



Uma Medeia afro-brasileira “rainha, preta e orixá”: recepção da antiguidade na peça *Além do Rio* de Agostinho Olavo

“Queen, black, orisha,” an Afro-Brazilian Medea: Reception of Antiquity in Agostinho Olavo’s play *Além do Rio*

Matheus Dagios¹

<https://orcid.org/0000-0001-5468-1559>
matheusdagios@yahoo.com.br

DOI: <https://doi.org/10.25187/codex.v11i1.56647>

RESUMO: Partindo do objetivo de rastrear recepções do mito grego que não as privilegiadas pelo eurocentrismo, o artigo desenvolve uma investigação sobre a recepção da antiguidade no texto *Além do Rio* (1961) de Agostinho Olavo. A peça é uma recriação de *Medeia* de Eurípides a partir da proposta do Teatro Experimental do Negro (TEN), grupo fundado por intelectuais negros como Abdias do Nascimento que desejavam propor uma discussão sobre o lugar do negro na sociedade brasileira. O artigo analisa como temas do mito grego de Medeia foram revisitados para problematizar situações de tensão racial, mostrando a trajetória da heroína Jinga, que se transforma em Medeia, do apagamento à redescoberta das próprias raízes africanas. A peça problematiza temas da identidade e da exclusão dos negros na sociedade brasileira. O mito de Medeia e seu trágico desfecho é um ponto de reflexão para abordar temas como a ilusão da democracia racial, o problema da integração social, o preconceito e o apagamento da escravidão como experiência originária das tensões sociais no país.

PALAVRAS-CHAVE: *Além do Rio*; Medeia; TEN; Agostinho Olavo.

ABSTRACT: This paper examines the reception of Antiquity in the play *Além do Rio* (1961) by Agostinho Olavo with the aim of tracking receptions of Greek myth beyond those favored by Eurocentrism. The play reimagines Euripides’ *Medea* based on the ideas set forth by Teatro Experimental do Negro (TEN), a group founded by black intellectuals such as Abdias do Nascimento who wished to propose a discussion about the place of black people in Brazilian society. The paper analyzes how themes from the Greek myth of Medea were revisited to discuss racial tension in the journey of the heroine Jinga, who becomes Medea, from erasure to the rediscovery of her own African roots. The play addresses black identity and the exclusion of black people in Brazilian society. The myth of Medea and its tragic outcome is used to address issues such as the illusion of racial democracy, the problem of social integration, prejudice and the erasure of slavery as the founding experience for social tensions in the country.

KEYWORDS: *Além do Rio*; Medeia; TEN; Agostinho Olavo.

¹ Doutor em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).



Além do rio ficam os brancos. Não há lugar para mim.
Medea (*Além do Rio*)

Introdução

Poucos mitos gregos receberam tantas recriações quanto Medeia. Se Ulisses recebeu no verso inicial da *Odisseia* o epíteto de *polytropos* e ganhou fama por vagar de porto em porto no retorno à sua Ítaca, foi Medeia quem se metamorfoseou em mil rostos, habitou mais de mil portos, recebendo julgamentos nem sempre honrosos em torno de sua condição: mulher, estrangeira, exilada e feiticeira.

Em um artigo para o *Brill's Companion to the Reception of Euripides* (2015), Rosana Lauriola faz um extenso levantamento das apropriações do mito de Medeia, nas mais diversas formas artísticas. A autora destaca que, em sua longa jornada de releituras, o mito se tornou um ícone do feminismo e do problema da alteridade: “outra-selvagem-bárbara-culturalmente diferente” (LAURIOLA, 2015, p. 404, tradução nossa). Medeia é pulsante em granjear significados principalmente em situações nas quais se discute a guerra, a condição da mulher e se problematiza a desigualdade das atribuições aos papéis de gênero estabelecidos.

Apesar de erudita e indispensável leitura para tentativas de síntese, Lauriola pouco comenta sobre as chamadas *Black Medeas*, adaptações que visam reconstituir o mito da heroína trágica pelo viés da experiência negra nos mais diversos continentes, ou sobre o que é chamado em outros lugares de *Brown Medeas* (DELIKONSTANTINIDOU, 2019), como *The Hungry Woman: A Mexican Medea* de Cherríe Moraga (1995) ou mais recentemente a montagem *Mojada: A Medea in Los Angeles* de Luis Alfaro (2015), textos que problematizam o mito pela ótica da mestiçagem.

Partindo do objetivo de rastrear outras recepções do mito clássico que não as privilegiadas pelo eurocentrismo para encontrar nessas obras leituras que deem destaque para temas nem sempre abordados pelas adaptações tradicionais, este artigo desenvolve uma indagação sobre a recepção da antiguidade na peça *Além do Rio* de Agostinho Olavo, escrita em 1957 e publicada na seleção de textos organizada por Abdias do Nascimento *Dramas para negros e prólogo para brancos* (1961), do movimento Teatro Experimental do Negro (TEN).

A investigação parte do contexto de produção da obra, o Teatro Experimental do Negro, para fazer estes questionamentos: como Agostinho Olavo constrói sua versão de Medeia? Quais elementos do mito grego são ressignificados pelo autor? Qual é o desdobramento para as possíveis reflexões sobre identidade negra no Brasil propostas pela peça?

O Teatro Experimental do Negro vem sendo objeto de muitas pesquisas visando balizar sua importância para a cena brasileira. Para o artigo, são importantes alguns textos que revisitam os fundamentos dessa experiência, como *A cena em sombras* de Leda Maria Martins (1995), obra que aborda como o TEN tentou fundar uma nova forma de interpretação do negro na sociedade e se consolidou como um espaço de resistência. Um artigo importante é *Teatro negro: a realidade de um sonho sem sono* de Christine Douxami (2001), que faz um levantamento das influências do TEN e seu legado para outros grupos.

Um texto incontornável para quem se dedica ao tema é *Teatro Experimental do Negro: trajetória e reflexões* (2004) de Abdias Nascimento, um dos fundadores do grupo. O artigo reconta os desafios propostos e as dificuldades encontradas para fazer teatro negro no Brasil. Embora mais antigo e com outra perspectiva crítica, *Sociologia do Teatro Negro Brasileiro* de Roger Bastide (1983), publicado originalmente em 1974, coloca indagações importantes sobre a ambiguidade do TEN na sua inserção social, apesar de reconhecer a importância do movimento.

Além do Rio de Agostinho Olavo tem despertado a atenção de pesquisadores, tanto pela sua releitura nacional e racial de Medeia quanto pela ritualística religiosa referendada na peça como elemento performático. Podemos destacar primeiramente a dissertação *Teatro negro: uma poética das encruzilhadas* de Adélia Aparecida da Silva Carvalho (2013), que propõe um estudo específico da peça. A autora aborda uma poética negra na esteira da releitura de Medeia e problematiza relações entre o teatro negro e outras reconstruções de Medeia, analisando também a adaptação televisiva de Oswaldo Vianna Filho (1973) e *Gota d'Água* (1975) de Chico Buarque e Paulo Pontes. Uma versão condensada da análise está no artigo de Adélia Carvalho *Além do Rio — Uma Medeia na dramaturgia do teatro negro no Brasil* (2015).

Um trabalho importante por fazer uma análise aristotélica da peça é *De Eurípidés a Agostinho Olavo: Medéia e Medeia*, de Edvanda Bonavina da Rosa (1993), que interpreta os princípios da poética ressaltando como as personagens das lavadeiras exercem papel semelhante ao do coro da tragédia grega.

Entre artigos que fizeram levantamentos do mito de Medeia no Brasil, podemos destacar *Medéia: metamorfoses do gênero* de Maria Cecília de Miranda Nogueira Coelho (2005), enfocando a versão de Agostinho Olavo pelo debate da condição do negro no Brasil. O artigo foi atualizado em 2013 com o título *Five Medeas: Euripides in Brazil*. Outra contribuição importante é *Medeia y la voz del otro en el teatro latinoamericano contemporáneo*, de Elina Miranda Cancela (2005), que analisa também as adaptações brasileiras de Medeia em relação ao contexto de produção latino-americano e afirma que a peça: “se inscreve na tendência a reescrever a história para revelar a importância do negro e de sua rebeldia na formação dessa nação” (CANCELA, 2005, p. 75, tradução nossa).

É importante citar, por seu caráter contestatório, o artigo *Tudo preto: a invenção do teatro negro no Brasil* de Petrônio Domingues (2009). O texto defende a importância do Teatro Experimental do

Negro, mas argumenta que o grupo tratou a questão do negro de forma ambígua, pois não assumiu um caráter panfletário contra o preconceito. Sobre *Além do Rio*, o autor argumenta que Agostinho Olavo “resolveu ‘enegrecer’ Medéia apenas por uma motivação estética, sem conseguir, contudo, romper com a cosmovisão ocidental e caracterizar o problema do negro em sua complexidade” (DOMINGUES, 2009, p. 120), posição que é oposta às dos outros textos citados.

Nos estudos que se dedicam à problemática de práticas religiosas, podemos citar *A personagem Medea no teatro de Agostinho Olavo: um estudo de feitiçaria africana* de Wilson Filho Ribeiro Almeida (2010), que discute algumas práticas da feitiçaria citadas na peça. Outro artigo importante para discutir a ritualística é *Um mito grego no Brasil em Além do rio, de Agostinho Olavo* de Hermeson Freitas da Silva (2015), que destaca também aspectos da religiosidade no Brasil colonial.

Um texto que aborda a peça de Agostinho Olavo pela ótica da descolonização dos clássicos é *Decolonizing Greek Theatre: Black Experimental Theatre*, de César Augusto Baldi (2016), publicado na coletânea *Receptions of the Classics in the African Diaspora of the Hispanophone and Lusophone Worlds: Atlantis Otherwise*, editada por Elisa Rizo e Madeleine M. Henry. Baldi analisa a experiência do Teatro Experimental do Negro como uma maneira de retransformar os mitos clássicos pela religiosidade africana no Brasil.

Dentro da lógica de mapeamento de obras que reinterpretem o mito grego em língua portuguesa, é importante citar a tese do pesquisador italiano Corrado Cuccoro, *Il mito classico nella drammaturgia di lingua portoghese: i cicli argonautico, tebano e troiano* (2017) que, em um extenso levantamento de textos que reinterpretaram os grandes ciclos trágicos, pontua a adaptação de Agostinho Olavo como uma obra de reflexão racial.

Outra contribuição é o texto de doutoramento de Alexandre Francisco Solano (2018), *Além do Rio, a Gota D’Água: o texto teatral de Agostinho Olavo, Além do Rio, Medea* (1957), e a peça de Chico Buarque e Paulo Pontes, *Gota D’Água* (1975). Solano dedica-se a uma historicização do texto, procurando entender o lugar social de Agostinho Olavo, e traz uma interpretação dos objetivos do Teatro Experimental do Negro e do projeto cultural de Abdias do Nascimento, que visava o desenvolvimento de uma conscientização racial.

O estudo da recepção dos mitos gregos em contextos culturais nos quais grupos discutem sobre raça, cor e desigualdade tem se mostrado fecundo, tanto por pesquisadores do teatro, em que podemos citar a contribuição de Kevin J. Wetmore Jr. em seu *The Athenian Sun in an African Sky: Modern African Adaptations of Classical Greek Tragedy* (2002), quanto por classicistas, que procuram pontuar a pertinência desses mitos na construção de sentidos particulares.

Nosso objetivo é a inserção no debate, propondo a análise da peça a partir dos estudos da recepção da antiguidade (*Classical Reception Studies*) e abordando como o mito de Medeia é redimensionado em um ambiente de reflexão sobre tensões raciais como proposto pelo Teatro Experimental do Negro. A proposta aborda como a peça marca na trajetória da heroína Jinga uma

redescoberta das raízes africanas. Na condição de rainha rebatizada de Medea, Jingga sofre um amor por Jasão, revivendo no enredo trágico os caminhos da escravidão e uma redescoberta da identidade negra.

O artigo divide-se em três momentos: 1. *Clássicos: recepções, construções e disputas*, em que são abordados aspectos da teoria proposta para análise; 2. *Além do Rio no Teatro Experimental do Negro*, em que é abordada a criação do Teatro Experimental do Negro e sua inserção na questão racial brasileira; 3. *Uma Medeia afro-brasileira: “rainha, preta e orixá”*, em que é analisado o singular percurso que a personagem Jingga estabelece no arco trágico do mito, sendo o seu desfecho um retorno à sua ancestralidade africana.

Clássicos: recepções, construções e disputas

É necessário pontuar que abordamos a recepção da antiguidade, em um sentido amplo, definindo-a como: “as formas pelas quais material grego e romano foi transmitido, traduzido, citado, interpretado, reescrito, reimaginado e representado” (HARDWICK; STRAY, 2008, p. 1, tradução nossa). A noção de recepção defendida aborda como uma ideia, princípio ou conceito do passado é recebido no presente, ou seja, recriado e reavaliado dentro de determinado aspecto ideológico. Interpretar um clássico é em nossa análise produzir um discurso, que nunca é o das origens, mas o da atribuição de significado.

A historização da recepção dos clássicos tem servido para avaliar as dimensões de projetos civilizatórios que orbitam ao redor desses textos, nos quais a antiguidade, principalmente a greco-romana, serviram para legitimar e idealizar projetos nacionais, excludentes e imperialistas.

A antiguidade grega, nas singularidades de suas criações sociais desenvolvidas dentro de lógicas específicas, atendendo a demandas ou restrições determinadas, como foi a construção da democracia, o teatro e a filosofia, foi idealizada posteriormente em um filtro que aborda a experiência grega como um preâmbulo de uma suposta experiência europeia, atribuindo aos antigos ancestralidades que são construções políticas de projetos de determinados grupos. Como exemplo podemos citar o movimento romântico, que delegou aos gregos o status de “infância da civilização”, tomando naturalmente a Europa como o seu apogeu e o homem branco como o único e legítimo herdeiro e beneficiário da experiência grega.

Assim, os Estudos Clássicos, como uma disciplina consolidada ao longo do século XIX, na intersecção entre história, literatura, arqueologia e filologia, foi durante muito tempo responsável por manter idealizações confortáveis ao pensamento europeu. A ideia de antiguidade associada ao progresso possibilitou a construção de projetos díspares, com apropriações desde o jacobinismo, a expansão napoleônica, com o culto da águia romana, redundando no século XX em projetos totalitários como o nazifascismo. Todos esses se colocaram como herdeiros de projetos

da antiguidade, com o presente como filho da glória dos antigos (CANFORA, 1980). Astrid Van Weyenberg defende que manter essa genealogia europeia foi o objetivo dos Estudos Clássicos até uma recente ruptura:

ela insiste em uma linha genealógica de herança que “nos” torna os “netos” a Grécia, assim traçando uma linha do passado para o presente. Por outro lado, porque essa linhagem não é dada, mas deliberadamente escolhida no presente e a partir dele, a linha na verdade parte do presente para o passado (WEYEMBERG, 2013, p. xviii, tradução nossa).

A ruptura deu-se à medida que a disciplina reinterpreto o estatuto da recepção, não reafirmando o texto como uma verdade estabelecida, mas o abordando como um território de disputas. Lorna Hardwick destaca que é preciso atentar para outras recepções da tradição clássica, fora do tradicional lugar eurocêntrico, buscando montagens, performances e adaptações que reivindicaram discursos políticos (HARDWICK, 2007, p. 47).

Martindale indica que ao reconhecer que esses textos tiveram diferentes usos políticos é possível no próprio presente buscar também outros significados que nos possibilitem rever práticas da ideia do que seja “clássico”:

A recepção ajudou assim a desafiar a ideia tradicional do que são os “clássicos” [...], despertando a reflexão sobre como a disciplina foi constituída, de forma variada e frequentemente em meio a disputas, ao longo de séculos. Não é simplesmente uma questão de examinar o que aconteceu com os clássicos após o que agora chamamos de “antiguidade tardia”, mas de contestar a ideia de que os clássicos são algo fixo, cujos limites podem ser mostrados e cuja natureza essencial nós podemos compreender em seus próprios termos (MARTINDALE, 2006, p. 2, tradução nossa).

O conceito de texto clássico desenvolve-se então em um diálogo do moderno interpretando o antigo, que não poderia ser separado de contextos de recepção. A obra não teria seu significado em sua origem, pois as ideias de passado estão sempre sendo reescritas pelo presente. O texto passa a receber uma pluralidade que não é a da construção europeia heteronormativa, mas é construído também a partir de lógicas periféricas e subalternas que revelam outras demandas. O clássico nunca está dado em seu significado, ele é sempre construído, o que implica uma dinâmica ativa na ideia de recepção como afirmam os autores:

A ideia de recepção, longe do caráter de passividade que comumente lhe é atribuído, rejeita significados absolutos, definitivos, fundamentados em fontes originais decifradas e reproduzidas na posteridade. Ao criticar o caráter estático do clássico,

as teorias da recepção apontam para o próprio processo histórico de construção das disciplinas que a ele se dedicam (SILVA; FUNARI; GARRAFFONI, 2020, p. 46).

O texto posiciona-se em um horizonte de disputas, no qual ao decorrer do tempo diferentes grupos podem lhe atribuir sentidos. A recepção de uma heroína trágica grega ocorre em diferentes contextos: Antígona, por exemplo, pode ser erigida como um símbolo de resistência a uma ordem tirana, elevada a ícone feminista pela sua postura frente a Creonte ou qualificada como uma mulher que rejeita qualquer tipo de modernidade e apega-se à tradição (ZAJKO; LEONARD, 2008). Medeia pode reafirmar a loucura de seu crime bárbaro, abordando a irracionalidade do infanticídio, ou rediscutir a importância da maternidade como um dado universal. Medeia é a estrangeira, o outro, o bárbaro, a feiticeira. A recepção do mito permite que o clássico sempre se transforme e se metamorfoseie nos mais diferentes rostos, inclusive, como abordaremos no próximo tópico, um rosto brasileiro, que problematiza a integração do negro e a importância de sua religiosidade em uma sociedade que o marginaliza.

Além do Rio no Teatro Experimental do Negro

Ao abordar a sociologia do teatro negro no Brasil, Roger Bastide assinalou a existência de um tipo específico de teatro, de caráter essencialmente urbano e branco, que visava garantir o controle religioso e político das populações dominadas e no qual a experiência negra tem o seguinte lugar: “O negro aparece aí apenas por constituir um elemento da população e por ter um papel na sociedade, mas não enquanto princípio criador de cultura. Ensina-se a ele qual o seu lugar numa certa estrutura hierárquica” (BASTIDE, 1983, p. 141).

De acordo com Abdias do Nascimento, foi contra essa experiência de teatro que abordava o negro por meio de estereótipos, sem nunca lhe atribuir subjetividade e sem problematizar as reivindicações sociais como marginalizado, que nasceu em 1944 o Teatro Experimental do Negro:

Surgiu, em 1944, no Rio de Janeiro, o Teatro Experimental do Negro, ou TEN, que se propunha a resgatar, no Brasil, os valores da pessoa humana e da cultura negro-africana, degradados e negados por uma sociedade dominante que, desde os tempos da colônia, portava a bagagem mental de sua formação metropolitana europeia, imbuída de conceitos pseudocientíficos sobre a inferioridade da raça negra. Propunha-se o TEN a trabalhar pela valorização social do negro no Brasil, através da educação, da cultura e da arte (NASCIMENTO, 2004, p. 210).

Desenvolver um teatro que colocava a experiência do negro na sociedade brasileira em primeiro plano era contrário aos principais projetos nacionais desenvolvidos a partir das décadas anteriores, como o projeto modernista com Mario de Andrade, na emblemática Semana de Arte

Moderna de 1922, e o clássico *Casa Grande e Senzala* de Gilberto Freyre lançado em 1933. Esses dois projetos tinham em comum o fato de abordarem a estetização do mulato como um símbolo nacional, acomodando novamente a ideia errônea de uma democracia racial no país, na qual “o cruzamento de raças passava a singularizar a nação nesse processo que leva a miscigenação a parecer sinônimo de tolerância e hábitos sexuais da intimidade a se transformarem em modelos de sociabilidade” (SCHWARCZ, 2012, p. 49).

O projeto freyriano abordava as relações da casa grande e da senzala como criação de uma brasilidade, que era corporificada na figura idealizada do mulato como síntese da experiência brasileira. A figura do negro, já excluída socialmente, sofria também pelo apagamento da escravidão. Assim, o Teatro Experimental do Negro (TEN) em seu projeto revolucionário em nível de país, era uma lembrança desagradável da escravidão como parte constituinte da nação, como lembra Abdias do Nascimento:

A menção pública do vocábulo “negro” provocava sussurros de indignação. Era previsível, aliás, esse destino polêmico do TEN, numa sociedade que há séculos tentava esconder o sol da verdadeira prática do racismo e da discriminação racial com a peneira furada do mito da “democracia racial”. Mesmo os movimentos culturais aparentemente mais abertos e progressistas, como a Semana de Arte Moderna, de São Paulo, em 1922, sempre evitaram até mesmo mencionar o tabu das nossas relações raciais entre negros e brancos, e o fenômeno de uma cultura afro-brasileira à margem da cultura convencional do país (NASCIMENTO, 2004, p. 210).

Os representantes da Semana de Arte Moderna não foram receptivos aos debates pretendidos pelo TEN, por mais que uma revisão posterior, como explica Rafael Cardoso em *A reinvenção da Semana e o mito da descoberta do Brasil* (2022), tenha se esforçado, a partir da década de 1940, para colocar a questão do negro e a discussão racial como caras ao modernismo. Na prática, o movimento não rompeu, mas reproduziu o viés racista da sociedade e quando tratou da questão do negro o fez como: “expedição ao passado mítico, habitado por forças telúricas e identidades estáticas (CARDOSO, 2022, p. 22). Sobre a recepção do TEN pelo principal intelectual modernista, Abdias do Nascimento afirma que a ideia foi “polidamente rechaçada pelo então festejado intelectual mulato Mário de Andrade” (NASCIMENTO, 2004, p. 211).

Como uma nova proposta cultural, o TEN tinha duas frentes de combate. A primeira era mais acadêmica: sem apoio do modernismo, queria construir Estudos Afro-brasileiros não pautados pela “democracia racial”. A segunda era a conscientização da própria população negra sobre a singularidade de sua historicidade, capacitando-a como agentes artísticos para contar e encenar sua compreensão de mundo e formando uma dramaturgia negra brasileira.

Abdias do Nascimento conta que os primeiros participantes foram recrutados entre operários, favelados, profissionais urbanos e modestos funcionários públicos, e que a missão do TEN lhes oferecia “uma nova atitude, um critério próprio que os habilitava também a ver, enxergar o espaço que ocupava o grupo afro-brasileiro no contexto nacional” (NASCIMENTO, 2004, p. 211).

Apesar de ser um movimento revolucionário na paisagem brasileira, a pesquisadora Christine Douxami (2001) considera o TEN como parte do movimento negro em formação no Brasil, principalmente herdeiro do espírito combativo dos jornais *O Jornal da Raça*, *O Getulino* e *O Clarim d’Alvorada*, que procuravam lutar pelos direitos do negro brasileiro por meio de uma imprensa liderada por negros e escrevendo para os negros. Na mesma linha de ação, estava a Frente Negra Brasileira (FNB) criada em São Paulo por José Correia Leite em 1931 e extinta em 1937 pelo Estado Novo. A FNB era um movimento contra a discriminação racial que desejava integrar o negro na sociedade brasileira.

É importante entender o TEN em relação a outros movimentos negros que o precederam para entender que ideologicamente ele mantinha uma continuidade com outros projetos, e não uma ruptura, e por isso foi tão bem acolhido por grande parte do movimento negro nascente da época. Douxami qualifica sua ideologia como integradora:

O TEN, da mesma forma que a *Frente Negra*, não defendia o retorno à África, nem o separatismo étnico divulgado nos Estados Unidos: seguia mais a linha da negritude dos poetas franceses que celebravam a volta à Mãe África. O conceito de negritude, recriado e repensado no Brasil por Abdias do Nascimento e Guerreiro Ramos, procurava as origens africanas do negro dentro da sociedade brasileira, e não propriamente na África. A idéia de negritude adaptou-se ao contexto brasileiro e tornou-se integracionista (DOUXAMI, 2001, p. 322, grifo no original).

Ao propor uma Medeia negra no Brasil com as características de “rainha, preta e orixá”, Agostinho Olavo colocava em cena questões sobre essa integração, não esquecendo a escravidão como o pecado original da sociedade brasileira e opondo-se à estética do mulato e da democracia racial.

A primeira encenação do TEN ocorreu como uma vitória para o grupo, conseguindo autorização para interpretar *O Imperador Jones* de Eugene O’Neill, peça que colocava o negro depois da escravidão, liberto pelos brancos, sendo arremessado em um mundo que o condenava às margens. A peça, apesar de americana, servia também para explicar a condição nacional do negro. No dia 8 de maio de 1945, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, espaço historicamente segregado, o TEN conseguiu a liberação para a apresentação com uma ordem de Getúlio Vargas, então presidente da república.

O sucesso da apresentação carimbava a importância da empreitada, que caminhava para uma dramaturgia do negro no Brasil não revisada pela experiência branca, mas pensada por perspectiva própria, como coloca Abdias do Nascimento: “Uma coisa é aquilo que o branco exprime como sentimentos e dramas do negro; outra coisa ‘é o seu até então oculto coração, isto é, o negro desde dentro. A experiência de ser negro num mundo branco’ é algo intransferível” (NASCIMENTO, 2004, p. 214).

Em seus dois primeiros anos, o TEN continuou encenando peças de Eugene O’Neill. Em 1947, fez uma montagem de *O Navio Negreiro*; *Vozes d’África* para o Festival Castro Alves e depois da peça *O Filho Pródigo*, de Lúcio Cardoso. Em 1949, o grupo interpretou, na presença de Albert Camus, a versão de *Calígula* escrita pelo filósofo francês. Somente em 1952 o grupo encenaria uma peça de Abdias do Nascimento, para em 1957 retornar ao palco do Teatro Municipal com a peça *Sortilégio*, também de Abdias do Nascimento.

O sociólogo Roger Bastide, apesar de reconhecer a importância do TEN no conjunto teatral brasileiro, apontou uma “ambiguidade” desse teatro. Para o autor francês, o movimento definia uma alteridade negra para que o branco a observasse também em suas manifestações artísticas, mas, por outro lado, a forma, apesar de ousada, não almejava substituir a harmonia social construída em relações assimétricas por outra forma de igualdade que fosse concreta e não meramente jurídica (BASTIDE, 1983, p. 141).

A crítica de Roger Bastide baseia-se em uma visão de teatro que se apoia profundamente no texto. Para Leda Maria Martins, a contribuição do TEN precisa ser analisada em sua dimensão performática. Se por um lado a experiência não foi tão vanguardista quanto seu ideal inicial, ela criou uma dimensão performática própria. Para a autora, o grupo recuperou o sentido plural do signo negro como elemento de outros signos dramáticos, construídos na esteira de sua historicidade. Negro e branco apareciam como variantes, sem reafirmações, mas problematizadas por um prisma que somente a experiência afro-brasileira poderia escrever:

utilizando negro e branco como símbolos ideologicamente marcados; empregando a estratégia da dupla fala e da ironia como ruído desmistificador de *verdades* absolutas e universais; erigindo a simbologia da sombra no espelho dramático, como um processo possível de eclosão da visibilidade; empregando os rituais religiosos afro-brasileiros como intertextos dinâmicos na estrutura do alinhavo cênico; processando a reposição do negro de *objeto enunciado a sujeito enunciator* (MARTINS, 1995, p. 81, grifos no original).

A peça *Além do Rio de Agostinho Olavo*, escrita em 1957, desenvolve os signos dramáticos propostos pelo TEN, colocando a identidade negra brasileira no cruzamento de diversas intersecções: no caso, a tragédia enquanto gênero, um texto inspirado em *Medeia*, o sentido religioso, abarcado

na peça pelas danças e rituais afro-brasileiros e a busca pela explicação histórica da situação contemporânea com um deslocamento ao passado colonial. Sobre a peça, Abdias do Nascimento escreveu:

O autor [Agostinho Olavo] apenas se apoia na espinha dorsal da fábula grega e produz peça original. Conta a história de uma rainha africana escravizada e trazida para o Brasil do século XVII. Feita amante do senhor branco, ela trai sua gente, é desprezada pelos ex-súditos escravizados. Chega o dia do amante querer um lar, um casamento normal com uma esposa branca, de posição social. Rompe sua ligação com Medéia, mas quer levar os filhos. A rainha mata seus próprios filhos, no rio, e retorna a seu povo, convocando: “– Vozes, ó vozes da raça, ó minhas vozes, onde estão? Por que se calam agora? A negra largou o branco. Medéia cospe este nome e Jinga volta à sua raça, para de novo reinar!” A dinâmica visual do espetáculo baseava-se nos cantos e danças folclóricas—maracatu, candomblé—complementadas pelos pregões dos vendedores de flores, frutos e pássaros (NASCIMENTO, 2004, p. 218).

O mito de Medeia foi imortalizado na peça homônima de Eurípides, apresentada em 431 a.C. A tragédia é desenvolvida em torno da reivindicação da honra por Medeia, princesa da Cólquida. Filha do rei Eetes, ela havia salvado a vida de Jasão e deixado seu lar para segui-lo, matando o próprio irmão depois de ter ajudado Jasão. Jasão e Medeia casam-se e têm dois filhos. Posteriormente, Jasão anuncia que se casará com a filha do rei Creonte, a jovem Glauce. As mulheres da cidade de Corinto compõem o coro da tragédia. Creonte anuncia a Medeia que ela será banida da cidade. Então ela resolve se vingar da situação e arma um plano para matar a noiva Glauce e Creonte e destruir Jasão.

Medeia era descrita pelos mitos antigos (GRAF, 1997) como uma feiticeira que com seu domínio das ervas poderia fabricar venenos e poções. A noiva Glauce e seu pai Creonte são envenenados com os presentes de casamento que Medeia envia. Não contente com as duas mortes, ela segue o plano da sua vingança e assassina seus filhos com Jasão com um gládio, uma pequena espada de uma mão. Ao retornar para buscar os filhos, Jasão percebe que ambos foram mortos e amaldiçoa a mãe. Medeia aparece voando na carruagem do sol em direção a Atenas, e Jasão suplica que pelo menos os corpos das crianças sejam devolvidos. A heroína recusa-se a fazê-lo e diz a Jasão que ele é o único culpado da situação, levando consigo os corpos das crianças.

Roger Bastide acredita que *Além do Rio* participa de uma tendência de mitologizar a experiência concreta do negro. Para o autor, autores brancos quando escrevem sobre o negro o fazem em perspectiva de arquétipo, ou “junguiana”, nunca tratando sobre o homem negro em sua condição histórica, mas o abordando dentro de um conjunto que o transforma em mito: “O branco que escreve para os negros realmente valoriza o negro, mas vai valorizá-lo não enquanto negro, mas enquanto homem” (BASTIDE, 1983, p. 150). Para o autor, é por isso que temos tantas peças no

Brasil que tratam do negro pela mitologia, como *Orfeu Negro*, de Vinícius de Moraes, que reconta Orfeu e Eurídice, o *Filho Pródigo* de Lúcio Cardoso, que africaniza a parábola bíblica, e a própria “Medeia” de Agostinho Olavo.

Para Abdias do Nascimento, por outro lado, a inserção do mito trágico grego com a fusão da religiosidade brasileira construída com raízes africanas “resultaria numa experiência de *négritude*” (NASCIMENTO, 2004, p. 218, grifo no original) que o grupo desejava levar para o Primeiro Festival Mundial das Artes Negras, em Dacar no ano de 1966. Entretanto, a peça *Além do Rio* não pôde participar porque foi boicotada pelo governo brasileiro. Como o festival era patrocinado pela UNESCO, a verba da instituição só poderia chegar ao grupo por via estatal e, para os representantes do governo, um grupo de teatro, negro e contestador não merecia nenhum auxílio. Isso fez com que Abdias do Nascimento e outros poetas africanos publicassem uma carta de repúdio: *Lettre ouverte au Premier Festival Mondial Des Arts Nègres* (1966), publicada na revista *Présence Africaine*. Abdias do Nascimento defendeu que o grupo foi recusado pelo governo por não compartilhar do ideal de democracia racial e trazer à tona uma história violenta de escravidão e desigualdade enfrentada pelos negros no Brasil (NASCIMENTO, 1966, p. 222).

Além do Rio é uma versão afro-brasileira de Medeia, e o mito antigo é utilizado como discutiremos no próximo tópico para trazer à cena os elementos que o TEN considerava os mais importantes para a compreensão da experiência negra no Brasil: a religiosidade e a negação da democracia racial. Assim, o percurso de uma rainha negra que vive um amor pelo homem que escravizou seu povo, revivendo na peça o arco trágico de Medeia, serve como uma tomada de consciência da personagem de suas raízes e do problema da escravidão e da integração do negro na sociedade brasileira.

Uma Medeia afro-brasileira: “rainha, preta e orixá”

Além do Rio é uma peça em dois atos que coloca em cena uma releitura do mito grego de Medeia, ambientada de acordo com a indicação do autor “no Brasil colonial no último quartel do século XVII” (OLAVO, 1961, p. 200). A peça conta a jornada de Jinga, uma rainha africana que, por causa do amor a um homem branco chamado Jasão, abandonou a África, matou seu pai e irmão e, ao chegar nas terras portuguesas de além-mar, viu seu povo ser escravizado e foi batizada como Medea. Com seu novo nome, ela abandona os rituais que realizava em sua tribo, morando em uma ilha com os dois filhos que teve com Jasão, que são brancos como o pai. Como na tragédia clássica, a trama respeita a unidade temporal de apenas um dia.

O primeiro ato da peça é a espera de Medea por seu amor Jasão, que é um traficante de escravos, enquanto escuta tambores na mata a chamando para antigos rituais. Três lavadeiras apresentam a história de Medea ao público, operando na peça papel semelhante ao do coro na

tragédia. Como na tragédia grega, também há na peça as personagens da Ama, Egeu, Creonte e sua filha, Creusa.

A heroína descobre que Jasão voltou e se casará com Creusa, promovendo uma festa de casamento que será comemorada por brancos e escravos. Creonte, sabendo de seus incríveis poderes e temendo vingança, aparece para despejá-la da ilha. Medeia reivindica sua honra, já que abandonara toda a sua linhagem, traindo a família, para viver a desdita de uma relação com um homem que a humilhará com outra mulher.

No segundo ato, acompanhamos o desdobrar da vingança de Medeia. Para isso, a heroína engana Creonte, pedindo um dia a mais em sua casa para arrumar suas coisas e partir. Em vez disso, ela lança um feitiço que mata Creusa e induz seus filhos a cruzarem o rio, onde morrem.

Como destacamos, a peça é construída nos signos performáticos do TEN. Leda Maria Martins defende que são três as bases da peça: o enredo trágico grego, as cantigas folclóricas e os cantos dos ritos afro-brasileiros, que dão à peça uma dinâmica única: “cruzam-se, na peça, ritmos e tonalidades diversas, numa atmosfera de contrastes, em que se alternam tons e sobretons, pontos e contrapontos, que são acompanhados por dança, movimentos e gestos ritmados” (MARTINS, 1995, p. 117).

Entre os vários pontos possíveis de se destacar na reelaboração do enredo, três são importantes para a nossa interpretação: (1) A peça passa-se no Brasil Colônia. O autor escolheu um momento importante da história das relações raciais no Brasil e não quis transpor o mito para um cenário urbano. Existem duas grandes paisagens no texto: uma africana, que lembra o passado da tribo de Jinga, e o presente, que é o da escravidão da tribo em terras portuguesas. (2) A relação entre Medeia negra e Jasão branco traz o tema da miscigenação como um dos principais motes da peça. Os filhos de Medeia e Jasão são caracterizados como brancos. (3) Ao realizar sua vingança, Medeia assume novamente sua ancestralidade como feiticeira, remetendo a um retorno a uma paisagem mítica africana.

A peça demonstra um percurso simbólico do que os intelectuais do TEN acreditavam ser a própria condição social do negro no Brasil: o apagamento de suas raízes e a necessária redescoberta de sua condição. O caminho de Jinga a Medeia é uma trama da tragicidade da condição do negro em uma sociedade racista. Nos primeiros versos da peça, a Ama e Medeia discutem uma relação que é a do nome e do apagamento da ancestralidade.

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

MEDEA — Não me chames mais assim! Os brancos me batizaram de Medeia e eu prometi a Jasão.

AMA (*fazendo traços na areia*) — O batismo não apaga a raça. É a nossa gente, Medeia. Vosmicê tem que voltar.

MEDEA — Não sei o que é gente nem raça. Eu só conheço Jasão. (OLAVO, 1961, p. 204)

O texto de Agostinho Olavo constrói um jogo simbólico entre os tambores representando um chamado à ancestralidade e os deveres da tribo contra um esquecimento desses deveres, permanecendo na lógica de Jasão, como esposa e mãe de filhos brancos. Para Leda Maria Martins, a performance reelabora signos sensoriais que caracterizam sempre a oposição desses dois mundos diversos. A fala e os movimentos ritmados das lavadeiras, bem como os lençóis brancos que se estendem pelo cenário, fornecem as imagens sonoras e plásticas iniciais, que se contrapõem ao som dos atabaques que vem das matas e à caracterização física de Medea: cor, vestuário, adereços (MARTINS, 1995, p. 118). Essa contraposição é expressa na personagem da Ama, que lembra constantemente a Medea o que ela é para a comunidade branca do Brasil Colônia, uma escrava. Sua própria presença como ama relembra o passado africano, mesmo que a heroína busque no amor de Jasão uma negação de sua condição:

AMA — Não falam com vosmicê. Têm medo da feiticeira.

MEDEA — Médo, não, têm ciúmes, porque conhecem Jasão.

AMA — Se pudessem, vosmicê seria escrava como os outros.

MEDEA — Sou rainha nascida na Costa d’Ouro, nunca ninguém me mandou. Aétes era meu pai, grande chefe de uma tribo que descendia do sol. Suana Mulopo, meu irmão, era o mais moço, o guerreiro mais forte, com cara de luz e sombra, que as virgens de minha terra, noite e dia, disputavam entre si. (OLAVO, 1961, p. 204)

Adélia Carvalho aponta que na peça existe um equilíbrio no número de personagens brancos e negros: entre os negros estão Medea (Jinga), Ama, Batista e Serafim e entre os brancos, Creonte, Egeu, Jasão e Creusa. Sobre os coros, temos as lavadeiras brancas e três coros de negros: os vendedores, Enamoradas e os escravos (CARVALHO, 2015, p. 10).

A *hamartia* trágica de Medea é ter acreditado em Jasão, abandonado seu lar e matado o irmão para viver um amor em outra terra. A traição da família, que repete a da heroína grega, é rememorada pela Ama:

AMA — Traição! A tribo, doida, dançando, acompanha a rainha pra cair no cativo. Traição! Medea vende os irmãos. O velho rei, lá na praia, o peito aberto pelo punhal da rainha, já nada pode fazer. E o moço guerreiro, a esperança da raça, apodrece na mata com o veneno de sua irmã.

MEDEA — Língua de cobra, maldita! Cala-te ou nunca mais falarás.

AMA — Êstes peitos murchos deram o leite e o calor que criou a vosmicê. Filha de criação, se já traiu tôda a tribo, também pode me matar. Vosmicê ainda é rainha.

MEDEA — Rainha... até o dia em que êle chegou do mar e tornou-se o meu senhor. Com as mãos cheias de presentes, cheguei como filha de rei vencida, em visita a outro rei. É o costume da terra. A minha tribo, a minha maior riqueza, dei de presente ao vencedor. (OLAVO, 1961, p. 205)

O ato de *Jinga* é complexo, e os personagens negros não são isentos de erro ou sacralizados no TEN, mas sim humanizados. Adélia Carvalho defende que “não há uma construção benevolente com as personagens negras; estas não são criadas numa única perspectiva, sendo totalmente boas nem as brancas, totalmente más” (CARVALHO, 2015, p. 10). Essa construção, além de evitar um maniqueísmo, destaca a própria complexidade das relações sociais no Brasil.

A vivência de *Jinga* como *Medea*, mulher de *Jasão*, pertence à domesticação de sua cultura africana, à destruição de sua matriz cultural originária. No recolhimento isolado em sua ilha, no mundo do lar, não há mais espaço para seus antigos afazeres. A vida com *Jasão* é a negação de sua identidade:

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. 206)

O apagamento da tradição africana é o argumento principal da peça. Agostinho Olavo não deseja reconstruir *Medeia* em um pano de fundo africano. O objetivo não é emular cenograficamente uma África negra para um mito grego, mas colocar em cena um tema caro ao TEN, o embranquecimento da identidade africana no Brasil. No prólogo da antologia, que se chama de maneira icônica “Prólogo para Brancos”, Abdias do Nascimento defende de maneira enfática:

O grupo dominante formula seus valores estéticos fortemente impregnados pelas conotações raciais. Consequentemente, a cultura dominante do colonizador branco, simplesmente, esmagou a cultura trazida pelos africanos. Os sinais exteriores do estupro cultural cometido pelos brancos contra os pretos são visíveis, por exemplo, na chamada *assimilação* ou *aculturação*. [...] Um *negro de alma branca*, eis o que de mais nobre se pretende fazer do negro no Ocidente (NASCIMENTO, 1961. p. 20, grifos no original).

Na *Medeia* de Eurípides, o infanticídio é cometido pelo gládio: “Eia meu pobre braço, toma o gládio, toma, arroja-te ao triste umbral da vida” (*Medeia* v. 1244-1245). Dagios argumenta que na recepção das imagens de *Medeia* a figura do gládio se tornou um símbolo ordenador da narrativa trágica (DAGIOS, 2020, p. 41). Em *Além do Rio*, temos a inversão da peça grega: não é

um punhal que mata as crianças, mas elas são descritas como dois punhais que separam Medea de sua raça:

MEDEA — São meus filhos, sim, são meus filhos; são dois punhais afiados para cortar as cordas que me prendem a minha raça. Dêste corpo prêto e duro, como o chão de minha terra, saíram dois leõezinhos dourados e me ligaram a outra gente. São a luz da minha sombra, os meus filhos de Jasão. E quando os tenho nos braços, quando a tarde já começa a desmaiar, sinto-me branca, tão branca como a espuma do mar. (OLAVO, 1961, p. 208)

Os filhos brancos criam para Jingga/Medea a ilusão de pertencer ao mundo social de Jasão. Agostinho Olavo recria o tema do quadro *A Redenção de Cam* (1895) de Modesto Brocos: o branqueamento da raça, o apagamento da cor. É possível associar os filhos brancos à crítica da democracia racial, tema que era caro ao TEN e argumento presente nas reivindicações do grupo, do culto do mulato e do apagamento negro na história do Brasil. Com a traição de Jasão e seu noivado com Creusa, Medea é reduzida a uma mulher negra, sem espaço na sociedade escravista, e é despejada por Creonte:

CREONTE — Salve, Medea. Venho falar contigo.

MEDEA — Vosmicê vem contar-me o que já sei. Se já me roubaram tudo, por que ainda insultar-me?

CREONTE — Não venho para insultar e sim, apenas, dizer-te; é preciso que partas.

MEDEA — Para onde? Para onde?

CREONTE — Longe daqui. Amanhã, ao cair do dia, quero a ilha deserta e a casa vazia.

MEDEA — Na ilha vivo sòzinha. Não faço mal a ninguém.

CREONTE — É preciso cruzar o rio. Ir pra bem longe daqui.

MEDEA — Além do rio ficam os brancos. Não há lugar para mim. (OLAVO, 1961, p. 217)

Leda Martins ressalta a importância do rio, tanto como um elemento cênico como metáfora da condição social de Medea, marcando seus limites: “presa em um *entrelugar*, em uma terceira margem. A ilha, por si, simboliza a exclusão, pois institui as fronteiras dos dois universos: a sociedade branca, a que Medea só teria acesso como escrava, e o quilombo, a cujo apelo ela resiste” (MARTINS, 1995, p. 119).

No mundo além do rio, não há espaço para Medea, apenas para os brancos. Jingga como Medea viveu constantemente o apagamento de suas tradições. Esse é momento crucial da peça, em que todos os argumentos foram colocados e a tensão foi estabelecida. Martins destaca que existem dois caminhos possíveis: “Ela tem apenas duas opções: juntar-se aos escravos fugidos ou tornar-se, também, escrava—duas referências que representam dois modos de ser e de ação” (MARTINS,

1995, p. 123). Depois de todas as humilhações, é necessário cumprir o enredo de seu nome para renascer também como rainha, reivindicando sua honra:

MEDEA — Vai, Medea, vai. Seja rainha outra vez. Toma o caminho da dor, aberto diante de ti. Reúne tôdas as fôrças, esquece que, de teu corpo negro, saíram dois sêres lindos, de cabelos de ouro, os dois filhos de Jasão. Esquece as dores do parto, esquece os gestos primeiros e os doces beijos passados de suas bôcas tão frescas. Esquece, Medea, esquece. Ah! Meus filhos tão bonitos... os meus filhos de Jasão. (OLAVO, 1961, p. 226)

Aos filhos de Jasão e Medeia restará cumprir o trágico e funesto destino. Em um infanticídio, serão tragados pelo rio: “Ouve-se um fraco grito, vindo do rio. As lavadeiras escondem os rostos e, chorando, vão-se afastando” (OLAVO, 1961, p. 228). O rio torna-se tumba, e tanto Jasão quanto Medeia reivindicam dele uma disputa simbólica. Para Jasão, “o rio será lembrado e será rio maldito por todos os que mais tarde ouvirem a sua história” (OLAVO, 1961, p. 231). No rio estão as crianças e a marca de uma mãe assassina. Mas para Medeia, sem se eximir da tragicidade de seu ato, o rio é renascimento, lugar de um ato de violência sagrada que faz ressurgir sua ancestralidade: “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. Vai-te daqui para sempre, nada mais tenho a dizer” (OLAVO, 1961, p. 231).

O arco trágico de Medeia cumpriu-se. O rio que tragou as crianças e separou a heroína de sua tribo devolve a rainha africana à terra. Não há mais lavadeiras em cena, não há mais Jasão, não há mais a impressão de ser tão branca “como a espuma do mar”. O silêncio e a solidão do palco marcam uma nova aurora no breu da noite, a heroína trágica completa:

MEDEA — Mulheres! Mulheres! Elas também já se foram para nunca mais voltar. As sombras já me rodeiam, calaram-se as vozes da mata, só me resta a solidão. Vozes, ó vozes da raça, ó minhas vozes, onde estão? Não ousou cruzar o rio e tenho medo da ilha, de seu silêncio tão grande. Ó vozes da minha raça, ó minhas vozes, onde estão? Por que se calam agora? A negra largou o branco. Medeia cospe êste nome e Jinga volta a sua raça, para de novo reinar. (OLAVO, 1961, p. 231)

Os tambores que durante a peça clamavam pelo retorno de Jinga ao seu povo começam novamente a tocar. O som antes abafado pelos gritos de Medeia fica cada vez mais alto, e o ritmo é o da ancestralidade, da religiosidade e da identidade:

(Lentamente começam os atabaques, os tantãs e os agogôs a tocar um ponto de macumba. A floresta vai-se iluminando de archotes. Vultos se recortam entre as árvores. São os

negros fugidos, seminus, que numa macumba sangrenta festejam a volta de Medea à raça).
(OLAVO, 1961, p. 231)

A última frase da peça é o reencontro com a identidade perdida, o retorno à ancestralidade. Em meio ao ritmo dos tambores, Jinga celebra seu orgulho, e a proposta do TEN de valorização da cultura negra ecoa na frase da heroína: “Ainda tocam o ponto. Ainda precisam de mim. Ainda sou rainha. Ainda sou preta e orixá” (OLAVO, 1961, p. 231).

Conclusão

Como pontuamos inicialmente, a recepção do mito de Medeia permite explorar temas que discutam a condição das mulheres, dos estrangeiros e dos exilados. O mito coloca em cena o problema do outro como uma categoria existencial, testando a nossa compreensão de alteridade, e, no caso específico de *Além do Rio*, o mito discute a questão racial no Brasil.

Agostinho Olavo constrói uma versão de Medeia nas bases do Teatro Experimental do Negro, uma Medeia com raízes africanas, habitando uma terra em que não é bem-vinda, na qual seu povo é escravo e sua condição só é aceita se for a de concubina de um homem branco. A peça tem a indicação cênica de elementos da cultura afro-brasileira, destacando cantos religiosos e instrumentos musicais.

Além do Rio aborda então a tentativa de colonização à qual a cultura negra no Brasil, na opinião dos intelectuais do TEN, era constantemente submetida. O mito grego é utilizado para restabelecer uma relação de conflito com o percurso da cultura negra no Brasil e por meio da arte reconhecer-se como vítima periférica de um projeto histórico. O TEN acreditava na força de Medeia para contar a experiência negra no Brasil, sendo a peça escolhida para representar o país no *Premier Festival Mondial Des Arts Nègres* (1966). A personagem de Medea funciona como um ícone de mudança de comportamento; para o TEN, era preciso efetuar uma ruptura trágica, para não sucumbir ao esquecimento e à marginalização. Essa ruptura era cultural, envolvendo a necessidade de esquecer ícones identitários e criar os próprios, sendo fiel à sua historicidade.

Medea é um ícone dúbio, pois ao mesmo tempo que representa a força de um eurocentrismo, marca também na peça a superação dessa narrativa para o ressurgimento de Jinga. Ou seja, é preciso integrar-se à sociedade brasileira, não apagando a escravidão, não desejando tornar-se outro, mas se reconhecendo como protagonista, reivindicando seus direitos em uma sociedade que os trata como subalternos e construindo uma cultura que respeita as origens de uma “rainha, preta e orixá”.

A experiência do Teatro Experimental do Negro associada à polissemia cultural do mito mostra que é possível encontrar leituras dos mitos trágicos gregos que não as eurocêntricas e que a experiência da antiguidade grega não é somente europeia. Podemos citar Frantz Fanon, no livro *Pele Negra, Máscaras Brancas*: “sou um ser humano e, nesse sentido, a Guerra do Peloponeso é tão minha

quanto a descoberta da bússola” (FANON, 2020, p. 237). Assim, *Além do Rio* é uma reelaboração de um mito que se projeta em universalidade, refletindo a experiência particular dos desafios do povo negro brasileiro.

Referências bibliográficas

- ALMEIDA, Wilson Filho Ribeiro de. A personagem Medea no teatro de Agostinho Olavo: um estudo de feitiçaria africana. **Revista InterteXto**, Uberaba, v. 3, n. 2, p. 82-106, 2010.
- BALDI, César Augusto. Decolonizing Greek Theatre: Black Experimental Theatre. In: HENRY, Madeleine M.; RIZO, Elisa (ed.). **Receptions of the Classics in the African Diaspora of the Hispanophone and Lusophone Worlds**: Atlantis Otherwise. New York: Lexington Books, 2016.
- BASTIDE, Roger. Sociologia do teatro negro brasileiro. In: QUEIROZ, M. I. (org.). **Roger Bastide: sociologia**. São Paulo: Ática, 1983, p. 138-155.
- CANCELA, Elna Miranda. Medea y la voz del otro en el teatro latinoamericano contemporáneo. **La ventana**, [S.l.], v. 22, p. 69-90, 2005.
- CANFORA, Luciano. **Ideologie del classicismo**. Torino: Einaudi, 1980.
- CARDOSO, Rafael. A reinvenção da Semana e o mito da descoberta do Brasil. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 36, n. 104, p. 14-34, 2022.
- CARVALHO, Adélia Aparecida da Silva. **Teatro negro: uma poética das encruzilhadas**. Santa Maria: Universidade Federal de Minas Gerais, 2013.
- CARVALHO, Adélia Aparecida da Silva. Além do Rio—Uma Medeia na dramaturgia do teatro negro no Brasil. **Urdimento**, Florianópolis, v. 01, n. 24, p. 006-027, 2015.
- COELHO, Maria Cecília de Miranda Nogueira. Medéia: metamorfoses do gênero. **Letras Clássicas**, São Paulo, v. 1, n. 9, p. 157-178, 2005.
- COELHO, Maria Cecília de Miranda Nogueira. Five Medeas: Euripides in Brazil. **Bulletin of the Institute of Classical Studies**, [S.l.], n. 126, p. 359-380, 2013.
- CUCCORO, Corrado. **Il mito classico nella drammaturgia di lingua portoghese: i cicli argonautico, tebano e troiano**. Milano: Università Cattolica del Sacro Cuore, 2017.
- DAGIOS, Mateus. A Medeia de Bernard Safran: uma imagem trágica do American Dream. **Tempo, Espaço e Linguagem**, Irati, v. 11, n. 2, p. 29-49, 2020.
- DELIKONSTANTINIDOU, Aikaterini. “Brown Medeas:” Reconfiguring Mestizaje for the 21st Century. **Ex-centric Narratives: Journal of Anglophone Literature, Culture and Media**, [S.l.], n. 3, p. 93-108, dec. 2019.
- DOMINGUES, Petrônio. Tudo preto: A invenção do teatro negro no Brasil. **Luso-Brazilian Review**, v. 46, n. 2, p. 113-128, 2009.
- DOUXAMI, Christine. Teatro negro: a realidade de um sonho sem sono. **Afro-Ásia**, Bahia, n. 26, p. 313-363, 2001.
- EURÍPIDES. **Medeia**. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2010.
- FANON, Frantz. **Pele Negra, Máscaras Brancas**. Tradução de Sebastião Nascimento. São Paulo: Ubu Editora, 2020.
- GRAF, Fritz. Medea, the Enchantress from Afar: Remarks on a Well-Known Myth. In: CLAUSS, James J.; JOHNSTON, Sarah Iles (ed.). **Medea: Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy, and Art**. Princeton: Princeton University Press, 1997, p. 21-43.
- HARDWICK, Lorna. Contests and Continuities in Classical Traditions: African Migrations in Greek Drama. In: GOSLING, Anne; HILTON, John (ed.). **Alma Parens Originalis? The Receptions of Classical Literature and Thought in Africa, Europe, the United States, and Cuba**. Oxford: Peter Lang, 2007, p. 43-72.
- HARDWICK, Lorna; STRAY, Christopher. Introduction: Making Connections. In: HARDWICK,

- HARDWICK, Lorna; STRAY, Christopher. Introduction: Making Connections. In: HARDWICK, Lorna; STRAY, Christopher (ed.). **A Companion to Classical Receptions**. [S.l.]: Blackwell Publishing, 2008, p. 1-9.
- LAURIOLA, Rosanna. Medea. In: LAURIOLA, Rosanna; DEMETRIOU, Kyriakos N. (eds). **Brill's Companion to the Reception of Euripides**. Leiden/Boston: Brill, 2015, p. 377-442.
- MARTINDALE, Charles. Introduction: Thinking Through Reception. In: MARTINDALE, C.; THOMAS, R. F. (ed.). **Classics and the Uses of Reception**. Malden; Oxford: Blackwell, 2006, p. 1-13.
- MARTINS, Leda Maria. **A cena em sombras**. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- NASCIMENTO, Abdias do. Prólogo para Brancos. In: NASCIMENTO, Abdias do. **Dramas para negros e prólogo para brancos: antologia do teatro brasileiro**. Rio de Janeiro: TEN, 1961, p. 9-27.
- NASCIMENTO, Abdias do. Lettre Ouverte Au Premier Festival Mondial Des Arts Nègres. **Présence Africaine**, 58, n. 2, p. 218-28, 1966.
- NASCIMENTO, Abdias do. Teatro Experimental do Negro: trajetória e reflexões. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 15, n. 50, p. 209-224, 2004.
- OLAVO, Agostinho. Além do Rio. In: NASCIMENTO, Abdias do. **Dramas para negros e prólogo para brancos: antologia do teatro brasileiro**. Rio de Janeiro: TEN, 1961, p. 199-231.
- ROSA, Edvanda Bonavina da. De Eurípides a Agostinho Olavo: Medéia e Medea. **Itinerários**, Araraquara, v. 6, p. 77-86, 1993.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na sociabilidade brasileira**. São Paulo: Claro Enigma, 2012.
- SILVA, Hermeson Freitas da. Um mito grego no Brasil em *Além do rio*, de Agostinho Olavo (1957). **Anais do II Congresso Nacional Africanidades e Brasilidades**, n. 2, 2015.
- SILVA, Glaydson José da; FUNARI, Pedro Paulo; GARRAFFONI, Renata Senna. Recepções da Antiguidade e usos do passado: estabelecimento dos campos e sua presença na realidade brasileira. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 40, n. 84, p. 43-66, 2020.
- SOLANO, Alexandre Francisco. **Além do Rio, a Gota D'Água: o texto teatral de Agostinho Olavo, Além do Rio, Medea (1957), e a peça de Chico Buarque e Paulo Pontes, Gota D'Água (1975)**. São Paulo: USP, 2018.
- WETMORE JR., Kevin J. **The Athenian Sun in an African Sky: Modern African Adaptations of Classical Greek Tragedy**. NC: McFarland & Co, 2002.
- WEYENBERG, Astrid Van. **The Politics of Adaptation: Contemporary African Drama and Greek Tragedy**. Amsterdam: Rodopi, 2013.
- ZAJKO, Vanda; LEONARD, Miriam. **Laughing with Medusa: Classical Myth and Feminist Thought**. Oxford: Oxford University Press, 2008.

