vinha à busca do velo de ouro que se encontrava no reino do pai de Medeia, e Pollione fora colocado naquele lugar para dizimar a civilização druídica. Um encontro com a sua sacerdotisa-mor bastou para se apaixonarem. Sem conseguirem controlar o seu destino, no sentido de lhes trazer paz e segurança, as duas mulheres apaixonam-se pelo inimigo estrangeiro do seu povo, auxiliam-no, dele têm filhos e por ele traem o seu povo. Todavia, também as duas são atraídas por esse mesmo inimigo, que as troca por uma mulher mais nova. E o caos instala-se. Eros, como propulsor de felicidade morre. Os pensamentos de vingança são comuns às duas, assim como a vontade de causar a morte, à nova amada, ao amante e aos filhos que dele tiveram. Todavia, na aplicação dessa vontade de vingança, Medeia é implacável e mata de forma premeditada, mesmo os próprios filhos, o que Norma não consegue fazer. Este facto será, porventura apontado como a maior diferença entre estas mulheres. Na verdade, Norma não só poupa a vida aos filhos como os salva. Por duas vezes. Pede a Adalgisa que os leve para Roma com Pollione, e, no final da ópera, quando confessa ser a traidora dos druidas, roga a Oroveso que os proteja.

Existem ainda outros aspectos que as separam. Desde já a semi-divindade de Medeia que lhe confere poderes que Norma não possui. Na realidade, Norma está próxima dos saberes antigos, mas como se afirma, a “manipulación de los oráculos” (Morán Rodríguez e Pérez Benito: 209), é a sua grande tarefa. Norma conhece bem a natureza mas não a controla. Ao contrário, Medeia domina a magia assim como controla as forças sobrenaturais. É entre um misto de pó e de magia que Medeia mata a princesa e

escapa, depois de uma vingança premeditada. Essa premeditação não se encontra em Norma pois a sacerdotisa nunca deixa escapar uma frase que revelasse um ardiloso plano de retaliação. Pelo contrário, existe entre Norma e Adalgisa uma forte ligação, apesar dos condicionamentos sentimentais. Como afirmam Cármen Morán Rodríguez e Enrique Pérez Benito, Norma olha para Adalgisa e vê-se a si mesma. Após a confissão da jovem, Norma sente uma profunda cumplicidade que não pode revelar (208-212).

Existe uma outra diferença que se justifica mencionar. Medeia está completamente sozinha e Jasão sabe disso. Sabe que a partir do momento em que deixar a casa, a desampara inteiramente. Sem poder voltar para a pátria, esta estrangeira em terra grega não pode contar com ninguém. Como sobrevivente nata, trata de arranjar um porto seguro para depois da barbárie, e para isso fala com Egeu. Já a situação de Norma é diferente. Pertence a um colectivo cultural e social distinto. Pautada por regras e ritos, a comunidade na qual Norma se insere é coesa, bastião da cultura pagã que os romanos tanto querem eliminar. Na sua comunidade a confiança era fundamental, facto que torna a sua traição ainda mais censurável.

1. De Medeia a Norma

“Norma is not Medea, not a goddess; Norma is only a woman, completely hemmed in an endlessly involved betrayals, she ends up surrendering before rebelling.” (Clément, 1988:104). Todavia, é inegável uma ligação entre ambas. Medeia renasce Norma. Norma reassume Medeia. Pertencem a uma linhagem apaixonada e sofrida de seiva quente, que percorreu séculos contando como se viveu e morreu por paixão. Como membros dessa família, estavam condenadas às dores do amor.

A força da tragédia de Eurípides empurrou o mito. E de forma natural, a civilização seguinte tomou-o. Como recorda Emma Griffiths, os romanos apresentaram a sua versão dos deuses gregos, mas não o fizeram com Medeia (Griffiths, 2006:89). Parece ser impossível moldar esta bárbara a uma romana, dando-lhe outro nome e talvez feitio. Os gregos não a dominaram. Os romanos nem tentaram.

Esta mulher tão complexa e selvagem sofreu sim, revisitações. Apolónio de Rodes retrata-a como uma jovem vulnerável, vítima de uma paixão que a domina. Casta e apaixonada, Medeia ama porque Afrodite a faz amar Jasão. É esta versão da *Medeia* traduzida para latim, e que os romanos melhor conhecem. Ovídio, na sua obra *Metamorfoses*, apresenta Medeia como alguém que experiencia a mudança: a jovem apaixonada, invadida por um sentimento que não controla, irá sofrer um processo de degradação. “No âmbito pessoal, Ovídio esmera-se em apresentar-nos uma evolução da personagem baseada na alteração da sua própria personagem, e, talvez, no desenvolvimento negativo de alguma das suas características.” (Suárez de la Torre, 2006: 131). Da mesma forma Emma Griffiths aponta que Medeia não é capaz de resistir à paixão, existindo até uma luta entre a razão e descontrolo: “There is a tension in the story between two opposing forces, reason and madness. *Furor*, madness or passion, is seen as a driving force at key moments...” (Griffiths, 2006:94).

A Medeia ovidiana demonstra uma capacidade de avaliação do contexto que vale a pena salientar. Sabe reconhecer que está no centro de uma situação difícil e sabe como sair dela. Essa rara sabedoria permite-lhe identificar e preparar situações futuras. Mas é

célebre a frase “ video meliora proboque, deteriora sequor ” (7.20-1). Incapaz de engolir a desfeita não resiste a matar os filhos, implantação do caos, embora sabendo que tal seria evitável. A frase é uma boa descrição do temperamento da maga, que escolhe assumidamente o pior dos caminhos, mas talvez o único para si.

Quanto a Séneca, este fala claramente da capacidade mágica de Medeia, assim como da sua ira, do seu amor e da sua loucura e paixão. Aliás, Séneca parece entendê-la: após assassinar os filhos afirma “Medeia nuc sum” (v910). Trata-se de uma declaração profundamente poderosa, ilustrativa da resistência desta personagem que se reencontra com as suas forças e poderes, assim como com o seu conhecimento divino após se libertar do que a prendia a Jasão, assim como ao mundo dos mortais. Para José Pedro Serra, em Séneca desenha-se um cenário “onde as personagens evoluem em desvairadas paixões” (2006:147). A loucura e a paixão de Medeia são as forças dinamizadoras do seu trajecto, afirmando por isso ao autor: “*Medeia* não é uma tragédia do conflito, é uma tragédia da fúria da paixão amorosa.” (Serra, 2006:148). Para Maria Helena da Rocha Pereira é Séneca quem, com a sua *Medeia*, criará a fonte de inspiração às literaturas modernas, pois combina o exercício das artes mágicas e o efeito da sua paixão por indomar. (1963:349)

Naturalmente que *Medeia* não era bem-vinda no quadro da moral cristã, mas o Renascimento recuperou-a. E compositores como Corneille, Charpentier, Cherubini, entre outros, produziram no seu género obras de referência. A ópera de Cherubini, *Médée*, de 1797, fazia parte do repertório italiano. Bellini e Romani conheciam-na bem: “Medea is of course not Norma. But clearly she is the source of several of Norma’s most distinctive and theatrical traits.” (Kimbell, 1998:17). A peça *Les Martyrs*, do dramaturgo Chateaubriand foi escrita em 1809, sob forma de novela. Romani captou-lhe a descrição viva e empregou-a no libreto. E quanto a Soumet, também não esteve desatento e após visitar Eurípides e Chateaubriand produziu uma tragédia de V actos em verso chamada *Norma*. Romani, que conhece a peça, trata o material com cunho pessoal, nomeadamente aproximando as personagens, colocando-as a partilhar sentimentos e transferindo as cenas do interior austero de Soumet, para o exterior romântico, em comunhão com a lua e a floresta (Kimbell, 1998:17-28). Deste último, Romani preserva a atmosfera soturna e selvagem.

Brecht, Martha Graham, Pasolini, entre outros, trataram-na devido à sua irresistibilidade. *Medeia* não tem épocas ou história só suas. É impossível emparedá-la num espaço e num tempo. Passou a ser pertença do mundo, personagens de todos, viajando no peito da arte. A história do mundo tomou-a como sua e carregou-a carinhosamente nos braços. E de visitação em revisitação destacando-se *Norma*, *Medeia* entranhou-se fazendo parte do colectivo histórico e intelectual da actualidade. Milhares de anos depois continua presente. E essa glória pertence a Eurípides, capaz de a entender e de a tornar insuperável.

Maria Helena da Rocha Pereira salienta, entre os autores portugueses que trataram *Medeia*, Sophia de Mello-Breyner Andresen, “um dos mais notáveis poetas contemporâneos” (1963:362). Na sua opinião, mesmo buscando à fonte clássica, as *Metamorfoses* de Ovídio, Sophia de Mello-Breyner Andresen consegue adicionar um cunho pessoal importante ao escolher o tema da magia. A criação poética que daí resulta, assinalável na opinião da autora, foi capaz de recriar o mito (Pereira, 1963:363-6).

2. *Agôn*: verbalização do caos: *Medeia*

A paixão parece indiferente ao tempo à época, à cultura: está entranhada nas paredes do mundo e acima de tudo, revela-se totalmente indomável. Não há discernimento ou bom senso que a amanse, e se assim não fosse, não teria histórias o mundo para contar. Sem cor, as lombadas dos tempos nada ensinariam. Mas a paixão pode desaparecer, dilacerando corações e famílias. Por essa razão, a tragédia que envolve *Medeia* e *Norma* obriga-as a agir. Terão de resolver a desordem que *Jasão* e *Pollione* lhes lançam. Mas fazem-no de maneira diferente, nomeadamente sobre a forma como lidam com o caos.

Como anunciado na Introdução, esta secção do trabalho dedicar-se-á à análise dos momentos de confronto verbal entre as personagens. Apontada como criação de Eurípidés, essa técnica dramática imprime dinamismo na narrativa teatral. A troca de argumentos é enérgica mas organizada. Não há atropelos nem inúteis desvios argumentativos que causariam perda de tempo e de força. Novamente, na era clássica se criou um importante mecanismo.

Segundo Jacqueline de Romilly, Eurípidés criou uma forma de teatro na qual se defende energicamente o que se pensa, ou o que se sente. Com efeito, empregou uma forma literária de debate organizado, *agôn*, onde as personagens esgrimiam argumentos com o intuito de defenderem os seus pontos de vista, os seus sentimentos. Tratava-se de uma cena de discussão e confronto que, segundo os hábitos retóricos da época, geralmente continha duas tiradas opostas, seguidas de troca de palavras, verso a verso “...permitindo que os contrastes se tornem mais cerrados, mais tensos, mais cintilantes. No *agôn* cada um defendia o seu ponto de vista com toda a força retórica possível, num grande desdobramento de argumentos que...contribuíam para esclarecer o seu pensamento ou paixão.” (Romilly, 2008:41).

Ao longo da peça *Medeia*, a personagem que lhe dá o nome lamenta-se, grita, insulta, numa actualização constante do seu estado de espírito. De acordo com a opinião da autora, o facto de existirem estes confrontos verbais, para além de cenas de violência, confere qualidade ao texto, salvando-o assim do melodrama. Mas não do caos.

“Ardentes e lúcidos” (Romilly, 2008:129), os confrontos tornam as personagens em oradores, desenvolvendo desse modo a sua capacidade de persuadir e de, no fim, ganhar a discussão. Em Eurípides, esses confrontos verbais são também paixão (Romilly, 2008:129), e nesse aspecto *Medeia* é exemplar. Existem grandes momentos de *âgon* na peça nos quais as personagens, pela força dos argumentos, tentam ganhar determinada discussão, conseguindo, conseqüentemente, desnudar as intenções do opositor.

No primeiro momento de *âgon*, quando os antigos amantes se confrontam após o abandono de Jasão, este não entra em cena humilde. Pelo contrário, recrimina Medeia pelo excesso de cólera, dizendo-lhe até que se paciência tivesse para com os mais poderosos, poderia nem ter sido condenada ao ostracismo (Eurípides, 1992:31). Não conhece Jasão a sua mulher? É um Jasão sem carácter que afirma ter sido sempre protector de Medeia, e que caso fora ele a decidir, esta nem partiria: “Queria que te deixassem ficar. Mas tu não pões freio à tua loucura, não cessas de insultar os governantes; por isso serás banida do país.” (Eurípides, 1992:31-2). O melhor argumento de Jasão, o melhor com que consegue atacar, é imputar a Medeia a responsabilidade da situação que se instalou no *oikos* quando foi ele quem abandonou a família.

A hipocrisia acompanha-o quando afirma que não pretende que Medeia parta juntamente com os filhos para um exílio sem meios de subsistência. Ele, o *kyrios* de Medeia, pai dos filhos, por quem Medeia matou e se sacrificou, falhou. Tinha a obrigação de a proteger e desampara-a. Em tudo beneficiou com Medeia, mas abandona-a. Com ela jurou união, mas desrespeita-a.

Se um traço característico do comportamento ideal do Grego, como homem idealmente civilizado, consiste em honrar os compromissos selados, esta Medeia tem a esperar, de um Jasão por quem sacrificou, por quem traiu, como ela mesma diz, selvaticamente tudo o que constituía o seu universo anterior – casa, riqueza, *aidos*, possibilidade de regressar à pátria antiga – o respeito pelos laços assumidos, se não pela força de eros, no que a ele a toca, pela força da gratidão (Fialho, 2006:22-3).

Quando lhe lança o caos e lhe rouba o mundo, Jasão sabe que o seu comportamento infringe os padrões éticos e com cinismo procura disfarçar a justificação da sua vinda (Fialho, 2006:25): “e se vim aqui, mulher, é porque me preocupo com os meus

interesses; não desejo que sejas expulsa, com os filhos, sem meios de subsistência, nem que te falte seja o que for.” (Eurípides, 1992:32).

“Monstro de perversidade!” ataca Medeia (1992:32). Não há já lugar para branduras, e desfeiteada no que de mais precioso tinha, Medeia nomeia todos os esforços e favores que por ele fez, implicando a perda da pátria. Confronta-o com o desrespeito aos juramentos que assumiu, e subitamente, é autora de uma tão profunda como intrigante questão, sinónimo da sua inteligência, como do seu raro carácter: “ Ó Zeus. Por que é que dotaste os homens de meios seguros para conhecer o ouro de mau quilate e deixaste o corpo humano sem marca natural com que distinguir os perversos?” (Eurípides, 1992: 34).

Invoca Zeus, deus dos deuses a apresentar uma justificação pelo facto de não haver um sinal no corpo, indicativo de mau carácter. Medeia está imparável. Arrebatada, defende-se e ataca Jasão sem qualquer piedade. Jasão repara e menciona a eloquência da companheira:

Jasão

Necessito, penso, de não ser naturalmente inábil, e, como o piloto de uma nau, de meter a vela nos rizes para fugir com o vento à tua loquacidade, mulher, e à tua tentação de falar.” (Eurípides, 1992:34).

Este momento de habilidade oratória construído em imensa fúria é ainda a expressão da paixão de Medeia. Jasão destruiu o seu próprio *oikos* cego pelo benefício pessoal, trazendo com isso a desordem, o caos à vida da feiticeira, e na sua argumentação, tenta uma deformação ou um aligeirar dos factos, como se devesse Medeia estar agradecida por ter sido resgatada da terra bárbara e acolhida em solo grego. Mas deixa escapar nas suas palavras o que verdadeiramente pretende. Como o próprio afirma, deseja viver na abundância, ele, exilado, que não poderia reclamar melhor sorte do que casar com a filha do rei. De novo, o seu egocentrismo o denuncia quando apesar de afirmar que o que faz é por Medeia e os filhos, declara mais tarde que pretende ter filhos com a nova esposa, colocando-os no trono (Eurípides, 1992:35).

Medeia

Insulta-me. Tens um asilo, tu. Eu sou uma abandonada e vou partir para o exílio.

Jasão

Tu é que quiseste. Não acuses ninguém.

Medeia

Que fiz? Fui eu que casei e te traí?

Jasão

Lançaste contra os príncipes maldições ímpias.

Medeia

Da tua casa também eu serei a maldição.

Jasão

Basta! Não discuto mais tempo contigo... (Eurípides, 1992: 37-38)

Medeia ganha a discussão quando Jasão se recusa à continuação do debate. A protagonista é favorecida por dois aspectos: a sua capacidade de contra-resposta rápida e certa, como a falta dessa mesma capacidade em Jasão. Para Delfim F. Leão (2006:76), ao contrário do falso desprendimento e abnegação com que os argumentos de Jasão se revestiam, o acordo unilateral com Creonte era só vantajoso para si. Medeia e os filhos não estavam contemplados. É certo que Jasão oferece dinheiro a Medeia, afirma que se preocupa com ela e com os filhos, e se oferece também para lhes recomendar amigos, mas tudo não passa de uma tentativa de calar o remorso, pois sabe que a partir do momento em que escolher outra, Medeia ficará sem ter para onde ir. Deixa-a numa situação profundamente desprotegida, ou seja, uma *xene*, com um passado violento, sem *kyrios*, sem *oikos* e sem *polis* (Leão, 2006:80-1).

Este momento de *âgon* serve para de alguma forma, formalizar por palavras o caos que se sente desde a fala da aia. Na verdade, a aia, o pedagogo e o coro sabem, ainda antes de Medeia sair do palácio, que a casa fora destruída nos seus fundamentos por gesto de Jasão (Fialho, 2006:21). Existe desde as primeiras linhas um contacto com o sofrimento, a dor, a fúria, a injustiça, e em contrapartida, sabe-se que houve algo belo que

desapareceu. Em vez do belo vieram o caos, e a desordem. Da paixão nasceu a raiva. Um aspecto é saber que Medeia odeia Jasão. Diferente é sabê-lo após contactar com um momento de antagonismo.

No final da peça existe outro momento de *âgon*, particularmente sensível pois sucede após o assassinato das crianças. Neste é Medeia quem se apresenta alta e arrogante. Acabou de degolar os filhos. E um pedaço de si morre também. Está esmagada por dentro. Mas há caracteres que só reagem como sabem e não como devem. À orgulhosa Medeia, semi-deusa e poderosa mulher, foram deixadas poucas escolhas.

Este momento de *âgon* sacraliza o caos que Jasão lançou e ultrapassa-o, na medida em que transforma o grego em prova existente durante longos anos. Ou seja, no primeiro momento de *âgon*, Medeia discute com Jasão, e aí verbalizam o caos que trouxera o grego. Ente os dois momentos, muito acontece. Assim, este *âgon* revela um Jasão ainda incapaz de compreender a vastidão do seu acto, formaliza o caos e prolonga-o. Numa longa e agonizante vida, o grego pensará nos filhos, no que teve e desapareceu. Em dor. Em caos. Sua paga.

Medeia

Vai ao palácio sepultar a tua esposa.

Jasão

Irei, embora desprovido dos meus dois filhos.

Medeia

As tuas lágrimas ainda não são nada. Aguarda a velhice.

Jasão

Oh, meus filhos adorados!

Medeia

Da mãe, sim, não de ti.

Jasão

Por que os mataste?

Medeia

Para causar a tua infelicidade.

[...]

Jasão

Zeus, bem ouves como me repele, como me trata essa mulher abominável que matou os próprios filhos, essa leoa! (Eurípides, 1992:74-75)

Medeia está numa posição tão poderosa que se permite a dar ordens, nomeadamente mandar o quase viúvo sepultar a mulher que ela acabou de assassinar. Não deixa de ser espantoso como sem rodeios, responde a um inábil Jasão, usando a força das palavras como mais uma golpada. E um titubeante Jasão pergunta por que motivo Medeia matou as crianças. Incapaz da total compreensão do contexto, recebe como resposta que o objectivo foi o de causar a sua infelicidade.

No auge do desespero, Jasão, que antes não se importara com o facto de Zeus assistir ao seu comportamento pouco correcto, arrola-o como testemunha da sua dor. Arrasta o deus dos deuses para o diálogo, onde se confirma uma vez mais o poder de Medeia, ao ser comparada a uma leoa, animal conhecido pela sua ferocidade.

Assiste-se assim a uma multiplicação de argumentos apresentados em falas repletas de retórica. O *agôn*, disputa oral, verbal, e argumentativa de grande importância, permite uma análise mais completa da personagem. As “almas em luta...arrastadas em direcções contrárias” (Romilly, 2008:132), com as quais Eurípides presenteia a audiência, são o que de facto tanto lhe agrada: na verdade, o grego permitiu que o público se chegasse mais perto, se assombrasse com o que via e que mesmo da plateia, tomasse parte activa do enredo, como que envolvido pelas palavras familiares, acolhendo como seu, o sentimento com o qual lhe era permitido identificar-se.

2.1.O *Âgon* em *Norma*

Norma fica desconcertada quando descobre que o amado de Adalgisa é também romano. A sua dolorosa descoberta coloca-a no cimo de uma pirâmide de dor, materializada quando, pela primeira vez, se apresentam em palco os três amantes, de forma algo teatral, os “culpados” directos do novelo de emoções que sustenta o drama. A acção salta para um momento de forte tensão, previsível desde os primeiros acordes. Este era o primeiro momento que anunciava a secção de cordas da abertura: este é o primeiro confronto. O primeiro embate. O *âgon*.

NORMA

Roma? Ed è? Prosegui

(Entra Pollione)

ADALGISA

Il mira.

NORMA

Ei! Pollion!

ADALGISA

Qual ira!

NORMA

Costui, costui dicesti?

Ben io compresi?

ADALGISA

Ah! Sì.

POLLIONE

(inoltrandosi ad Adalgisa)

Misera te! Che festi?

ADALGISA

(*smarrita*)

Io?

NORMA

(*a Pollione*)

Tremi tu? E per chi?

E per chi tu tremi? (Bellini, Acto I : Cena II, *Ma di': l'amato giovane*)

Pollione é o único que conhece a amplitude da rede afectuosa, e esse comportamento é profundamente egoísta e irresponsável. Ao furtar-se a definir a sua relação com a sacerdotisa, Pollione transforma-a numa seguidora ansiosa e sequiosa, sempre procurando as suas palavras e esperando por uma explicação. Se consciente ou não, a verdade é que o romano a desonra e a desrespeita vivamente. Norma é líder porém, apresenta-se longe do valor e dignidade normalmente imputados a uma sacerdotisa. Habita um doloroso limbo enquanto espera pelas palavras do romano. Porém, tudo se revela neste momento de confronto.

Kimbell afirma que este acto, principalmente o seu final, é o mais conseguido de toda a ópera, "...the Act I finale...will be motivated by the most thrilling peripeteia in the whole drama." (Kimbell, 1998:34). Em ritmo bastante acelerado, a verdade é descoberta e as personagens reagem individualmente perante um problema comum. E paradoxalmente parecem querer continuar a perseguir o par errado: Norma, por mais que vocifere, não deixa de querer Pollione, que por sua vez persegue Adalgisa, que tenta fugir da desordem sentimental que presencia e que não entende.

As circunstâncias mudam completamente a partir do momento da anagnórise: Norma explode de raiva e Adalgisa cobre a cara com vergonha. Em "*Oh! Di qual sei tu vittima*" (Bellini, Acto I: Cena II), avisa a jovem que será traída, tal como ela fora.

NORMA

(*Ad Adalgisa*)

Oh! Di qual sei tu vittima

Crudo e funesto inganno!

Pria che costui conoscere
T'era il morir men danno!
Fonte d'eterne lagrime
Egli a te pur dischiuse
Come il mio cor deluse,
L'empio il tuo core tradì!

ADALGISA

Oh, qual traspasare orribile
dal tuo parlar mistero!

NORMA

Oh! Di qual sei tu vittima, *ecc.*

ADALGISA

Trema il mio cor di chiedere,
Trema d'udire il vero!
Tutta comprendo, o misera,
Tutta la mia sventura,
Essa non ha misura,
S'ei m'ingannò così! (Bellini, ActoI, CenaII: *Oh! Di qual sei tu vittima*)

Adalgisa prefere a morte a segui-lo. A sua moralidade não permite manter-se como elemento do drama, revelando que o seu coração é o mais puro dos três. Na verdade, quando se apercebe da dor de Norma não concebe outra saída senão afastar-se de Pollione a quem chama de infiel esposo. A resposta do romano não deixa de ser desagradavelmente surpreendente. Sem remorsos e sem hesitações, Pollione deixa claro que Norma já nada lhe diz, mas essa atitude do romano choca Adalgisa e transforma-se num importante repelente: curiosamente, Adalgisa é afastada pelo próprio romano pois ao testemunhar o seu menosprezo pelo amor incompatibiliza-se com as suas intenções. Adalgisa é o tipo de mulher que ama admirando, para quem o amor é imaterializável sem honestidade. A partir deste momento, não encontrará mais em Pollione a admiração que sentia. Não será vista a chorar pelo pró-consul ou a lamentar a sorte. Pelo contrário, ficará ao lado de Norma. E desse ponto de vista, a personagem é profundamente

admirável. Entretanto Norma e Pollione atacam-se mutuamente. Ela por ter descoberto a traição. Ele por ter sido descoberto, o que coloca em risco a sua relação com Adalgisa.

NORMA

(A Pollione)

Perfido!

POLLIONE

(per allontanarsi)

Or basti.

NORMA

Fermati!

POLLIONE

(afferra Adalgisa)

Vieni.

ADALGISA

(dividendosi da lui)

Mi lascia, scostati!

Sposo sei tu infedele!

POLLIONE

Qual io mi fossi oblio.

ADALGISA

Mi lascia, scostati!

POLLIONE

(con tutto il fuoco)

L'amante tuo son io!

ADALGISA

Va, traditor!

POLLIONE

È mio destino amarti,
Destino costei lasciar!

NORMA

(reprimendo il furore)

Ebben! lo compì,
Lo compì e partì!

(ad Adalgisa)

Seguilo.

ADALGISA

(supplichevole)

Ah! No, giammai, ah, no.

Ah, pria spirar! (Bellini, ActoI: Cena II, *Perfido... Or Basti*)

A raiva dispara novamente em “*Vanne, sì, mi lascia, indegno*” (Bellini, ActoI: CenaII), num impressionante paralelismo entre o que Norma sente e diz (nomeadamente a quantidade de vezes que insulta Pollione) e o acompanhamento musical que suporta essas palavras e emoções; a fúria de Norma é tão possante que perseguirá o romano para sempre. “The orchestral accompaniment for ‘Vanne, sì, mi lascia, indegno’...is more energetic than anything we have heard so far.” (Riggs, 2003:94). Mas Pollione mostra-se irreduzível, mesmo perante o aviso de que a sua vida corre perigo. Se necessário enfrentará a morte em nome da paixão, não sem antes destruir a deusa bárbara dos druidas. O gongo soa chamando Norma para os ritos: sons da morte, diz. Um momento de adivinhação. Entende o som do gongo como um aviso de que não viverá muito mais. Fim do acto. Suspensão da tragédia. Está mais certa do que porventura imaginaria.

NORMA

(fissando Pollione)

Vanne, sì, mi lascia, indegno,
Figli obblia, promesse, onore!
Maledetto dal mio sdegno

Non godrai d'un empio amore!

Vanne, sì, mi lascia, *ecc.*

...

NORMA

Te sull'onde e te sui venti

Seguiranno mie furie ardenti!

Mia vendetta e notte e giorno

Ruggirà intorno a te!

POLLIONE

(disperatamente)

Fremi pure, e angoscia eterna

Pur m'impredici il tuo furore!

Quest'amor che mi governa

È di te, di me maggiore!

Fremi pure, e angoscia eterna, *ecc.*

ADALGISA

(supplichevole a Norma)

Ah! Non fia ch'io costi

Al tuo core si rio dolore!

Ah, sian frapposti e mari e monti

Fra me sempre e il traditore. Ah!

NORMA

Maledetto dal mio sdegno

Non godrai d'un empio amore!

...

CORO

(di dentro)

Norma, Norma all'ara!

In tuon feroce

D'Irminsul tuonò la voce,

Norma, Norma al sacro altar!

NORMA

Ah! Suon di morte!

Ah, va, per te qui pronta ell'è! (Bellini, ActoI: Cena II, *Vanne, sì, mi lascia, indegno*)

Quando Pollione é apanhado pelos druidas no local sagrado das sacerdotisas Norma, após uma falhada tentativa de lhe cravar um punhal, pede para ficar a sós com o prisioneiro no sentido de o interrogar. Cria-se assim o segundo momento de confronto.

NORMA

Io deggio interrogarlo,

Investigar qual sia l'insidiata

O complice ministra

Che il profano persuase

a fallo estremo.

Ite per poco. (Bellini, ActoII: Cena III, *Né compli il rito, o Norma?*)

Mas tal não é mais do uma tentativa de fazer demorar o tempo entre os dois. A captura de Pollione, facto que precipita a acção, junta-os, mas num sentido irónico do tempo. Norma sabe que lhe resta pouco ou nenhum momento com Pollione. No cantabile “*In mia man alfin tu sei!*” (Bellini, ActoII: CenaIII), no qual Norma se mostra momentaneamente imponente, dá-se a derradeira tentativa de o salvar e, igualmente explícita, de afastá-lo de Adalgisa. Norma diz a Pollione que pode decidir sobre a sua vida: viverá se prometer partir para Roma sem a noviça. O coração de Norma chora palavras duras e magoadas, mas mesmo assim, prefere sacrificar o seu amor, deixando Pollione partir, desde que sozinho.

NORMA

In mia man alfin tu sei:

Niun potria spezzar tuoi nodi.

Io lo posso.

POLLIONE

Tu nol dei.

NORMA

Io lo voglio.

POLLIONE

E come?

NORMA

M'odi.

Pel tuo Dio, pei figli tuoi,

Giurar dei che d'ora in poi

Adalgisa fuggirai,

All'altar non la torrai,

E la vita io ti perdono,

E mai più ti rivedrò.

Giura. (Bellini, ActoII: Cena III, *In mia man alfin tu sei*)

Porém, nem pelo seu deus nem pelos filhos Pollione jura deixar Adalgisa. Aliás, este prefere morrer a abandonar a noiva.

POLLIONE

No. Si vil non sono.

NORMA

Giura, giura!

POLLIONE

Ah! Pria morrò!

NORMA

Non sai tu che il mio furore

Passa il tuo?

POLLIONE

Ch'ei piombi attendo. (Bellini, ActoII: Cena III, *In mia man alfin tu sei*)

Não restam muitas alternativas a Norma: ainda ensaia uma chantagem emocional ao insinuar que as crianças estão em perigo,

NORMA

Sì, sovr'essi alzai la punta.
Vedi, vedi a che son giunta!
Non ferii, ma tosto, adesso
Consumar potrei l'eccesso.
Un istante, e d'esser madre
Mi poss'io dimenticare!

POLLIONE

Ah! Crudele, in sen del padre
Il pugnol tu dei vibrar!
A me il porgi. (Bellini, ActoII: Cena III, *In mia man alfin tu sei*),

e afirma que centenas de romanos perecerão, tal como Adalgisa, que quebrou os votos.

POLLIONE

Che spento cada io solo!

NORMA

Solo? Tutti!
I Romani a cento a cento
Fian mietuti, fian distrutti,
E Adalgisa

POLLIONE

Ahimè!

NORMA

Infedele a suoi voti

POLLIONE

Ebben, crudele?

NORMA

Adalgisa fia punita,
Nelle fiamme perirà, sì, perirà!

POLLIONE

Ah! Ti prendi la mia vita,
Ma di lei, di lei pietà! (Bellini, ActoII,: Cena III, *In mia man alfin tu sei*)

O romano desespera-se com esta última ameaça, o que enfurece ainda mais Norma. Na verdade, parece descontrolar-se quando Adalgisa é ameaçada, prova de que a ama. Norma está no auge da verbalização do caos quando afirma que deseja ferir o coração do romano, tornando-o tão dorido quanto o seu. E vocifera o seu contentamento por ver Pollione transtornado com a possibilidade de Adalgisa morrer.

NORMA

Pregghi alfine? Indegno! È tardi.
Nel suo cor ti vo' ferire,
Sì, nel suo cor ti vo' ferire!
Già mi pasco ne' tuoi sguardi,
Del tuo duol, del suo morire,
Posso alfine, io posso farti
Infelice al par di me!
posso farti alfin, *ecc.*

POLLIONE

Ah! T'appaghi il mio terrore!
Al tuo piè son io piangente!
In me sfoga il tuo furore,
Ma risparmia un'innocente!
Basti, basti a vendicarti
Ch'io mi sveni innanzi a te!

...

POLLIONE

In me sfoga il tuo furore,
Ma risparmi un'innocente!

NORMA

Già mi pasco ne' tuoi sguardi,
Del tuo duol, del suo morire;
posso infine, io posso farti
infelice al par di me (Bellini, Acto II: CenaIII, *Già mi pasco ne' tuoi sguardi*)

Mais estreito se torna o caminho de Norma. E desse modo, presencia-se o andar de uma personagem que se vai quedando, injustamente, sem hipóteses.

2.2.O *Âgon* contemporâneo: uma perspectiva

De acordo com Jacqueline de Romilly coube a Eurípides a façanha de criar os momentos de antagonismo em cena. No entanto, ao longo dos tempos e em diferentes formas de arte, esses confrontos tornaram-se comuns, não querendo com isso afirmar-se que se tornaram menos importantes.

Roland Barthes, em pleno século XX dedica um livro ao discurso amoroso. Nele, consagra um capítulo ao que se pode chamar de *âgon* contemporâneo, nas palavras do autor, “Faire une scène” (Barthes, 1977:243).

“SCÈNE. La figure vise toute ‘scène’ (au sens ménager du terme) comme échange de contestations réciproques.” (Barthes, 1977: 243). Assim começa o capítulo no qual o autor explana sobre o que entende por confronto em contexto amoroso. Ao momento de contestação, chama “cena”, na qual duas pessoas lutam pela autoria da última palavra: “la scène est pour eux l’exercice d’un droit, la pratique d’un langage dont ils sont copropriétaires; *chacun son tour*, dit la scène, ce que veut dire: *jamais toi sans moi et réciproquement.*” (Barthes, 1977:243). Para si, a “cena” não é obrigada a parar por nada excepto pela fadiga dos dois argumentadores, a entrada de um estranho na cena ou pela substituição brusca do desejo pela agressão. Afirma igualmente que as “cenas” não têm

necessariamente de conduzir a um esclarecimento ou transformação (Barthes, 1977: 245-6). Mas nelas, reafirma, é extremamente importante a posse da última palavra:

Tout partenaire d'une scène rêve d'avoir le dernier mot. Parler en dernier, 'conclure', c'est donner un destin à tout ce qui s'est dit, c'est maîtriser, posséder, dispenser, assener le sens; dans l'espace de la parole, celui qui vient en dernier occupe une place souveraine...(Barthes, 1977:247).

A posse da última palavra não é tão significativa nas obras em análise. Mais relevante é a tentativa de domínio do confronto em si. Na verdade, nas situações de antagonismo encontradas em *Medeia e Norma*, está anexada à argumentação profunda raiva, assim como uma tentativa de conquistar o *âgon*. A revolta é a força de toda a argumentação.

3.A representatividade de Medeia e Norma; herdeiras simbólicas do mito e do rito

Medeia tornou-se maior pela sua terrível história, e pela forma como esta foi celebrizada por Eurípides. Quem conhece o mito grego sabe do que Medeia é capaz, ainda antes de chegar a Corinto. No início da peça, a terrível assassina parece uma sombra do que já foi. Chorosa, brada dentro de portas a sua infelicidade. O coro feminino, de tão chocada, chama por Zeus duas vezes para que testemunhe a injustiça da situação e que auxilie a pobre mulher. Também Medeia o irá invocar, juntamente com Témis, deusa da lei e da justiça pois agora é de seu interesse a intervenção divina. Medeia traiu o pai e matou o irmão quando, apaixonada, decide ajudar Jasão. Agiu como ser divino desfazendo e fazendo destinos e vidas e assassinando quem pudesse perturbar os seus planos. Por essa razão fala da pátria com remorsos e vergonha, pois dói saber que não poderá voltar. “Ó meu pai, ó minha pátria, que escandalosamente abandonei depois de ter matado o meu próprio irmão.” (Eurípides, 1992:20).

Mesmo cansada da dor, Medeia mira como uma leoa que acabou de parir e, tal como um touro, dirige-se às servas. É a aia que o afirma, comparando-a a um animal indomável e perigoso. Irracional e incontrolável. No decorrer na peça, a descrição provar-se-á mais do que certa.

Medeia, de olhar soturno, epíteto usado por Creonte, entra em cena exausta, embalada por gritos e gemidos. Porém, após estabelecer uma relação de proximidade com o coro, usa frases curtas e interrogativas, nomeadamente no diálogo com Creonte. Num registo de auto-comiseração sentimentalista, Medeia chama pela querida pátria, sensibilizando o rei, cercando-o e conseguindo o que pretendia. “Expulsar-me-ás? Não tens consideração pelos meus rogos? ... Ó minha pátria! Quanto me lembro de ti, neste dia! (Eurípides, 1992:26)

Mas mesmo ela, Medeia, num momento de confissão interior, sabe ter despoletado uma cadeia de desgraças. Admite pela primeira e última vez ter medo. “Estou prestes a chorar e cheia de medo!” (Eurípides, 1992:52) Este momento, juntamente com as dúvidas momentâneas sobre o futuro dos filhos, concretizam a faceta mais humana que

Medeia permite testemunhar, evidência logo apagada pelas ações terríveis que leva a cabo.

A paixão que sente não é só pertença da sua parte humana. O Olimpo conhece bem a paixão e são frequentes confrontos em nome dela, por ela ou contra ela. Depois de cumprir os planos, Medeia retorna à sua postura mais agreste. É com um notório prazer sádico que ouve os pormenores das horríveis mortes de Creonte e da princesa. Bebe as palavras do mensageiro e não esconde a sua felicidade: “Porque duplicarás a minha satisfação se disseres que se extinguíram nos tormentos mais atrozes.” (Eurípidés, 1992:62). E novamente é comparada a um animal selvagem. Sabendo da morte dos filhos, Jasão chama-a de leoa. A ferocidade do animal é conhecida, e a de Medeia, essa ficou escrita.

A entrada em cena de Norma é anunciada pelo gongo. Três estocadas fortes antecedem o aparecimento de uma mulher que se apresenta com uma coroa de verbenas, planta com características calmantes, associada ao poder das bruxas. Na mão, carrega um punhal de ouro com a forma da lua crescente. A lua sempre foi comparada ao feminino quer pelo seu repetitivo ciclo, ou pelas suas modulações e fases, nomeadamente a crescente, propícia ao renascimento e à iniciação. Não deixa de ser curioso que o símbolo crescente se apresente sob a forma de um punhal, que corta, fere ou mata. Mas a lua, nova ou cheia, sempre apadrinhou com o seu silêncio o que não podia ser revelado à luz do dia. A história de Norma é disso exemplo. De cabelo solto pelos ombros, inicia os ritos do seu povo, ou melhor, coloca em prática a narrativa cultural dos druidas, fortemente ligados à lua e à terra através do poder de Irminsul. Segue o azevinho, mortal para os humanos, mas que ela conhece bem. Apesar de ser matéria já no limite do mundo humano, vivido até mais de cem anos, não é mais do que um elemento do bosque, local onde Norma e os celtas se fizeram. Os seus elementos são familiares ao povo druida, resultado de uma convivência longa e forte. No entanto, o bosque pode ser fatal para quem não o conhece. Por isso Pollione se sente desconfortável nesse local, e sonha com uma vida em Roma, cheia de luz e movimento. Para si o bosque é maldito, assim como os deuses do povo. Esse sentimento de repulsa é a notória consequência de um choque frontal entre culturas.

É à luz da lua que Norma corta o arbusto, recolhido em cestos de vime, não sem antes olhar o céu e o altar. Irminsul testemunhará os mais importantes momentos da narrativa, desde as confissões de amor aos momentos dramáticos. Irminsul, o carvalho que conecta a terra ao céu é o pilar daquela pequena sociedade, e por si só, a materialização das crenças intactas do povo guerreiro. A ele se dirigem para conselhos, rituais, ou sacrifícios. Essa relação parece exagerada e bárbara ao povo invasor, que há muito perdera a sua relação com os elementos do mundo. Roma, grassada pelo vício e pelo desnorte cairá sim, por sua culpa.

No bosque, entre o escuro e o seguro, Norma montou o seu abrigo, onde escondeu os filhos do conhecimento das suas gentes. Como um animal selvagem, resguardou as crias no covil, tarefa quase sempre da exclusividade das mães da natureza. Neste local que escolheu e preparou é soberana. Aqui tentará matar os filhos com o mesmo punhal de ouro, em forma de lua crescente. Mas não conseguirá. De facto, a vida das crianças permanece intacta, quase que protegidas pela forma do símbolo da lua.

Quando no clímax da ópera confessa ser a traidora do povo, absolvendo assim Adalgisa, Norma desaparece como humana. O véu preto ajudará a tal, mas acima de tudo é pelo seu comportamento que parece pertencer a um mundo puro e casto. Celestial, quase. Norma sobre-humaniza-se e caminha para a fogueira imaculada. E de tão admirável, a nobre Norma leva consigo Pollione que reencontra o amor antigo ao testemunhar tamanha dignidade. A fogueira é nada mais do que uma passagem para a paixão se realizar. Norma termina divina porque se fez divina. Em todo o espaço do seu corpo. Medeia termina semi-divina tal como começou, mas por inerência.

CONCLUSÃO

Fechando o círculo iniciado na Introdução, poderemos afirmar que as obras *Medeia* e *Norma* são paradigmáticas do que significa viver por paixão; exemplificam a construção de uma família e de um lar; mostram como é possível vencer os mais incríveis obstáculos. Todavia, são igualmente exemplificativas do que sucede quando a paixão é substituída pelo caos, pela desarmonia, pelo fim da união. É um raciocínio simples e bem humano: se mais se amava, mais se odeia. Se maior foi a entrega, maior será a fúria.

Quando Malcolm Budd se refere a emoções, entendendo-as como experiências episódicas ou relacionadas com qualquer disposição, ou seja, “to undergo the emotion when certain thoughts are present to the mind.” (Budd, 1986:1), é inevitável adaptar a sua exposição a *Medeia* e *Norma*. Num rápido exercício de correspondência várias situações ocorrem à memória. As disposições das protagonistas mudam à medida que se desenvolve a diegese porque são vários os momentos de indecisão, de pura convicção, de raiva, de alguma inocência ou de total destruição. E de verdadeira coragem. Na sua tentativa de definir a natureza da emoção, entendida neste trabalho como paixão, levanta três questões. O que é uma emoção? Como se distinguem e individualizam? Como são constituídas (Budd, 1986:1)?

Para responder, propõe trabalhar com as seguintes emoções: “embarrassment, envy, fear, grief, pride, remorse, shame.” (Budd, 1986:1-2), todas elas, à excepção de uma, encontradas nas obras referidas. Na opinião do autor, aquando da tentativa de definição da emoção, será possível individualizá-la e constituí-la como tal (Budd, 1986:2). Uma abordagem contextualizada ajuda a esclarecer o pensamento de Budd. É com embaraço que *Medeia* se vê sozinha e é com embaraço que *Norma* se vê enredada numa teatral descoberta. Naturalmente que invejam as novas companheiras, assim como temem o futuro que desconhecem (*Medeia* só revela uma vez sentir medo). A situação sufoca-as, elas, mulheres orgulhosas que têm de aprender a lidar com o caos. Porém, em nenhum momento se lhes encontra um verdadeiro remorso. Situação curiosa. Mas tal deve-se ao facto de *Medeia*, cega pela vingança, ser incapaz de sentir remorsos mesmo após ter assassinado os filhos, para além do facto de não ser costume a presença do remorso entre a divindade. Por outro lado, a que sentiria remorsos, *Norma*, não chega a cometer acto que isso implicasse.

Para melhor explicar e entender as emoções que acha fundamentais, Budd redefine-as: “Embarrassment is discomfort at the thought that some action or condition might make others think less of one” (Budd, 1986:4). Utilizando a redefinição proposta por Budd, as protagonistas sentem-se profundamente desconfortáveis ao verem a sua forte posição hierárquica ameaçada, e de alguma forma minimizada: “Envy is pain at the thought of an advantage enjoyed by another” (Budd, 1986:4). A partir do momento de revelação, ou seja, desde que possuem a informação de que outra mulher mais nova as irá substituir, naturalmente que são invadidas pelo ciúme devido a uma vantagem agora pertencente a outra, como define o autor. Quando Budd refere o medo como “distress at the thought of danger to oneself or someone or something one cares about” (Budd, 1986:4), aplica-se na medida em que desamparadas pelos seus respectivos companheiros, nem Medeia nem Norma conhecem o seu futuro. Essa sensação de desamparo a uma bárbara em terras gregas, como a uma sacerdotisa que trai o povo com o inimigo, transporta um frio sentimento de medo.

Ao apreciar a redefinição de dor como “acute distress at the thought of the death of someone who is dear to one” (Budd, 1986:4), podem ser isolados nas obras dois momentos. Apesar do desfecho, dói a Medeia matar os filhos. Essa dor é perceptível nos momentos de *akrasia*. Também ela morre um pouco mas é projectada para o acto por uma impressionante vontade de vingança. Norma é mais discreta. Não tem medo à morte, como aliás se verificará no final da ópera, mas receia pela vida de Pollione. É com desespero, escondido só para si, que toma conhecimento de que um romano foi capturado no local sagrado das sacerdotisas. Sabe bem que só pode ser o homem que ama.

Quanto ao orgulho visto como “satisfaction at the thought of an achievement or the possession of a desirable quality, by oneself or someone or something one identifies with” (Budd, 1986:4), é necessário referir que ambas são mulheres orgulhosas, quer pela linhagem, ou pelo cargo que desempenham na sociedade: são importantes no sítio onde habitam, com poder de decisão e respeitadas por quem as ouve.

Tal orgulho é que as conduz a uma emoção descrita como vergonha “discomfort at the thought of the possession of a defect, or the falling short of an ideal, by oneself or

someone one identifies with” (Budd, 1986:4). Se não é possível vislumbrar nas obras o primeiro momento da redefinição do autor, o mesmo não se passa com o segundo. O ideal familiar e sentimental que possuíam era uma forma de estar e ser que almejavam para o resto das vidas. Tal não foi possível por acção dos seus homens. Assim e usando a redefinição proposta pelo autor, perderam o seu ideal, condição necessária para sentirem o que o autor chama vergonha.

Budd remata o seu raciocínio dizendo ser necessário possuir determinado temperamento ou opinião de forma a experienciar este tipo de emoções, elemento necessário para as distinguir e definir. Assim, o pensamento passa a reacção, positiva ou negativa, dependendo do pensamento (Budd, 1986:4-5). As obras em análise são demonstrativas de temperamentos que modificam e reagem conforme a mudança do cenário sentimental.

Quando um par se parte por vontade de uma das metades, nasce uma dor fria ao mesmo tempo que se perde toda uma estabilidade sentimental. Medeia, que assassinou e traiu por Jasão, sente uma humilhação indescritível quando sabe dos planos pouco sérios do grego. Cai-lhe no colo o fim da casa de Jasão, o fim da relação, a quebra suja de uma jura. Entre a angústia e a cólera, decide-se por uma vingança terrível. Ao matar a princesa, o rei mas principalmente ao degolar aos próprios filhos, Medeia toma como seu o caos que não queria e eterniza-o. Ao deixar Jasão vivo, acto refinado de vingança, obriga-o a viver essa tragédia. Dessa forma, será justo afirmar que a semi-deusa acescenta ao caos que Jasão lhe traz. Nem por um momento se preocupa em recuperar a paixão que tinha ou lutar pelo restabelecimento da harmonia. Não. Reclama então para si a recriação de um caos tão maior que consegue chegar à contemporaneidade.

Norma parte por dentro quando sabe que Pollione já não a ama. Manter uma relação com o inimigo do seu povo e escondê-la, assim como trair o seu próprio povo e Irminsul que adora, foram sacrifícios pesados. Todavia, quando surpreende tudo e todos ao denunciar-se como traidora dos celtas, acto que inevitavelmente a condena à morte assim como salva a mulher por quem foi trocada, consegue reacender a paixão de Pollione, perplexo com tanta nobreza. Rapidamente, os antigos sentimentos são recuperados do mesmo modo que se reconquista a harmonia que eles já conheceram. No

fim da ópera, mesmo condenados à fogueira, Norma e Pollione ressuscitam a beleza da sua relação, a força da paixão e restabelecem o cosmos. Eros acompanha-os quando caminham juntos para a fogueira.

Elas, que amavam profundamente os seus companheiros, foram atingidas da mesma maneira. A preterência que as queima vai dar origem a terríveis acontecimentos. Sofrem por possuírem almas apaixonadas, por amarem, por serem orgulhosas, porque foram invadidas pelo que de mais irracional há nelas e em quem ama. As suas histórias demonstram que o ser humano quase nada consegue contra a paixão. Em boa verdade, parece ser por ela tomado, assumindo comportamentos invulgares e dramáticos.

Quando repele Salomé, João Baptista está longe de imaginar que encomendou a morte. Não podendo tê-lo para si, Salomé sabe que ele não será de mais ninguém.

Isolda. Como terá tentado amar Marcos com todas as forças, apesar de estar interminável e irremediavelmente apaixonada por Tristão, sobrinho e amigo do marido. Má sorte para os apaixonados. Luto para o reino.

Os séculos foram pródigos em demonstrar que a vontade humana parece desaparecer quando tomada pelo estado de paixão. Na verdade, apesar de inúmeros esforços para que tal não aconteça, o sentimento é dominante nas relações pessoais, trazendo com esse facto, tudo o que existe de bom e de mau. Duas dessas histórias mereceram destaque neste trabalho. Não por serem mais meritórias do que outras. Não é possível avaliar desse aspecto os inúmeros episódios que a história fornece, sem se correr o risco de cometer profundas injustiças por omissão, ou por sobreavaliação infundada. Todavia, *Norma* e *Medeia* foram entendidas como auto-explicativas desse mesmo fenómeno, ou por outra, o comportamento das respectivas protagonistas foi tido como exemplo de intempestuosidade sentimental, encontrada em estados de paixão e de caos.

Medeia e Norma, mães do amor, servas da paixão. Voaram para fora da asa do esquecimento. E das frias alvoradas ascenderam. Como irmãos de peito. E de paixão.

Bibliografia

Algarotti, Francesco. (1768) in Sutcliffe, Tom. (2000) *The Faber Book of Opera*. NY: Faber and Faber, pxvi.

Allan, William. (2000). *The Andromache and Euripidean Tragedy*. UK: Oxford University Press.

Allan, William. (2005). “Tragedy and the Early Greek Philosophical Tradition” in Gregory, Justina [ed]. *A Companion to the Greek Tragedy*. UK: Blackwell Publishing, Pp71-72.

Allitt, J. (1975). “Donizetti and the Tradition of Romantic Love. London, The Donizetti Society” in Pistone, Danièle. (1999). *A Ópera Italiana no Século XIX de Rossini a Puccini*. Lisboa: Caminhos da Música, Editorial Caminho, p34.

Anderson, Michael J. (2005). “Myth” in Gregory, Justina [ed]. *A Companion to the Greek Tragedy*. UK: Blackwell Publishing, Pp121-122.

Aristóteles. (2000). *Poética*. Maia: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

Arnott, Peter D. (1989). *Public and Performance in the Greek Theatre*. London: Routledge.

Avison, Charles. (1725). “Essay on Musical Expression”, Londres, Pp:3-4 in Fubini, Eurico. (2008). *Estética da Música*. Lisboa: Edições 70, p112.

Barbier, Patrick. (1991). *História dos Castrados*. Coleção Vida e Cultura. Lisboa: Livros do Brasil.

Barthes, Roland. (1977). *Fragments d'un discours amoureux*. Paris: Seuil.

Barthes, Roland. (1987) *Mitologias*. Lisboa: Círculo de Leitores, Pp 193-5

Bataille, Georges. (1988). *O Erotismo*. Lisboa: Edições Antígona.

Bellini, Vincenzo. **Norma** [Registo Sonoro]; Maria Callas, Franco Corelli, Christa Ludgwiw, Nicola Zaccaria, Coro e Orquestra del Teatro alla Scalla di Millano; Tulio Serafin, dir. EMI Classics, 1961. CD1: 63.20, CD2: 28.02, CD3: 70.07.

Bellini, Vincenzo. **Norma** [Registo Vídeo]. Parma. 2005. 2 DVD (163 min.). RAI Trade.

Benedetto, Renato di. (2003). “Poetics and Polemics” in Bianconi, Lorenzo e Pestelli, Giorgio [eds]. *Opera in Theory and practice, Image and Myth*. Vol.6. USA: University of Chicago Press, p3.

Berlioz, Hector. (1991). *Mémoires*. France: Flammarion.

Bianconi, Lorenzo e Pestelli, Giorgio. (1988). *La Spettacolarità, Biblioteca di Cultura Musicale, Storia della Musica* Vol.5. Torino:EDT.

Bianconi, Lorenzo e Pestelli, Giorgio e Singleton, Kate. (2002). *Opera on Stage*. USA: University of Chicago Press.

Bianconi, Lorenzo e Pestelli, Giorgio. [eds]. (1998). *Opera Productions and its Resources*. USA: University of Chicago Press.

Blondell, Ruby [et al]. (1999). *Women on the Edge Four Plays by Euripides: Alcestis, Medea, Helen, Iphigenia at Aulis*. London: Routledge.

Bonavia in Ewen, David. (2007). “Music for the Millions – The Encyclopedia of Musical Masterpieces”. USA: Read Books, p77.

Bourne, Joyce. (2008). *Ópera, Os Grandes Compositores E As Suas Obras-Primas*. Lisboa: Editorial Estampa.

Boyden, Matthew. (2002). *The Rough Guide to Opera*. London: Penguin Books.

Budd, Malcolm. (1985). *Music and the Emotions. The Philosophical Theories*. London: Routledge.

Burnett, Anne Pippin. (1998). *Revenge in Attic and Later Tragedy*. USA: University of California Press.

Cartledge, Paul. (1997). “Deep Plays: Theatre as Process in Greek Civic Life” in Easterling, P.E. [ed]. (1997). *The Cambridge Companion to: Greek Tragedy*. UK: Cambridge University Press.

Carvalho, Mário Vieira de. (2005). *Por lo imposible andamos, A Ópera como Teatro, de Gil Vicente a Stockhausen*. Porto: Edições Âmbor.

Clément, Catherine. (1988). *Opera, Or the Undoing of Women*. USA: Minnesota University Press.

Coyer in Barbier, Patrick. (1991). *História dos Castrados*. Coleção Vida e Cultura. Lisboa: Livros do Brasil, p76.

Croally, Neil. (1994). *Euripidean polemic: The Trojan women and the function of tragedy*. UK: Cambridge University Press.

Croally, Neil. (2005) “Tragedy’s Teaching” in Gregory, Justina [ed]. *A Companion to the Greek Tragedy*. UK: Blackwell Publishing, Pp55-57.

Dahlhaus, Carl. (2003). “The Dramaturgy in Italian Opera.” in Bianconi, Lorenzo e Pestelli, Giorgio [eds]. *Opera in Theory and practice, Image and Myth*. Vol.6. USA: University of Chicago Press, Pp 73-74.

Damásio, António. (2000). *O Sentimento de Si: O Corpo, a Emoção, e a Neurobiologia da Consciência*. Lisboa: Fórum da Ciência Publicações Europa-América.

Descartes, René. (2008). *Discurso do Método e as Paixões da Alma*. Lisboa: Sá da Costa Editora.

Eco, Umberto. (2003). *Como se faz uma Tese em Ciências Humanas*. Queluz de Baixo: Editorial Presença.

Eliade, Mircea. (1989). *Aspectos do Mito*. Lisboa: Edições 70.

Emerson, Isabelle P. (2005). *Five Centuries of Women Singers*. USA: Praeger Publishers.

Espinosa, Bento de. (1992). *Ética*. Lisboa: Relógio D'Água Editores.

Eurípides. (1992). *Medeia*. Lisboa: Clássicos Império.

Ewen, David. (2007). *Music for the Millions – The Encyclopedia of Musical Masterpieces*. USA: Read Books.

Fabbri, Paolo. (1988). *Metro e Canto nell'Opera Italiana, Biblioteca di Cultura Musicale, Storia della Musica Vol.6*. Torino: EDT.

Fialho, Maria do Céu. (2006). “A *Medeia* de Eurípides e o espaço trágico de Corinto” in Suárez de la Torre, Emilio e Fialho, Maria do Céu. [coordenadores]. (2006). *Bajo el Signo de Medeia/Sob o Signo de Medéia*. Valladolid. Coimbra: Universidad de Valladolid. Universidade de Coimbra, Pp13-29.

Foley, Helen P. (2002). *Female Acts in Greek Tragedy*. USA: Princeton University Press.

Fubini, Eurico. (2008). *Estética da Música*. Lisboa: Edições 70.

Giron, Luís A. (2004). *Minoridade Crítica, A Ópera e o Teatro nos Folhetins da Corte*. Rio de Janeiro-São Paulo: Edições Ediouro.

Graf, Fritz. (1997). “*Medea*, the Enchantress from Afar; Remarks on a Well-Known Myth” in Clauss, James e Johnston, Sarah. [eds]. *Medea: essays on Medea in myth, literature, philosophy, and art*. USA: Princeton University Press, Pp21-33.

Green, John R. (1996). *Theatre in Ancient Greek Society*. London: Routledge.

Griffiths, Emma. (2006). *Medea, Gods and Heroes of the Ancient World*. NY: Routledge.

Grimal, Pierre. (1999). *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*. Lisboa: Difel.

Grout, Donald J. e Palisca, Claude V. (2005). *História da Música Ocidental*. Lisboa: Gradiva Publicações.

Hanslick, Eduard. (2002). *Do Belo Musical*. Lisboa: Edições 70.

Heidegger, Martin. (2008). *A Origem da Obra de Arte*. Lisboa: Edições 70.

Jabouille, Victor. (1986). *Iniciação à Ciência dos Mitos*. Lisboa: Editorial Inquérito.

Jauss, Hans Robert. (1982). *Toward An Aesthetic of Reception*. USA: Minnesota University Press

Johnston, Sarah I. (1997) “Introduction” in Clauss, James e Johnston, Sarah I. [eds] *Medea: essays on Medea in myth, literature, philosophy, and art*: USA: Princeton University Press, p8.

Kitto, Humphrey D. (2003). *Greek tragedy: a literary study*. USA: Routledge.

Kimbell, David. (1994). *Italian Opera*. UK: Cambridge University Press.

Kimbell, David. (1998). *Vincenzo Bellini, Norma*. UK: Cambridge University Press.

Kircher, A. (1650). “Musurgia universalis sive ars magna consoni et disoni.” Roma: Cap. V p. 581, in Fubini, Eurico. (2008). *Estética da Música*. Lisboa: Edições 70, p109.

Lanza, Andrea. (1991). *Il Secondo Novecento. Biblioteca di Cultura Musicale, Storia della Musica* Vol.12. Edizione 2. Torino: EDT.

Leão, Delfim F. (2006). “ Os Desencantos de Medeia: uma *Xene* privada de *Kyrius*, de *Oikos* e de *Polis*” in Suárez de la Torre, Emilio e Fialho, Maria do Céu. [coordenadores]. (2006). *Bajo el Signo de Medeia/Sob o Signo de Medéia*. Valladolid. Coimbra: Universidad de Valladolid. Universidade de Coimbra, Pp69-82.

Lévi-Strauss, C. (1981). “The Naked Man” in Poizat, Michel. (1992). *The Angel’s Cry: Beyond the Pleasure Principle in Opera*. UK: Cornell University Press.

Littlejohn, David. (1992). *The Ultimate Art: Essays Around and About Art: Norma: The Case for Bel Canto*. Los Angeles: University of California Press.

López Férez, Juan Antonio. (2006). “Algunas Notas Sobre La Medea De Euripides” in Suárez de la Torre, Emilio e Fialho, Maria do Céu. [coordinadores]. (2006). *Bajo el Signo de Medeia/Sob o Signo de Medéia*. Valladolid. Coimbra: Universidad de Valladolid. Universidade de Coimbra, Pp31-65.

McCants, Clyde T. (2003). *Opera for Libraries: A Guide for Core Works, Audio and Video Recordings, Books and Serials*. USA: MacFarland & Company.

McDermott, Emily A. (1989). *Euripides' Medea; The Incarnation of Disorder*. USA: Pennsylvania State University Press.

McDonald, Marianne. (2003). *The Living Art of the Greek Tragedy*. USA: Indiana University Press.

Michelini, Ann N. (1987). *Euripides and the Tragic Tradition*. USA: The University of Wisconsin Press.

Morán Rodríguez, Carmen, Pérez Benito, Enrique. (2006). “Medea En La Ópera”. in Suárez de la Torre, Emilio e Fialho, Maria do Céu. [coordinadores]. (2006). *Bajo el Signo de Medeia/Sob o Signo de Medéia*. Valladolid. Coimbra: Universidad de Valladolid. Universidade de Coimbra, Pp.189-222.

Nietzsche, Frederick. (1985). *A Origem da Tragédia*. Lisboa: Guimarães Editores.

Ovídio, (1841). *Metamorphoses*. Lisboa, Imprensa Nacional.

Pelling, Christopher. (2005) “Tragedy, Rhetoric and Performance Culture” in Gregory, Justina [ed]. *A Companion to the Greek Tragedy*. UK: Blackwell Publishing Pp83-84.

Pereira, Maria Helena da Rocha. (1963-1964). “O Mito de Medeia na Poesia Portuguesa” in *Humanitas*, 15-16 Coimbra: Instituto de Estudos Clássicos, Pp348-366.

Piperno, Franco. (1998). “Opera Production to 1780” in Bianconi, Lorenzo e Pestelli, Giorgio. [eds]. (1998). *Opera Productions and its Resources*. USA. University of Chicago Press p1.

Piperno, Franco. (2007). "State and Market, Production and Style: An Interdisciplinary Approach to Eighteenth-Century Italian Opera History." in Johnson, Victoria e Fulcher, Jane F. e Ertman, Tomas [eds]. *Opera and Society in Italy and France From Monteverdi to Bourdieu*. UK: Cambridge University Press. p138.

Pistone, Danièle. (1999). *A Ópera Italiana no Século XIX de Rossini a Puccini*. Lisboa: Caminhos da Música, Editorial Caminho.

Poizat, Michel. (1992). *The Angel's Cry: Beyond the Pleasure Principle in Opera*. UK: Cornell University Press.

Ponce de Leão, Isabel. (2010). "Artes ao Serão", in *Diacrítica dossier de literatura comparada*, n.º 24 / 3, Braga: Humus:Universidade do Minho, Pp. 297- 309.

Rabinowitz, Nancy S. (1993) *Anxiety veiled: Euripides and the traffic in women*. USA: Cornell University Press.

Riggs, Geoffrey S. (2003). *The Assoluta Voice in Opera, 1797-1847*. USA: MacFarland & Company.

Romilly, Jacqueline de. (2008). *A Tragédia Grega: Coleção Lugar da História*. Lisboa: Edições 70.

Rosselli, John. (1996). *The Life of Bellini*. Great Britain: Cambridge University Press.

Sabatier, François. (1998a). *Miroirs De La Musique, La musique et ses correspondances avec la littérature et les beaux-arts, de la Renaissance aux Lumières, XVe-XVIIIe siècles*, Tome I. France: Fayard.

Sabatier, François. (1998b). *Miroirs De La Musique, La musique et ses correspondances avec la littérature et les beaux-arts, XIXe-XXe siècles*. Tome II. France: Fayard.

Saïd, Suzanne e Trédé, Monique. (1999). *A short History of Greek Literature*. London: Routledge.

Segal, Charles. (1993). *Euripides and the Poetics of Sorrow: Art, Gender, and Commemoration in Alcestis, Hippolytus, and Hecuba*. USA: Duke University Press.

Serra, José Pedro. (2006). “A Sabedoria Estóica: Paixão e Razão Na *Medeia* de Séneca” in Suárez de la Torre, Emilio e Fialho, Maria do Céu. [coordinadores]. (2006). *Bajo el Signo de Medeia/Sob o Signo de Medéia*. Valladolid. Coimbra. Universidad de Valladolid. Universidade de Coimbra, Pp.135-150.

Seta, Fabrizio della. (1993). *Italia e Francia nell'Ottocento. Biblioteca di Cultura Musicale, Storia della Musica* Vol.9. Torino: EDT.

Seta, Fabrizio della. (1998). “The Librettist. The Nineteen Century.” in Bianconi, Lorenzo e Pestelli, Giorgio [eds]. (1998). *Opera Productions and its Resources*. USA: University of Chicago Press, Pp255-271.

Smith, Helaine L. (2006). *Masterpieces of Classic Greek drama*. USA: Greenwood Press.

Sommerstein, Alan H. (2004). *Greek Drama and Dramatists*. USA: Routledge.

Sourvinou-Inwood, Christiane. “*Medea at a Shifting Distance: Images and Euripidean Tragedy*”, in James Joseph Clauss e Sarah Johnston (1997), *Medea. Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy and Art*. Princeton: Princeton University Press, p254.

Suaréz de la Torre, Emilio. (2006). “*Medéia em Ovídio: A magia como metamorfose*” in Suárez de la Torre, Emilio e Fialho, Maria do Céu. [coordinadores]. (2006). *Bajo el Signo de Medeia/Sob o Signo de Medéia*. Valladolid. Coimbra: Universidad de Valladolid. Universidade de Coimbra, Pp.117-133.

Sutcliffe, Tom. (2000). *The Faber Book of Opera*. NY: Faber and Faber.

Wagner in Ewen, David. (2007). *Music for the Millions – The Encyclopedia of Musical Masterpieces*. USA. Read Books p77.

Wagner, Richard. (1982a). *Opera et Drame*. Tome I. Paris: Editions D’Aujourd’hui. Traduction de J.-G. Prod’homme.

Wagner, Richard. (1982b). *L’Oeuvre D’Art De L’Avenir*. Paris : Editions D’Aujourd’hui Traduction de J.-G. Prod’homme.

Wiles, David. (2000). *Greek Theatre Performance: An Introduction*. UK: Cambridge University Press.

Williamson, Margaret. (2005). “A woman’s place in Euripides’ *Medea*” in Powell, A. [ed]. *Euripides, Women and Sexuality*. USA/Canada: Routledge, p17.

Zamora Salamanca, M.^a del Henar. (2006). “*Medea e la Reflexión Ética de la Filosofía Griega*” in Suárez de la Torre, Emilio e Fialho, Maria do Céu. [coordinadores]. (2006). *Bajo el Signo de Medeia/Sob o Signo de Medéia*. Valladolid. Coimbra: Universidad de Valladolid. Universidade de Coimbra, Pp.83-115.

Índice Onomástico

Algarotti, Francesco - 78

Allan, William – 14-24-25-148

Allit, J. - 83

Anderson, Michael J. – 20-21

Aristóteles – 15-16-17-18-20-27-53

Arnott, Peter D. - 19

Avison, Charles - 64

Barbier, Patrick – 81-82

Barthes, Roland – 9-22-108-112-113-114-115-116-138-139

Bataille, Georges – 108-111-112

Benedetto, Renato di – 79

Berlioz, Hector – 85

Bianconi, Lorenzo - 86

Blondell, Ruby – 13-28

Bonavia, F. – 88

Budd, Malcolm – 9-144-145-146

Burnett, Anne Pippin – 35-36

Cartledge, Paul – 13

Carvalho, Mário Vieira de – 71-72

Clément, Catherine – 92-119

Coyer – 81

Croally, Neil – 14-25-26

Dahlhaus, Carl - 69

Descartes, René – 9-108-109-110-111

Eco, Umberto – 3

Emerson, Isabelle P. – 90

Espinosa, Bento de – 9-108-109-110-111

Ewen, David – 88

Fabbri, Paolo – 87

Fialho, Maria do Céu – 36-105-123-125

Foley, Helen P. – 29

Fubini, Eurico – 51-52-53-58-61-62-63-64

Giron, Luís A. – 91

Graf, Fritz – 22-47

Green, John R. – 12-13

Griffiths, Emma – 21-22-23-24-25-30-41-46-47-48-119

Grout, Donald J. – 52-53

Hanslick, Eduard – 65-66

Heidegger, Martin – 5

Jauss, Hans Robert – 12-71

Johnston, Sarah I. – 33-47

Kitto, Humphrey D. – 34

Kimbell, David – 81-82-86-87-88-96-97-120-129

Kircher, A. – 64

Lanza, Andrea – 80

Leão, Delfim F. – 125

Lévi-Strauss, Claude – 60

Littlejohn, David – 90-95-96

López, Férez, Juan Antonio – 32

McCants, Clyde T. – 91

McDermott, Emily A. – 31-33-46

McDonald, Marianne – 27-28-38-41-42

Michelini, Ann N. – 24-25

Morán Rodríguez, Carmen – 77-105-116-117-118

Ovídio – 118

Palisca, Claude V. – 52-53

Pelling, Christopher – 19-20

Pereira, Maria Helena da Rocha – 120-121

Pérez Benito, Enrique - 77-105-116-117-118

Pestelli, Giorgio – 86

Piperno, Franco – 71

Pistone, Danièle – 56-57-75-82-83-84-85

Poizat, Michel – 60-76

Ponce de Leão, Isabel – 4

Rabinowitz, Nancy S. – 18-31-32-37-39-44-45-46

Riggs, Geoffrey S. – 89-91-95-96-99-100-103-132

Romilly, Jacqueline de – 11-14-24-27-28-29-30-122-123-127-138

Rosselli, John – 82-83-87-88-897

Sabatier, François – 55-56-59-63-78-79

Saïd, Suzanne – 11-12

Segal, Charles – 21-26

Serra, José Pedro – 120

Seta, Fabrizio della – 80-81-84

Singleton, Kate - 86

Sommerstein, Alan H. – 25-28-29

Sourvinou-Inwood, Christiane – 32

Suárez de la Torre, Emilio– 119

Sutcliffe, Tom – 75-76-77

Trédé, Monique – 11-12

Wagner, Richard – 8-9-21-53-60-61-63-66-67-68-69-70-72-73-74-88

Wiles, David - 20

Williamson, Margaret – 39

Zamora Salamanca, M.^a del Henar– 27-41-42

