

Feitiçaria e cultura africana no teatro de Agostinho Olavo

Wilson Filho Ribeiro de Almeida¹

Resumo

Este artigo surgiu a partir da disciplina Seminários em Literatura Brasileira, do mestrado em Teoria Literária da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), sob a orientação da professora Kênia Maria Pereira de Almeida. Os trabalhos dessa disciplina tinham o objetivo de observar as transfigurações da personagem Medeia na literatura brasileira, pautando-se, em especial, no tema da feitiçaria. Coube a mim o estudo da peça teatral "Além do rio" (Medea), de Agostinho Olavo, escrita em 1957, mas publicada apenas em 1961 no livro "Dramas para negros e prólogo para brancos – antologia do teatro brasileiro". Nessa peça, Olavo ambienta o mito grego no Brasil colonial, caracterizando Medeia como uma rainha africana.

Palavras-chave

Feitiçaria. Teatro. Agostinho Olavo. Brasil Colonial. Cultura Africana.

1. Mestrando em Teoria Literária pela Universidade Federal de Uberlândia, graduado em Artes Plásticas pela mesma instituição. E-mail: wilsonconvictor@yahoo.com.br

Witchery and african culture in Agostinho Olavo's theater

Wilson Filho Ribeiro de Almeida*

Abstract

This article arose from the discipline Seminários em Literatura Brasileira, at the Master Program in Literary Theory, from the Federal University of Uberlândia (UFU), by orientation of professor Kênia Maria de Almeida Pereira. The works of this discipline had the objective of observe the character Medea's transfigurations in the Brazilian Literature, directing, especially, to the witchery theme. It was my responsibility to present the study of Agostinho Olavo's play "Além do rio (Medea)", written in 1957, but only published in 1961, in the book "Dramas para negros e prólogo para brancos – antologia do teatro brasileiro". In this play, Olavo adapts the greek myth to the colonial Brazil, characterizing Medea as an African queen.

Keywords

Witchery. Theater. Agostinho Olavo. Colonial Brazil. African Culture.

* Candidate for a master's degree in Literary Theory at the Federal University of Uberlândia, graduated in Fine Arts at the same educational institution. E-mail: wilsonconvictor@yahoo.com.br

O mito de Medeia

Jean-Pierre Vernant define o mito como um relato originado da transmissão e da memória de uma sociedade, apresentando-se, deste modo, como uma história vinda de épocas passadas. Não sendo resultado da criação individual, diferencia-se a narrativa mítica do texto poético pelo fato de conter versões distintas e variantes; ou seja, o mito permite ao narrador acrescentar e modificar a narrativa de acordo com o público ao qual se destina (VERNANT apud CANDIDO, 2001, p. 1-2).

O mito de Medeia constitui um dos últimos episódios de uma lenda longa e complicada, “ou de um entrelaçamento de lendas” da mitologia grega. Pelias, usurpador do trono de Iolco, frente às exigências de Jáson, filho do antigo rei, lembra-o de que o rei da Cólquida matou Frixo, parente de ambos, para se apossar do velocino de ouro “pele de um carneiro prodigioso, alado e dotado de lã de ouro”. Dizendo-se idoso para empreender a vingança, Pelias exorta Jáson a realizá-la, prometendo-lhe a coroa, caso regresse vitorioso.

Chegando à Cólquida com sua expedição (os “Argonautas”, tripulantes da nau *Argó*), Jáson recebe do rei Aietes a promessa de que lhe seria entregue o velocino de ouro, na condição de que realizasse, num mesmo dia, quatro proezas consideradas impossíveis, dentre elas, matar o dragão feroz que guardava noite e dia o velocino. A deusa Hera, que simpatizava com Jáson, teria feito a filha do rei Aietes, Medeia, apaixonar-se perdidamente por ele e “se este jurasse casar-se com ela e lhe garantisse fidelidade eterna, ajudá-lo a vencer, com seus poderes mágicos famosos na região, todas as provas sobre-humanas”. Jáson promete fidelidade e casamento e recebe de Medeia as ervas e poções mágicas que fazem com que ele passe por todas as provas e se aposses do velocino de ouro. Logo depois

ele parte, levando Medeia consigo. Furioso com a fuga da filha, Aietes manda seu filho em perseguição aos fugitivos. Medeia mata o irmão e espalha seu cadáver esquartejado “ao longo da rota da *Argó* para desnortear o pai quando este viesse também em sua perseguição”.

Em Iolco, Medeia usa seus remédios mágicos para devolver a juventude ao pai de Jáson, para que ele também possa participar das festas que celebram a vitória do filho. Pelias, o usurpador do trono, também deseja ser rejuvenescido, mas, instigada por Jáson, Medeia dá às filhas do rei uma receita propositadamente errada, que o mata. Tão forte é a revolta da população contra Medeia e Jáson, que os dois têm que fugir para Corinto, onde vivem “em perfeita união durante dez anos”. No final desse período, Jáson se apaixona por Glauce (ou Creusa), filha de Creonte, rei de Corinto, e repudia Medeia para poder se casar com a nova amada.

É nesse ponto da história que se inicia *Medeia*, peça de Eurípedes, um dos três mais importantes tragediógrafos da Grécia antiga². Essa tragédia foi encenada pela primeira vez no ano 431 a.C., em Atenas, “depois de o dramaturgo Neofron haver apresentado a sua *Medeia* [...]”, de cujos fragmentos que sobreviveram induz-se que Eurípedes “pode ter-se inspirado em seu colega mais velho [...]” (KURY, 1999, p. 11-15).

A tônica da *Medeia* é o ódio sobre-humano em que se transforma o amor da heroína por Jáson, quando este a repudiou para casar-se com a filha do rei da região que os acolhera. A essa humilhação terrível seguiu-se outra, que precipitou a decisão funesta de Medeia: Creonte, rei de Corinto e pai da nova noiva de Jáson, decretou a expulsão da infeliz Medeia e de seus filhos de seu reino. Medeia era conhecida nas lendas da Antiguidade por seus poderes mágicos extraordinários. Sua terra natal – a Cólquida, de onde Jáson a trouxera –, era famosa pelas aptidões sobrenaturais de seus habitantes, feiticeiros hábeis e conhecedores de todos os segredos

2. Provavelmente Eurípedes viveu entre 485 a.C. e 406 a.C. (KURY, 1999, p. 11).

da magia. [...] Medeia, humilhada, confiante em seus poderes mágicos resolveu vingar-se de Jáson por todos os meios possíveis e em tudo que pudesse feri-lo (KURY, 1999, p. 13).

A personagem evolui de seu abatimento de esposa repudiada para uma mulher dominada por um “desejo de vingança e extermínio”, que não se detém “diante do infanticídio, como vindita extrema para o aniquilamento completo do marido perjuro” (KURY, 1999, p. 13).

Mário da Gama Kury (2009, p. 15) aponta que o pensamento de Medeia em se vingar de Jáson assassinando os filhos é compreensível em vista da “necessidade instintiva dos pais de se verem perpetuados nos filhos”, ou seja, pelo desejo de dar continuidade à linhagem; ideia que é acentuada pelo episódio que mostra a ânsia de Egeu, rei de Atenas, de conseguir um filho de sua mulher.

A Medea de Agostinho Olavo

O tema de Medeia vem sendo retomado de tempos em tempos por dramaturgos que se seguiram, desde Sêneca até Corneille. Em português, Antonio José da Silva, o Judeu, transformou o trágico em cômico na ópera “Os Encantos de Medeia”, apresentada em Lisboa em maio de 1735.

O carioca Agostinho Olavo foi o autor da primeira Medeia brasileira, numa adaptação da história ao contexto do país. Em 1947, dez anos, portanto, antes de Olavo, o dramaturgo francês Jean Anouilh havia retomado o mito na peça *Medée* (Medeia). A relativa proximidade das datas de criação das duas obras daria margem a um estudo comparado entre elas. A peça de Anouilh antecipa um conflito que será retomado com maior intensidade no texto de Agostinho Olavo.

Comentando uma fala em que a Medeia de Anouilh “reivindica [...] o facto de

pertencer a uma raça e define claramente a sua personalidade, numa declinação lírica do nome” e “clama tanto mais a sua adesão a esta raça quanto ela evoca a sua ascendência e faz valer, face a Creonte, o peso da herança”, Ana Fernandes menciona que a heroína “separa-se da comunidade para que possa tornar precisa a sua identidade”, distinguindo-se do comum dos mortais, e, ainda que, “na medida em que Medeia não proclama, em Eurípides, a sua adesão a uma raça de seres particulares, parece que Jean Anouilh quis dar-lhe, na sua peça, uma personalidade mais bem definida do que no seu modelo antigo” (FERNANDES, 2004, p. 45-46).

Também o autor brasileiro dá grande ênfase à diferença racial entre a feiticeira estrangeira e a sociedade na qual ela se instala. Agostinho Olavo ambienta o mito grego no Brasil colonial, no último quartel do século XVII. Pelas falas das personagens, sabe-se que Jinga era rainha de uma tribo africana. Apaixonando-se por Jasão, um traficante de escravos, a rainha assassina o pai e o irmão e entrega seu povo ao domínio do homem estrangeiro, numa tentativa de agradar-lhe. Depois disso, ela viaja ao Brasil como sua amante. Estabelecendo-se no novo país, torna-se muito requisitada como feiticeira, até o dia em que, a pedido de Jasão, promete nunca mais fazer uso de seus dons e rituais. É batizada, recebendo o nome de Medea, e passa a viver em uma ilha, desligando-se da comunidade em que ela é desprezada tanto pela população branca como por seus compatriotas, agora escravizados. A peça traz a tensão, na personagem, entre o respeito àquela promessa e o seu desejo de voltar às práticas da feitiçaria, ao qual cederá somente ao saber da traição de seu amado, que pretende se casar com Creusa, moça branca, filha de um capitão. Medea dirigirá, então, a força de sua magia para a rival.

Obter informações a respeito de Agostinho Olavo não é tarefa simples. Como fonte, foi encontrado somente um artigo online

de Maria Cecília de Miranda Nogueira Coelho, que compara a peça “Além do rio”, primeira transposição da história de Medeia para o teatro brasileiro, ao espetáculo “Gota D’água”, outra releitura do mito grego, concebida em 1975 por Paulo Pontes e Chico Buarque.

Agostinho Olavo não era negro, mas estava ligado, como outros autores, ao Teatro Experimental do Negro³, um movimento estético-político que surgiu nos anos quarenta do século passado. Segundo o artigo de Maria Cecília Coelho, o governo brasileiro impediu o Teatro Experimental do Negro de apresentar a peça “Além do rio” no Primeiro Festival Mundial das Artes Negras, de 1966, no Senegal, por não considerá-la representativa da cultura brasileira. O evento dependia de que cada país aprovasse as delegações que iria enviar. No caso do Brasil, o Ministério do Exterior não autorizou a viagem do grupo de teatro, enviando, em vez dele, um de capoeira.

O repúdio à atitude do governo foi manifestado por meio de carta de Abdias do Nascimento, criador e diretor do Teatro Experimental do Negro. Talvez, em função deste episódio, Além do Rio jamais tenha sido encenada por uma companhia profissional, e hoje é uma obra quase esquecida (COELHO, 2008, p. 4-5).

Analisando o problema da censura e a dificuldade de recepção da peça, Maria Cecília Coelho sugere o peso exercido pelo fato de uma mulher negra, Medeia, assassinar duas crianças brancas – seus filhos com Jasão – afirmando, ao final, sua negritude de rainha africana, inclusive pela retomada de seu nome de origem. No julgamento da autora, a Medeia de Agostinho Olavo mostra-se, pela recusa em se submeter à humilhação imposta pela infidelidade de Jasão ou se entregar à morte, mais trágica e heróica que a de “Gota D’água”.

3. Mais informações sobre o Teatro Experimental do Negro no artigo “Teatro experimental do negro: trajetória e reflexões”, de Abdias do Nascimento. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142004000100019>.

Práticas de feitiçaria do Brasil colonial refletidas em *Além do Rio (Medea)*

A seguir, aproximarei o texto da peça ao contexto no qual a história é ambientada, a saber, o Brasil colônia, buscando examinar o papel cumprido, tanto no contexto como no texto, pela figura da feiticeira, observando, também, as referências à cultura africana, mediante pesquisas de Laura de Mello e Souza, Luiz Mott, Edison Carneiro, dentre outras fontes sobre o assunto.

De acordo com Laura de Mello e Souza, em uma sociedade escravista, como era a do Brasil colonial, havia uma tensão permanente, que constituía a própria formação social, refletindo-se em

[...] muitas práticas mágicas e de feitiçaria exercidas pelos colonos. Através delas, buscava-se ora preservar a integridade física, ora provocar malefícios a eventuais inimigos. Tinham, portanto, função dupla: ofensiva, visando agredir; defensiva, visando preservar, conservar (SOUZA, 1986, p. 194).

Recorria-se às feiticeiras, em especial, quando os exorcismos da Igreja e os remédios dos boticários não surtiam efeito na cura de doenças. Não obstante a preocupação da Inquisição e da própria legislação real, que proibia a prática das feitiçarias e superstições, punindo-as com a excomunhão, com multas pecuniárias, com açoitamento, ou mesmo com o degredo para a África ou para as galés, lá sempre estavam “as rezadeiras, benzedadeiras e adivinhos prestando tão valorizados serviços à vizinhança” (MOTT, 1997, p. 194-196). Havia, ainda, os artifícios da magia erótica, utilizada a fim de obter ou conservar o amor: as orações amatórias, fórmulas dirigidas tanto aos santos como aos demônios; as cartas de tocar, “magia ibérica que se fazia por meio de um objeto

gravado com o nome da pessoa amada e/ou outras palavras, o qual, encostado na dita pessoa, seria capaz de seduzi-la” (VAINFAS, 1997, p. 250). Sortilégios que, consoante às palavras de Ronaldo Vainfas, revelam “o amálgama religioso cristão e pagão, irrigados no Brasil pelo fluxo de ingredientes culturais indígenas e africanos” (VAINFAS, 1997, p. 251).

Laura de Mello e Souza aponta a confecção de filtros⁴, poções e unguentos para fazer querer be e o recurso a sortilégios diversos que facilitassem as relações amorosas como um procedimento muito antigo, decorrendo, daí, que os juizes e inquisidores que trataram dos crimes de feitiçaria tenderam a sexualizá-los e a tomar as bruxas, muitas vezes, como prostitutas (SOUZA, 1986, p. 227). Segundo Emanuel Araújo, a associação explícita entre feitiçaria e sexualidade tinha raízes “na crença de que os feitiços fabricados pelas bruxas eram úteis, sobretudo, no campo afetivo”, conforme pareciam acreditar os legisladores civis e a Igreja, que proibiam àquelas mulheres o preparo de “beberagens para induzir qualquer indivíduo a ‘querer bem ou mal a outrem, ou outrem a ele’” (ARAÚJO, 1997, p. 47).

Em “Além do Rio”, há uma personagem que procura o auxílio de Medea para seus problemas de infertilidade e impotência sexual.

EGEU – Trago-te cravo, noz moscada, flor de canela, âmbar e sedas finas do Zaipan.

MEDEA – Tantos presentes para quê?

EGEU – Para pedir outra vez. Medea, eu te suplico. [...] Nem no Zaipã nem na Índia encontrei quem me ajudasse. Só tu conheces o remédio...

MEDEA – Não posso. Por que insistes? Fui batizada e prometi a Jasão. [...].

EGEU – Dá-me filhos, Medea, como os teus. [...] Pelo filho que te peço, trocarei tudo o que tenho.

MEDEA – Nunca. É a minha promessa a Jasão.

EGEU – Gostas tanto dele assim?

MEDEA (quase consigo mesma) – Por ele traí a raça, deixei mortos pai e irmão.

EGEU – Em troca do filtro que pedi, terás o meu barco que vai partir para terras mais amigas, queres?

MEDEA – Por que partir para longe? Minha pátria é aqui nesta terra de Jasão. Mas por que me dizes isso? E eu por que sinto tanto medo? (OLAVO, 1961, p. 209-210).

As bruxas eram inimigas da sociedade, personificando tudo aquilo que se considerava antissocial; eram os indivíduos antissociais de fato, e que se encontravam no seio da sociedade. Na peça, a ideia do isolamento da feiticeira é passada pela moradia de Medea: um casebre numa ilha, cujo único acesso era uma ponte sobre um rio profundo.

Alguns grupos sociais diferenciavam duas categorias de bruxas: as bruxas noturnas, que eram aquelas que viviam às voltas com metamorfoses, voos, encruzilhadas, e que demônios lhes bebiam o sangue ou que, familiares, “alojavam-se no seu corpo, na sua casa, nas suas garrafas e utensílios domésticos”, relacionando-se de perto com o misterioso universo sobrenatural; e as bruxas cotidianas, que, “dividindo quintais” com aqueles que as “hostilizavam, adivinhando objetos perdidos, curando achaques e doenças, facilitando jogos amorosos,” eram muitas vezes “a imagem do vizinho que não se desejava ter” (SOUZA, 1975, p. 241-242).

A personagem de Agostinho Olavo está na categoria das bruxas cotidianas. Percebe-se que Medea cumpre esse papel naquela sociedade, pelo que dizem sobre ela duas lavadeiras a uma terceira, nova na região – um artifício usado, principalmente nas primeiras cenas, para apresentar a personagem:

I LAVADEIRA – É lugar mal-assombrado. Ninguém passa mais por lá.

III LAVADEIRA – Pra mim, ela fez macumba.

4. Filtro: Beberagem que se acreditava fazer despertar o amor ou produzir efeitos mágicos na pessoa a quem era propinada (FERREIRA, 1975, p. 629).

[...]
 I LAVADEIRA – Cuidado! É mulher perigosa.
 III LAVADEIRA – Negra suja! Feiticeira! [...] Traiu toda a tribo e nunca se arrependeu.
 I LAVADEIRA – Diz que é dona da ilha. Preguiçosa, não faz nada. Vive como as sinhás brancas, com uma mucama a seu lado.
 III LAVADEIRA – Não ria tão alto. Se nos ouve, é praga na certa. Conhece tanta mandinga e canjerê!... A gente pode ficar aleijada para sempre. Com essas coisas não se brinca.
 I LAVADEIRA – Até os negros que a odeiam têm um medo que se pelam.
 III LAVADEIRA – E todos vêm procurá-la para pedir mezinhas e canjerês.
 I LAVADEIRA – E a todos ela enxota e diz que foi batizada e prometeu a Jasão nunca mais fazer macumbas nem candomblés (OLAVO, 1961, p. 201-206).

Medea é temida, desprezada e odiada pela população que, não obstante, sempre a procura quando precisa de seus serviços para resolver problemas cotidianos.

As tradições africanas de Medea

As referências, nas falas das lavadeiras, a mandingas, canjerês, mezinhas, macumbas e candomblés⁵ remetem às tradições religiosas e ritualísticas africanas de Medea. De acordo com Carlos Rodrigues Brandão, primeiro, como escravos, depois, como trabalhadores braçais, os negros sempre foram identificados pelos habitantes brancos como “tipos sociais e religiosos que oscilavam entre o socialmente condenável,” quando praticavam rituais e difundiam crenças que eram consideradas

misteriosas ou estranhas (o saravá, o samba, a macumba); e o culturalmente pitoresco, quando eram “reprodutores populares de formas de saber e trabalho simbólico branco [...]” (BRANDÃO, 2007, p. 65). Conforme indica o diálogo das lavadeiras, Medea era tida como praticante de uma religião estranha e misteriosa, ligada à tradição do candomblé, portanto, socialmente condenável, seguindo as categorias definidas por Brandão.

De acordo com Edison Carneiro ([19??], p. 132-137), os candomblés são comunidades fechadas, que não obedecem a qualquer governo comum, nem a regras comuns. Por isso, a autoridade moral e espiritual emana direta e exclusivamente do pai ou da mãe de santo, que, acima de sua própria autoridade, só reconhece a dos orixás⁶. “As mulheres detêm todas as funções permanentes do candomblé”, enquanto aos homens cabem apenas as temporárias e as honorárias. Ao assumir a chefia, a filha passa a mãe, na qual se resume toda a autoridade, já que os candomblés são igrejas independentes entre si. Nada se faz sem a licença expressa do chefe. “A sua vontade é lei, que só ele mesmo poderá revogar ou modificar. Todo o peso da sua autoridade recai sobre as mulheres, invadindo mesmo o terreno particular, privado.” (CARNEIRO, [19??], p. 132-133).

Pelo diálogo entre as lavadeiras e por aquele entre a feiticeira e sua ama, entende-se que Medea era a chefe de um candomblé, cujos membros, agora sem sua autoridade, não sabem o que fazer e clamam por sua volta:

5. Canjerê: 1 – Reunião de pessoas, geralmente de negros, para a prática de feitiçarias. 2 – Feitiço, mandinga. 3 – Cerimônias religiosas africanas. 4 – Dança profana dos negros (FERREIRA, 1975, p. 270); **Candomblé:** As cerimônias religiosas anuais obrigatórias do culto (CARNEIRO, [19??], p. 180); **Mandinga:** Feitiço, arte mágica. Termo nascido da fama de feiticeiros de que gozavam os negros mandês ou mandingas (CARNEIRO, [19??], p. 185); **Mezinha:** Qualquer remédio caseiro (FERREIRA, 1975, p. 920); **Macumba:** 1 – Sincretismo religioso afro-brasileiro, derivado do candomblé, com elementos de várias religiões africanas, de religiões indígenas brasileiras e do cristianismo. 2 – Ritual sincrético que lhe corresponde. 3 – Por derivação, magia negra. 4 – Bruxaria (FERREIRA, 1975, p. 863).

6. Orixá: Personificação e divinização das forças da natureza (CARNEIRO, [19??], p. 187).

[...] De muito longe, da floresta, chega, em surdina, o batido ritmado de atabaques, tantãs marimbas e agogôs, tocando um ponto de macumba

III LAVADEIRA – Não ouve os tambores? Estão chamando Medea. [...]

II LAVADEIRA – Mas chamando para quê?

III LAVADEIRA – Digo que é mãe de santo e os espíritos só baixam, quando é ela quem canta o ponto.

MEDEA – [...] Mas por que me chamam assim? Por que não param de tocar?

AMA – É o tantã de nossa gente. É a nossa raça chamando a sua rainha Jinga.

MEDEA – Não me chame assim! Os brancos me batizaram Medea e eu prometi a Jasão ((OLAVO, 1961, p. 200-204).

Os negros fugidos chamam pela mãe de santo por meio do ritmo tocado de atabaques, tantãs, marimbas e agogôs⁷. De acordo com Carneiro, o ritmo e o uso de instrumentos simples, de corda e de percussão, nas performances ritualísticas, em que a dança e o canto se ajustam harmonicamente, é uma característica marcante nos candomblés. Pela junção destes três elementos básicos, batuque-canto-dança, é que, nos rituais de possessão, cria-se o ambiente propício para a eficácia do ritual (CARNEIRO, [19??], p. 166). A orquestra dos candomblés é composta por três instrumentos principais: o atabaque, o agogô e a cabaça, dos quais o primeiro é o mais importante:

Os atabaques são considerados essenciais para a invocação dos deuses [...] Sem o atabaque, a festa perde 90% do seu valor, pois esse instrumento é considerado o meio de que se servem os humanos para as suas comunicações e para suas invocações aos orixás. É, ainda, como na África, o seu telégrafo, dando a grata notícia da festa à gente do candomblé por acaso distante (CARNEIRO, [19??], p. 105-106).

É por essa linguagem “telegráfica” do batuque que os escravos fugidos, escondidos na floresta, pedem a volta da feiticeira. Na peça, verifica-se, igualmente, a presença do canto e dos passos de dança, que Medea executa em dois momentos distintos. O primeiro no início, quando ela resiste ao chamado dos negros fugidos: sua cantoria, então, expressa o conflito interno entre o desejo de voltar aos rituais do candomblé e a promessa feita a Jasão:

[...] *(O tantã é cada vez mais rápido e Medea dá os primeiros passos do ponto como se uma força sobrenatural a impelisse).*

MEDEA *(cantando e dançando)*:

Anagogô... auê... auá.

Anagogô... auê... auá.

Ogun já chegou,

Ogun vai baixar (OLAVO, 1961, p. 203-204).

O segundo momento em que Medea canta é no final, quando, já havendo descoberto a traição do amante, envia de presente seu colar enfeitado a Creusa, retornando às práticas da magia. Interessante notar a mudança da divindade evocada, de Ogum (ou Ogun) para Exu:

MEDEA – [...] Vai, Batista, vai levar à bela noiva o presente da negra que está sozinha, não tem destino nem casa, não tem mais filhos nem amor.

(Batista, a princípio, admirado, recebe o colar e parte contente. Em surdina, voltam os tambores a bater na mata... Medea dá uma risada estridente e começa os passos de uma dança de macumba).

MEDEA:

Anauê... agogô.

Anauê... agogô.

Exu já chegou,

Exu vai baixar.

(Da floresta, o coro responde, sempre num

7. Instrumentos de percussão de origem africana (FERREIRA, 1975, p. 51, p. 890).

crescente até atingir o paroxismo) (OLAVO, 1961, p. 219).

As lendas africanas recolhidas por Pierre Verger relatam que Ogum era um guerreiro temível e sanguinário, o mais velho e mais combativo dos filhos de Odudua, conquistador de Ifé. “Por isto, tornou-se o regente do reino quando Odudua, momentaneamente, perdeu a visão.” Ogum lutava incessantemente contra os reinos vizinhos, trazendo “sempre um rico espólio de suas expedições, além de numerosos escravos” (VERGER, 1997, p. 14).

Ogum, o valente guerreiro,
o homem louco dos músculos de aço!
Ogum, que tendo água em casa,
lava-se com sangue!

Os prazeres de Ogum são o combate e as brigas.
O terrível orixá, que morde a si mesmo sem dó!
Ogum mata o marido no fogo e a mulher no fogareiro.
Ogum mata o ladrão e o proprietário da coisa roubada! (VERGER, 1997, p. 16).

No livro “Iniciação à Umbanda”, Dandara e Zeca Ligiéro comentam que, no sincretismo religioso brasileiro, Ogum é associado a São Jorge. De personalidade fortemente guerreira, é conhecido entre os fiéis e sacerdotes como “santo forte”, “vencedor de batalhas”, “general da Umbanda”, “soldado da cavalaria”. Segundo os autores, a energia de Ogum deve ter abençoado os negros que abriram caminho para longe da escravidão (DANDARA; LIGIÉRO, 2000, p. 120).

Já Exu é o mais sutil e astuto de todos os orixás. “Ele aproveita-se de suas qualidades para provocar mal-entendidos e discussões entre as pessoas ou para preparar-lhes armadilhas” (VERGER, 1997, p. 11). Mais do que somente ajudar na realização dos desejos humanos, Exu os atíça e excita, para que eles se manifestem. “O prêmio que ele oferece aos seus seguidores

é o gozo fugaz dos sentidos, alcançado através de coisas como o dinheiro e o sexo. Não é de se admirar que ele seja sincretizado com Satã” (DANDARA; LIGIÉRO, 2000, p. 139). Exu pode fazer coisas extraordinárias; por exemplo, ele “pode ter matado um pássaro ontem, com uma pedra que jogou hoje!”. Torna-se muito malvado se as pessoas se esquecem de homenageá-lo; por isso, é necessário que se façam sempre oferendas a Exu, antes de qualquer outro orixá, pois “Exu pode ser o mais benevolente dos orixás se tratado com consideração e generosidade” (VERGER, 1997, p. 11-13).

Figura 1 – Wilson Filho: Ogum e Exu. 2010. Lápis de cor aquarelado e guache sobre papel. Fonte: Acervo do autor.





E a esse poderoso orixá que a feiticeira se dirige ao lançar o seu encantamento de morte. Se, como esclarece o texto de Laura de Mello e Souza, os talismãs e as bolsas de mandinga “inserir-se no que Etienne Delcambre designou como *lei de contato*”, ou seja, quando, do ponto de vista da magia, fluidos benéficos emanam do talismã ou dos objetos acondicionados dentro da bolsa (SOUZA, 1986, p. 213), é possível pensar que a mesma lei poderia reger o sortilégio que Medea aplica ao colar enviado a Creusa, embora, aqui, os fluidos sejam maléficos. Pela leitura de Roger Bastide, a autora mostra que,

no seio do sistema escravista, a cultura africana deixou de ser “a cultura comunitária de uma

sociedade global para se tornar a cultura exclusiva de uma classe social – de um único grupo da sociedade brasileira, explorado economicamente, subordinado socialmente.” [...] Neste contexto, a magia maléfica, ou feitiçaria, tornou-se uma *necessidade* na formação social escravista. Ela não apenas dava armas aos escravos para moverem uma luta surda – muitas vezes, a única possível – contra os senhores como também legitimava a repressão e a violência exercida sobre a pessoa do cativo (SOUZA, 1986, p. 204).

Havia mesmo atos de violência extrema contra as feiticeiras, na crença de que, assim, se desfariam seus feitiços. No Brasil, essa crença no poder redentor e purificador da violência física encontrou uma poderosa aliada na necessidade escravista do castigo exemplar; os escravos podiam ser legitimamente castigados por serem feiticeiros. “Enxergá-los como feiticeiros, por sua vez, foi uma das manifestações da paranóia da camada senhorial da colônia” (SOUZA, 1986, p. 205).

Frequentemente, as denúncias de feitiçaria refletiam tensões existentes entre vizinhos, conhecidos ou inimigos. “Como na Europa, questões miúdas, falatórios de vilarejo acabavam servindo de base a denúncias e à constituição de testemunhos.” Construindo-se coletivamente o estereótipo da bruxa, encontrava-se um meio de resolver os conflitos internos à vida da comunidade, “identificando e excluindo o responsável pela desgraça.” Mas nem todas as feiticeiras se escondiam com medo da perseguição; muitas se vangloriavam de seus poderes ante a vizinhança, como forma de atrair clientes e conseguir algum dinheiro que lhes garantisse a sobrevivência (SOUZA, 1986, p. 197).

Quando ainda praticante, apesar de muito requisitada como feiticeira, Medea causou, por outro lado, o ódio da população, devido às macumbas geradas por seu gênio ciumento. O que a salvou foi a proteção do amante branco. Assim comenta Creonte, pai de Creusa, quando vai exigir a partida da rival da filha:

CREONTE – És uma negra trazida por um vendedor de escravos poderoso, que te protegeu contra toda a população. Já te esqueceste dos despachos⁸ que fizeste, das mandingas e candomblés e tantos males que espalhaste pelo arraial com os teus ciúmes?

MEDEA – Mas depois fui batizada e prometi a Jasão. Nunca mais fiz os trabalhos que os brancos vêm me pedir (OLAVO, 1961, p. 217).

Creonte, entretanto, sabe que, vendendo-se separada de Jasão, Medea não mais terá motivos para cumprir a promessa. O capitão Creonte, de Agostinho Olavo, retira seus temores do que já conhece do caráter ciumento e vingativo de Medea.

CREONTE – É uma ordem, Medea. Jasão vai casar-se com minha filha e és capaz de quebrar a promessa feita e, com um filtro, uma mandinga qualquer... procurar uma vingança. [...] Tenho medo que esqueças as promessas que fizeste e causes algum mal a minha filha. Tu és hábil. Conheces os mil feitiços e todos os canjerês. Os brancos conhecem o teu gênio e sabem que procurarás vingança. Tu não sabes perdoar (OLAVO, 1961, p. 217).

À semelhança da Medeia grega, ela, hipocritamente, aceitará a ordem, implorando apenas por mais um dia de permanência. Para a personagem de Eurípedes, esse prazo serviria para pensar no lugar de exílio e nos recursos para sustentar os filhos (EURÍPEDES, 1999, p. 32). A Medea africana, que deveria partir sozinha, pede esse dia para se despedir dos filhos. Creonte aceita, sem desconfiar dos planos da feiticeira, que, enciumada e traída, sente-se agora desobrigada de sua promessa e livre para usar seu poder.

MEDEA – Branco estúpido! Acreditou no que eu disse! (pausa) A minha cama está fria,

pois há dez luas, Jasão não vem. Mas não dormirá na cama de outra mulher. A noiva vai conhecer as mandingas que, um dia ela mesma veio aqui mendigar. (*tira do pescoço o colar e começa a encantá-lo*). Agora sei de que riam as lavadeiras da margem. Medea, filha de um rei e descendente do sol, não pode se sujeitar às zombarias como uma escrava qualquer. Querem que parta sozinha e deixe meus filhos para o amor de Jasão. Estes filhos malditos, nascidos de mãe funesta, já não podem mais viver. Eles que me tornam quase branca, são a luz da minha sombra, a vida de minha vida, mas também da de Jasão. E ele há de ficar sozinho para amaldiçoar o dia em que pensou poder tomar o coração que me deu (OLAVO, 1961, p. 218-219).

Ainda que seja uma vingança direcionada a Jasão, a filha de Creonte acabará se tornando uma de suas vítimas: Medea enviará o presente encantado que matará Creusa em plena festa de noivado. A morte da noiva não é narrada, como na tragédia grega, mas mostrada em um quadro que separa o primeiro do segundo ato. A seguir, a negra pedirá aos dois filhos que, a fim de irem buscar presentes na aldeia, atravessem o rio, de cuja perigosa profundidade ela tem conhecimento. Vale lembrar a crença de que as bruxas são assassinas de crianças, uma das crenças mais generalizadas na Europa no que dizia respeito às bruxas (SOUZA, 1986, p. 201). De acordo com Laura de Mello e Souza, numa época em que grande número de crianças morria em decorrência da falta de cuidado dos pais, atribuir mortes desse tipo às feiticeiras talvez correspondesse ao “mecanismo aliviador de tensões e de culpas. [...] O pânico do infanticídio perdurou na mentalidade popular. Crianças doentes e raquíticas eram tidas como chupadas pelas bruxas” (SOUZA, 1986, p. 201-202). De início, Medea não confessa seus propósitos, dos quais as lavadeiras desconfiam com receio.

8. Despacho: Sacrifício de animais aos orixás. Em geral, consiste numa gamela com farofa de azeite de dendê, um galo, uma caveira de bode, dentre outros objetos. O despacho é quase sempre preparado sem intenções ofensivas. É dedicado, especialmente, a Exu, para conseguir favores e graças (CARNEIRO, [19??], p. 181).

II LAVADEIRA – Pára, Medea e pensa!
 III LAVADEIRA – Medea, Medea, ainda há tempo! [...]
 MEDEA – Como? Falam comigo? O que querem aqui? As brancas já falam com a preta? Não ousem se aproximar.
 I LAVADEIRA – Medea, ainda há tempo. São teus filhos mulher.
 MEDEA – Filhos meus, lindos... lindos... mas também os de Jasão.
 III LAVADEIRA – Medea, por piedade! Também somos mãe, mulher. A nossa cor não importa. [...]
 MEDEA – Mas de que falam vosmicês? Mandei meus filhos buscar presentes para que cheguem ao povoado como os reis da minha terra em visita a outro rei.
 I LAVADEIRA – A correnteza é forte, as águas fundas e as pedras cheias de limo... nunca chegarão do outro lado. São teus filhos, mulher.

(Ouve-se um fraco grito, vindo do rio. As lavadeiras escondem os rostos e, chorando, vão-se afastando. [...]) (OLAVO, 1961, p. 228).

A água é um elemento muito importante na mitologia africana. Muitas divindades estão ligadas ao rio. Oxum e Obá, respectivamente a segunda e a terceira das esposas de Xangô, após uma briga entre elas, temendo a fúria do marido, ambas fugiram e se transformaram em rios. “Até hoje, as águas destes rios são tumultuadas e agitadas no lugar de sua confluência, em lembrança da briga que opôs Oxum e Obá pelo amor de Xangô” (VERGER, 1997, p. 49). Oxum tem humor variável; por vezes, suas águas são calmas, permitindo que sejam atravessadas por numerosos vãos, outros dias, elas são tumultuadas e violentas, inundando campos e florestas e não permitindo que ninguém as atravesse (VERGER, 1997, p. 42-44).

Filha de Olokum, a deusa do mar e rainha das águas, lemanjá foi levada ao oceano por um rio, nascido quando quebrou uma garrafa contendo uma poção mágica, que recebera de sua mãe (VERGER, 1997, p. 50-52). Ainda há Nana Baruku, “velhíssima divindade das águas”,

e Olossá, senhora da lagoa (VERGER, 1997, p. 62-53). Orixá caçador e guerreiro, Erinlê possuía um talismã, e, a qualquer momento, “ele poderia, graças a este talismã, transformar-se em água. Quando ele assim o desejasse”. Transformando-se em rio, Erinlê encontrou-se com Oxum. “Ali onde se encontraram, o leito destes rios é suave – eles estão felizes. Suas águas formaram um grande rio e o curso de ambos tornou-se um mesmo” (VERGER, 1997, p. 20-23).

Oferendas destinadas a esses orixás eram feitas aos rios. Há, por exemplo, a lenda do rei Olowu, que sacrificou sua esposa a Oxum, em consequência de uma promessa mal entendida. Dirigindo-se para guerra, Olowu prometeu boas coisas (*nkan rere*) a Oxum, em troca de uma travessia calma pelo rio. Mas Oxum entendeu que ele falava de sua mulher, Nkan, filha do rei de Ibadan (VERGER, 1997, p. 44). Ao voltar vitorioso da guerra, Olowu mandou jogar no rio “toda sorte de boas coisas, as *nkan rere* prometidas [...] Mas Oxum devolveu todas estas coisas boas sobre as margens. Era Nkan, a mulher de Olowu, que ela exigia. Olowu foi obrigado a submeter-se e jogar sua mulher nas águas” (VERGER, 1997, p. 45).

Pode-se mesmo interpretar a morte dos filhos de Medea como um sacrifício oferecido aos deuses das invocações da feiticeira, pois, ainda que indiretamente, é possível relacionar Ogum com as águas do rio, visto que Oxum, antes de se apaixonar por Xangô, era uma de suas esposas.

O artigo de Maria Regina Candido informa que, segundo alguns mitógrafos, na versão do mito anterior ao século V a. C., os filhos de Medeia eram mortos pela população de Corinto, em vingança à morte dos soberanos, Glauce e Creonte. Eurípedes teria sido quem “estabeleceu uma nova vertente mítica mostrando que as crianças haveriam sido executadas como sacrifício aos deuses” pela própria mãe (CANDIDO, 2001, p. 5). Assim, na tragédia grega, o assassinato dos filhos constituiria tanto uma vingança contra Jáson, extinguindo

sua descendência, como também um sacrifício aos deuses (Medeia leva seus corpos ao santuário de Hera) e, ainda, uma tentativa de protegê-los de serem mortos pela população de Corinto.

Em “Além do rio”, pode-se entender a morte dos meninos somente como sacrifício e como vingança enciumada, mas não como um ato de proteção contra a sociedade, pois Jasão, – homem poderoso que havia conseguido proteger a própria Medea contra a população irritada por seus ciúmes e feitiços – planejara acolher os filhos sob seu abrigo, plano que não mudaria, mesmo após a morte de sua noiva. O Creonte, de Eurípedes, determina o exílio de todos: “Medeia, [...], sai deste lugar para o exílio / com teus dois filhos!” (EURÍPEDES, 1999, p. 29). O Creonte, de Agostinho Olavo, pelo contrário, proíbe a mãe de levá-los:

CREONTE – [...] Tens que partir. [...].

MEDEA – Os meus filhos não estão preparados.

CREONTE – Os teus filhos não vão contigo.

MEDEA – Partirei, não fale mais. Mas vosmicé não pode separar-me dos filhos... [...] Essas crianças são minhas, são a luz da minha sombra, o calor do meu calor. Corte-me os braços e as pernas, marque-me com ferro em brasa, ou mande-me chicotear; mas não me tome os filhos, eles são partes dos pais... a minha continuação.

CREONTE – Dizes bem, mulher. Os filhos são parte dos pais. Mas os teus nasceram brancos e alforriados na pia, só pertencem a Jasão. Procura compreender [...] (OLAVO, 1961, p. 218).

A intenção de Jasão era cuidar dos filhos, e havia pensado no casamento com uma moça de família importante a fim de proporcionar-lhes uma vida melhor. É o que demonstram suas palavras, quando, após a morte da noiva, ele retorna à ilha de Medea para buscá-los.

9. Lembre-se da fala de Medea, já citada: “Querem que parta sozinha e deixe meus filhos para o amor de Jasão. Estes filhos malditos, nascidos de mãe funesta, já não podem mais viver. Eles que me tornam quase branca, são a luz da minha sombra, a vida de minha vida, mas também da de Jasão. E ele há de ficar sozinho para amaldiçoar o dia em que pensou poder tomar o coração que me deu” (OLAVO, 1961, p. 218-219).

JASÃO – Depois de mais esse crime, só te resta fugir! Fuja Medea, fuja. [...] Fuja, mas deixe-me os filhos. Eles são brancos, mulher. MEDEA – São meus filhos muito mais.

JASÃO – Um dia te verão preta e vão perguntar espantados o que fazem junto a ti. [...] Não podes compreender. Com o meu casamento com Creusa, queria dar a meus filhos uma nobre posição. Dá-me os meus filhos, Medea (OLAVO, 1961, p. 229-230).

“Além do rio” apresenta um Jasão e um Creonte mais preocupados com a criação dos meninos, nos quais não deveria cair o mesmo destino da mãe. Tal preocupação, muito provavelmente, resultava do fato das crianças serem brancas, o que era, aos olhos de uma sociedade racista, uma barreira que as separava da mãe. Assim, essa visível diferença racial impediria, pelo menos em parte, que o ódio da população se voltasse contra os filhos da feiticeira. A peça traz, na personagem Medea, este conflito: por um lado, seu amor pelos filhos, por outro, o ciúme⁹ e o desejo de vingança, os últimos saindo vencedores.

MEDEA – Não vês? Lá, longe, no rio. Não vês os corpos boiando? Vá buscá-los, Jasão.

JASÃO – Não! Não! Não é possível! És um monstro, Medea! Mataste os teus próprios filhos, porque sabias que sem eles eu não posso mais viver.

MEDEA – Não. Tu vais viver. É o teu castigo.

JASÃO – [...] parto pela vida afora, chorando o destino cruel dos filhos por mim gerados, crianças que alimentei e que amava como nunca amei ninguém (OLAVO, 1961, p. 230).

MEDEA – Eu os amava como tu. [...] Tu envelhecerás sem coração e sem risos, porque pensaste em tomar o amor que me havias dado... mas matando os meus filhos, matei também esse amor... ninguém o possuirá. [...] E nem mesmo a sepultura deles será tocada por tuas mãos, já os levam as águas que não voltam nunca mais. Vão ao encontro da fonte

eterna e da grande solidão, pois lá, a perder de vista, as águas do grande rio vão misturar-se às do mar.

JASÃO – E o rio será lembrado e será o rio maldito por todos os que mais tarde ouvirem a sua história.

MEDEA – E o rio será lembrado e será rio sagrado. Suas águas rolando vão sempre dizendo que não há maior glória que a que se alcança em não se deixar vencer (OLAVO, 1961, p. 231).

Ao final, Medea reassume seu posto de rainha, feiticeira e mãe de santo, aceitando a raça que anteriormente havia negado. Diferente da Medeia clássica, ela não foge. Permanece na ilha, confiando no apoio que encontraria nos escravos fugidos, membros do candomblé, que se escondem na floresta.

MEDEA – [...] Ó vozes da minha raça, ó minhas vozes, onde estão? Por que se calam agora? A negra largou o branco. Medea cospe este nome e Jinga volta a sua raça, para de novo reinar.

(Lentamente começam os atabaques, os tantãs e os agogôs a tocar um ponto de macumba. [...] Vultos se recortam entre as árvores. São negros fugidos, seminus, que numa macumba sangrenta festejam a volta de Medea à raça).

MEDEA – Ainda tocam o ponto. Ainda precisam de mim. Ainda sou rainha. Ainda sou preta e orixá (Id. p. 231).

Considerações Finais

Agostinho Olavo, ao ambientar sua peça no Brasil da época colonial, serve-se do contexto da ambientação para reformular o mito grego de Medeia. As tensões existentes na época em torno da figura da feiticeira, como também em relação ao negro, funcionam como um dos conflitos centrais da peça. Uma comparação com o teatro clássico sobre o tema, principalmente com a tragédia de Eurípedes, mostra que, no Brasil, assim como em Corinto, a personagem representa o arquétipo da feiticeira: a mulher que veio do estrangeiro, de uma terra considerada bárbara e com tradições relacionadas às práticas mágicas; que cultiva a manipulação de ervas e o culto aos deuses, que vive em isolamento e que é motivo de tensão na sociedade, ainda que essa mesma sociedade procure, quando necessário, o auxílio de seus poderes.

Olavo utiliza a cultura africana como aspecto fundamental para a caracterização da personagem, salientando seu conflito com a cultura dominante, por meio da promessa de Medea, feita a Jasão, de negar suas tradições. Ao final, porém, a força dessas tradições irá predominar e será no retorno ao grupo, na retomada ao posto de rainha e mãe de santo, que Medea encontrará apoio para evitar a morte.

Referências

- ARAÚJO, Emanuel. Arte da sedução: sexualidade feminina na Colônia. In: PRIORE, Mary Del (Org.). **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 1997.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **Os deuses do povo**: um estudo sobre a religião popular. 3. ed. Uberlândia: Edufu, 2007. (Edição ampliada com depoimentos).
- CANDIDO, Maria Regina. O saber mágico de Medeia. **Revista Mirabilia**, n. 1, 2001. Disponível em: <<http://www.revistamirabilia.com/Numeros/Num1/medeia.html>>. Acesso em: 25 jun. 2010.
- CARNEIRO, Edison. **Candomblés da Bahia**. Rio de Janeiro: Ediouro, [19??].
- COELHO, Maria Cecília de Miranda Nogueira. Por que Chico Buarque e Paulo Pontes mataram Medeia? **Fazendo Gênero 8**: Corpo, Violência e Poder. Disponível em: <<http://www>>.

fazendogenero8.ufsc.br/sts/ST70/Maria_Cecilia_de_Miranda_Nogueira_Coelho_70.pdf >. Acesso: 17 abr. 2010

LIGIÉRO, Dandara; LIGIÉRO, Zeca. **Iniciação à Umbanda**. Rio de Janeiro: Nova Era, 2000.

EURÍPEDES. Medeia. In. **Medeia. Hipólito. As Troianas**. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

FERNANDES, Ana. Dois mitos antigos revisitados por Jean Anouilh. **Máthesis**, n. 13, 2004, p. 35-46. Disponível em: <http://www4.crb.ucp.pt/biblioteca/Mathesis/Mat13/Mathesis13_35.pdf>. Acesso em: 26 jun. 2010.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Dicionário da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.

KURY, Mário da Gama. Introdução. In: **Eurípedes**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

MOTT, Luiz. Cotidiano e vivência religiosa: entre a capela e o calundu. In: SOUZA, Laura de Mello e (Org.). **História da vida privada no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. (Volume 1: Cotidiano e vida privada na América portuguesa).

OLAVO, Agostinho. Além do rio (Medea). In: NASCIMENTO, Abdias (Org.). **Dramas para negros e prólogo para brancos: antologia de teatro negro-brasileiro**. Rio de Janeiro: Teatro Experimental do Negro, 1961.

SOUZA, Laura de Mello e. **O diabo e a terra de Santa Cruz: feitiçaria e religiosidade popular no Brasil colonial**. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

VAINFAS, Ronaldo. **Moralidades brasílicas: deleites sexuais e linguagem erótica na sociedade escravista**. In: SOUZA, Laura de Mello e (Org.). **História da vida privada no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. (Volume 1: Cotidiano e vida privada na América portuguesa).

VERGER, Pierre Fatumbi. **Lendas africanas dos orixás**. Tradução de Maria Aparecida da Nóbrega. Salvador: Corrupio, 1997.

VERNANT, Jean-Pierre. **O universo os deuses os homens**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

Submetido em 25 de agosto de 2010

Aprovado em 11 de abril de 2011