

A CENOGRAFIA COMO ELEMENTO DE CONSTRUÇÃO DO TRÁGICO: *MEDÉIA*, DE ANTUNES FILHO
Gilson Moraes Motta

Universidade Federal de Ouro Preto – UFOP

Tragédia grega, teatro brasileiro contemporâneo, cenografia.

1 - Introdução

O mito de Medéia serviu de tema para diversas obras artísticas e literárias ao longo da história da arte ocidental. O texto de Eurípides foi escrito e encenado em 431 A.C e, desde então foi sendo retomado por diversos autores teatrais. No século XX, o mito recebeu diversas versões cinematográficas. Já no teatro propriamente dito, vários mitos gregos foram revistos e levados à cena ao longo do século XX. Nos últimos anos, houve na cena nacional várias versões e releituras de *Medéia*, de Eurípides, feitas por criadores como Denise Stoklos, Jorge Takla e Consuelo de Castro, Regina Galdino, Luciana Saul, o Grupo Odradek, entre outros.

No que diz respeito às encenações do texto de Eurípides, observa-se que, na realidade, Medeia foi pouco encenado: a primeira encenação foi feita em 1948, por Ziembinsky e a segunda em 1970, por Silnei Siqueira. Mas, este panorama se transformou um pouco com a chegada do novo milênio. Em 2001, *Medeia*, de Eurípides foi retomado por Antunes Filho que realizou no ano seguinte uma segunda versão da montagem, chamada *Medéia 2*. No ano de 2003, o texto foi montado pelo Teatro do Pequeno Gesto, com direção de Antonio Guedes e no ano seguinte por Bia Lessa. Para a presente comunicação, nos deteremos apenas nas encenações de Antunes Filho, buscando mostrar como os elementos cenográficos contribuem para a construção de uma leitura do trágico.

2 – *MEDÉIA* e *MEDÉIA 2*, de Antunes Filho

Entre *Medéia* e *Medéia 2* existe uma relação, ao mesmo tempo, de continuidade e de ruptura. Embora o segundo espetáculo seja uma versão depurada do primeiro, ele é também uma releitura crítica, uma evolução de um processo criativo que faz com que a reencenação de *Medeia 2* seja, segundo Daniel A. M. Pereira, um processo de intratextualidade (PEREIRA, 2006). Nesta reescritura do espetáculo, haveria a passagem de uma obra mais fechada para uma obra mais aberta. Na leitura de Antunes Filho, a personagem Medeia simboliza a Gaia, a Terra que se revolta contra sua própria criação, devido aos abusos cometidos contra ela, num espetáculo de cunho essencialmente ecológico. Já em *Medeia 2*, este simbolismo permanece, porém os signos cênicos e cenográficos não são tão explícitos quanto na primeira versão.

O espaço da representação de Medeia (2001) é constituído de uma área retangular, metade dele sendo tomado por uma arquibancada destinada ao público e a outra metade formando um corredor longo e estreito, estabelecendo assim uma relação de frontalidade. Mas, o espaço rompe com o estilo de sala à italiana, devido à pouca profundidade e à grande largura do palco, assim como pela proximidade da platéia com a cena. Segundo Antunes Filho, este palco seria inspirado no teatro Nô japonês, o que se nota pela presença das cortinas pintadas, pelo jardim de estilo oriental e pelo próprio minimalismo cênico. “Penso nessa história contada sob a chuva, uma chuva constante no palco, signo da vingança da natureza por meio de temporais, tempestades, enchentes. Mas fiz isso como os japoneses. Com apenas alguns signos. Guarda-chuva, capa, um fio de água que escorre constantemente sobre a terra” (NÉSPOLI, 2001, p. D3). No fundo, há uma grande parede

branca que tem, ao centro, uma porta dupla feita de madeira, representando a entrada do palácio. Para a cena final, o carro de fogo por onde sai Medéia, foi utilizado um segundo plano vertical, situado no lado direito do palco, preenchido com uma grande quantidade de velas. No cenário estão presentes os elementos da natureza: fogo, água e madeira numa tentativa de traduzir cenicamente a proposta de encenação de Antunes Filho.

Em suma, percebe-se que o espaço cênico e a cenografia parecem nos remeter à sensibilidade e à espiritualidade orientais. Mas, esta redução dos elementos cênicos está presente também na própria cena grega antiga, de tal modo que se dá assim um cruzamento de referências espaciais. Por exemplo, a presença de uma grande porta central num espaço de pouca profundidade e muita largura remete diretamente a uma estrutura do palco antigo e também a uma das principais convenções do teatro grego, relacionada à dinâmica espacial articulada entre o espaço interior-privado e o espaço exterior-público. Neste sentido, diferente de outras montagens teatrais que excluem esta relação e este portal, Antunes Filho retoma uma forma espacial e propõe soluções cênicas que reforçam a interdependência original entre o texto e o espaço grego. Mas, a estas matrizes espaciais grega e japonesa, soma-se a referência à contemporaneidade. Esta ligação do texto grego com a atualidade é feita por intermédio da presença de elementos tais como, a cadeira de rodas de Egeu, os guardas-chuva e os sacos plásticos de lixo usados pelo coro, a serra elétrica, mochilas térmicas, entre outros. Assim, a encenação joga com a proximidade e a distância do texto em relação ao espectador, fazendo e desfazendo vínculos de identificação. Esta justaposição de espaços e tempos, num jogo de referências, estabelece uma imagem cênica de caráter atemporal.

Este jogo de justaposições cria o espaço trágico. Se, segundo Jean-Pierre Vernant (VERNANT, 1988), os procedimentos cênicos gregos tendiam a aproximar o mito do espectador por intermédio da linguagem, aqui este movimento se faz, de um lado, por intermédio de uma aproximação entre a imagem dos personagens e a atualidade e, de outro, pela aproximação da personagem Medéia ao símbolo de Gaia. Pela sua proximidade com a cena, o espectador é colocado também como participante da ação, identificando-se, tanto ao agente destruidor, quanto à personagem Medéia, não somente enquanto elemento primordial, isto é, a natureza, mas também como ser oprimido, injustiçado que pode, a qualquer momento deixar aflorar sua revolta. O público é, portanto, lançado numa situação ambígua, onde é agente e paciente, inocente e culpado. O espectador é colocado assim no interior de um mundo antitético, que ganha força na justaposição do espaço grego, do espaço oriental e do espaço atual. Quer dizer, tal justaposição evoca uma incompatibilidade de ordem trágica, que se constrói no jogo de oposições e de antagonismos, de identidade e distância. Ao confrontar estes espaços *Medéia* nos lança no seio de um conflito radical, apontando para uma cisão radical que instaura mesmo a historicidade do homem ocidental, cujas marcas principais são dadas pelo conflito entre natureza e civilização, pela separação entre o eu e a psique grupal, pela superação da sociedade matriarcal pela patriarcal, pela abordagem racional do mundo em confronto com a abordagem mítica. Deste modo, a cisão trágica, original é recuperada pela justaposição espacial presente na cenografia.

Em *Medéia 2*, esta tensão original torna-se menos explícita, adquirindo um caráter mais aberto, pois os signos que identificariam as matrizes espaciais anteriores praticamente desaparecem. Embora a proximidade entre o público e a cena permaneça, os demais signos cênicos são extremamente reduzidos. No lugar da grande porta de fundo, há uma série de

tecidos pretos envolvem toda a área de atuação. Por possuírem aberturas, estes tecidos formam passagens, determinam os limites entre o interior e o exterior. O jardim em miniatura que daria uma referência ao oriente é substituído por um pequeno canteiro onde constam os quatro elementos. Nota-se que, em termos estilísticos, a cenografia intensifica o minimalismo, oferecendo ao espectador uma maior multiplicidade de leituras. Para Antunes, esta afirmação de uma maior abertura da obra, marcaria o caráter pós-moderno do segundo espetáculo. Trata-se de uma auto-crítica feita pelo diretor: enquanto *Medéia* seria moderno em sua busca de estabelecer um sentido unívoco de leitura, *Medéia 2* seria pós-moderno por dar livre-curso para a leitura e interpretação do espectador.

Enquanto tendência marcante da cena pós-moderna, a valorização da economia dos meios expressivos elimina os grandes efeitos e a imagem discursiva, destacando, principalmente, o jogo dos atores e a palavra. Contudo, esta acentuação do minimalismo cênico, ao fazer desaparecer os signos cênicos que faziam alusão a espaços referenciais, faz desaparecer também o trágico. Assim, esta opção estética, na medida em que implica a eliminação dos signos que estabeleciam o conflito a partir mesmo da justaposição dos espaços, termina por retirar da imagem a sua possibilidade de exprimir o trágico. Em suma, neste movimento de redução, o trágico manifesta-se menos na imagem do que na palavra. O trágico parece se insinuar no jogo entre o velado e o desvelado, entre o que Medeia revela e o que ela oculta em seu discurso, isto é, na dissimulação, no jogo ambíguo com as palavras.

Conclusão

Nos últimos anos, o mito de Medéia foi retomado com maior frequência, talvez em função do fato de que as questões que ele envolve apresentarem uma relação mais direta com o contexto social e político do novo milênio, no qual temas como a relação entre bárbaro e civilizado, a convivência tensa com as diferenças culturais, a valorização da ótica feminina, a dimensão trágica da existência, entre outros, ganham maior espaço e relevância. Neste processo, a personagem Medeia adquire novos contornos. Na montagem de Antunes Filho, por exemplo, Medeia é uma metáfora da natureza, num espetáculo que discute uma racionalidade que instrumentaliza os entes e provoca a destruição ambiental.

Referências Bibliográficas

- [1] NÉSPOLI, Beth. Antunes Filho renova a tragédia de Medeia. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 25 de julho de 2001. Caderno 2.
- [2] PEREIRA, Daniel M. A. *Medeia nas malhas do tempo*. Londrina: UEL, 2006.
- [3] VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Brasiliense, 1988.