

Pervivencia del mundo clásico en la literatura: tradición y relecturas

**Aldo Rubén Pricco, Stella Maris Moro
(coords.)**

IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

ANNABLUME

MEDEA CARIOCA: UNA LECTURA DE *GOTA D'ÁGUA*, DE PAULO
PONTES Y CHICO BUARQUE
(Medea in Rio: a reading of Paulo Pontes and Chico Buarque's *Gota d'água*)

MARCELA CORIA (coriamarcela@hotmail.com)
Universidad Nacional de Rosario

Resumen - *Gota d'água*, escrita y representada por primera vez en 1975, nos presenta a una Medea inserta en una sociedad fuertemente marcada por las tensiones, la pobreza y la marginación de las clases menos pudientes: la sociedad capitalista de Río de Janeiro. Joana, habitante de un conjunto habitacional construido por el rico empresario Creonte, ha sido abandonada a su suerte junto a sus hijos debido a que Jasão, famoso compositor del exitoso samba “Gota d'água”, ha decidido dejarla para casarse con la hija de Creonte. Agobiada por el abandono de un hombre ingrato, la imposibilidad de pagar el alquiler, su expulsión del conjunto habitacional, la perspectiva de un futuro de miseria que compartirá con sus hijos y el fracaso de su plan de venganza, Joana envenena a sus hijos y luego se envenena a sí misma, y los tres cuerpos son llevados ante Jasão durante la fiesta de su boda. Pieza altamente poética y musical, que capta la tragicidad del mito de Medea y la desarrolla en una sociedad muy diferente a la de la obra de Eurípides, *Gota d'água* no sólo constituye una reescritura muy bien lograda de *Medea* sino que también ofrece una imagen profunda, crítica y trágica del pueblo brasileño. En este trabajo, nos proponemos realizar una lectura comparativa de ambos textos, poniendo especial atención en la diferente configuración de los personajes y del conflicto trágico en ambas obras.

PALABRAS CLAVE: Medea, Eurípides, *Gota d'água*, Paulo Pontes y Chico Buarque.

ABSTRACT — *Gota d'água*, written and performed for the first time in 1975, shows us a Medea in a society in which tensions, poverty and marginalization of lower classes are strongly marked: the capitalist society of Rio de Janeiro. Joana, resident in a housing complex built by the rich businessman Creonte, has been abandoned and left to her fate together with her sons by Jasão, the famous composer of the hit samba “Gota d'água”, who has decided to leave her in order to marry Creonte's daughter. Overwhelmed by the abandonment of an ungrateful man, the impossibility to pay the rent, the eviction from the housing complex, the perspective of an impoverished future shared with her sons and the failure of her revenge plan, Joana poisons her children and then poisons herself. The three bodies are carried to Jasão in his wedding party. This play is highly poetic and musical, and the authors understand clearly the tragedy of Medea's myth, which is developed in a society that is very different from that of Euripides' play. *Gota d'água* is a very skillful rewriting of *Medea*, which shows a deep, critic and tragic image of Brazilian people. In this paper, we intend to compare the modern text with the classical one, focusing on the different features of the characters and on the tragic conflict in both plays.

KEYWORDS: Medea, Euripides, *Gota d'água*, Paulo Pontes and Chico Buarque.

Gota d'água es una pieza teatral inspirada en la adaptación televisiva de Oduvaldo Viana Filho, escrita en verso por el dramaturgo Paulo Pontes (1940-1976) y el cantante y compositor Chico Buarque (1944-), representada por primera vez en Río de Janeiro en diciembre de 1975 y publicada en un libro homónimo por la Editora Civilização Brasileira. Con la producción de Casa Grande y la dirección general de Gianni Ratto, la obra, adaptación de la tragedia *Medea* de Eurípides (representada en 431 a.C.), inmediatamente se convirtió en un éxito y fue premiada con el Premio Molière como mejor texto presentado en 1975¹.

Gota d'água, en dos actos, nos presenta a una Medea inserta en una sociedad fuertemente marcada por las tensiones, la pobreza y la marginación de las clases trabajadoras y menos pudientes: la sociedad capitalista de Río de Janeiro, en un período de aparente crecimiento económico (el llamado “milagro brasileño”). Joana, habitante de un conjunto habitacional (“Vila do Meio Dia”) construido por el rico comerciante y empresario Creonte en un suburbio carioca, ha sido abandonada a su suerte junto a sus dos hijos por Jasão, famoso compositor del exitoso samba “Gota d'água”, que representa, en esta obra, el vellocino de oro del mito de Medea². Diez años atrás, ella había abandonado por él una vida tranquila con su marido, un hombre de clase media³; pero ahora Jasão ha decidido dejarla para casarse con la hija de Creonte, Alma, una mujer más joven y rica. Agobiada por el abandono de un hombre ingrato que le debe su éxito, la imposibilidad de pagar el alquiler, su expulsión arbitraria del conjunto habitacional, la perspectiva de un futuro de miseria que compartirá con sus hijos y el fracaso de su plan de venganza (que incluía la muerte de Creonte y su hija), Joana envenena a sus hijos y luego se envenena a sí misma, y los tres cuerpos son llevados ante Jasão durante la fiesta de su boda.

Pieza altamente poética y musical, que procura intensificar líricamente el diálogo, mediante el verso, la rima y la música, y que capta profundamente

¹ La edición utilizada en este trabajo es: Chico Buarque e Paulo Pontes (1975). Las traducciones son de la autora. Para *Medea* de Eurípides, la edición utilizada es: Van Looy (1992).

² “Pois o Jasão / não tinha nenhuma ambição. Vivía / a vida inteirinha entre o violão / e o rabo da saia dela. Até o dia / que o rádio tocou seu samba maldito”. Así como el vellocino de oro representa el medio con el cual Jasón logra fama y renombre en la tragedia griega, el samba “Gota d'água” representa el medio de ascenso social de Jasão en la pieza brasileña. Tanto en el caso del vellocino como en el del samba, es importante señalar, con Puga Alves de Sousa (2005: 18), que “ele [Jasón] não consegue suas façanhas sozinho. Medéia – na tragédia grega – o auxilia na conquista da pele do carneiro dourada com suas magias, da mesma maneira que Joana o auxilia na composição de sua música.” Es significativo, por su reiteración en la obra y por la importancia que tendrá en su desenlace, el estribillo del samba: “Deixa em paz meu coração / que ele é um pote até aqui de mágoa / e qualquer desatenção – faça não / pode ser a gota d'água.”

³ “O velho / marido dela, manso, homem de bem, / com salário fixo e um Simca Chambord / dava a ela do bom e do melhor”.

la tragicidad del mito de Medea –desarrollado, aquí, en una sociedad muy diferente a la de la obra de Eurípides– *Gota d'água* no sólo constituye una reescritura muy bien lograda de *Medea* sino que también ofrece una imagen crítica y ciertamente trágica del pueblo brasileño. En este trabajo, nos proponemos realizar una lectura comparativa de ambos textos, poniendo especial atención en la diferente configuración de los personajes y del conflicto trágico en ambas obras.

La configuración de los personajes y el conflicto trágico expuesto en *Gota d'água* sólo pueden comprenderse teniendo en cuenta el contexto social, político, económico y cultural en el que se desarrolla la obra. Un extenso prefacio de los autores explicita no sólo este contexto, sino también las preocupaciones que los impulsaron a transportar el mito de Medea a los suburbios cariocas de mediados de los años 70. En ese momento, Brasil experimentaba un capitalismo salvaje que producía altas tasas de marginalidad y pobreza y la exclusión social de grandes sectores de la población, al tiempo que comenzaba a imponerse, entre las clases medias, un proceso selectivo por el cual el sistema integraba a los mejores cuadros que surgían de ellas, dejando a los demás al margen. El golpe de Estado de 1964 depuso al presidente João Goulart, quien había acometido una política de reformas sociales, y estableció una dictadura militar represiva que, oficialmente, duraría hasta 1985. Este golpe, de acuerdo con los autores, tuvo consecuencias nefastas en lo cultural, ya que impidió el diálogo abierto de los intelectuales en general con las clases populares. De este modo, el pueblo brasileño dejó de ser la fuente de la que abrevaban artistas, escritores e intelectuales en su trabajo creador, y fue prácticamente olvidado en las obras dramáticas producidas entre 1964 y 1970. En este contexto, las preocupaciones señaladas por los autores para abordar la reescritura del mito de Medea, desde la perspectiva explícita de la resistencia intelectual, fueron: reflexionar sobre el movimiento social que acorraló a las clases subalternas, volver a colocar al pueblo brasileño en los escenarios brasileños, restituir a la palabra su calidad de centro del acontecimiento dramático y, podemos agregar, contribuir a la reflexión y el entendimiento de la sociedad brasileña. Pero, ¿por qué *Medea*? Porque, como afirman los autores al concluir el prefacio, “en la densa trama de Eurípides estaban contenidos los elementos de la tragedia que queríamos revelar”.

El conflicto trágico en *Medea* de Eurípides, como se sabe, está basado en tensiones que recorren toda la obra, entre las cuales se destacan: la tensión entre el griego y el bárbaro, entre el varón y la mujer, entre los dioses y los hombres y entre la *pólis* y el *oikos*. Todas estas tensiones, que el poeta no busca resolver ni resuelve de hecho, aparecen desarrolladas con una mirada sumamente aguda en el marco cívico-religioso del teatro ateniense del siglo V a.C. en los momentos

inmediatamente previos al comienzo de la guerra del Peloponeso. Veamos cómo se resignifican en la obra de Pontes y Buarque⁴.

Comencemos por la tensión griego/bárbaro. Resulta notable que Joana-Medea, a diferencia de numerosas versiones o adaptaciones posteriores de la pieza de Eurípides, no es una extranjera: por el contrario, es brasileña y por lo tanto se identifica con ese pueblo que los autores pretenden devolver a la escena –con ese pueblo marginado al que, en gran parte, el sistema económico ha excluido y la intelectualidad ha olvidado o folclorizado. Esto es significativo porque produce una inversión en los términos de la mencionada tensión griego/bárbaro: en *Gota d'água*, la condición de extranjero se halla más bien del lado de Creonte, representante del capitalismo que ya en esta época comenzaba a tender a la globalización y que concibe al capital como transnacional, despojado de nacionalidad. Esta inversión se hace evidente también, como señala Mimoso-Ruiz (2002: 1051), en los nombres de los personajes: Creonte, y también Jasón, conservan sus nombres míticos con el agregado de un patronímico brasileño (Creonte de Vasconcelos, Jasão de Oliveira), lo cual los ligaría al universo del colonialismo cultural, mientras que Joana-Medea y el coro, desdoblado en mujeres individuales y los vecinos que se reúnen en el bar, poseen nombres lusófonos comunes: Zaira, Nené, Boca Pequena, etc., lo cual los ancla en el pueblo típicamente brasileño. El único caso ambiguo es el de Egeo, Mestre Egeu, sin patronímico, lo que señala su posición ideológicamente ambigua e intermedia entre ambos grupos: por un lado, el del poder, cuyos representantes son Creonte y su hija, y también Jasão, que aspira a entrar en él mediante el matrimonio con esta última, y por otro, el del pueblo sufriente y explotado, en el que se encuentran Joana y el mismo Egeu, que repara radios y adquiere el rol de defensor de los moradores del conjunto habitacional ante los atropellos de Creonte: el aumento de los alquileres y la expulsión de Joana. Así como Egeu, que en la pieza de Eurípides es un griego que ofrece ayuda a una bárbara, es el nexo entre los personajes extranjerizantes y autóctonos, Jasão, que, como en la tragedia griega ha abandonado a Medea-Joana para casarse con la poderosa Glauce-Alma, lo es entre los personajes poderosos y los débiles.

El coro presenta una configuración sumamente atractiva pero es muy diferente al de la pieza ateniense. Las mujeres corintias han sido sustituidas por dos grupos: uno de ellos está formado por mujeres individualizadas, cada una con su propio nombre, que se mezclan con Corina, la cual desempeña, a su

⁴ Para el siguiente análisis, tendremos en cuenta que, como sostienen Lima Ribeiro y Vieira Maciel 2010, “ler a peça brasileira como adaptação não é buscar fidelidade ao texto grego, mas implica na percepção de uma atitude dialógica em prol do surgimento de um novo texto, que, se deve algo ao anterior – notadamente em aspetos do enredo, da ambientação e da construção das personagens –, ao mesmo tempo aparece como algo original e independente, aventurando-se no entrelaçamento deste enredo ao panorama cultural, histórico e social do seu contexto de recepção”.

modo, el papel de la Nodriz. Estas mujeres, vecinas de Joana, que comparten con ella su marginación y su situación social en general (algo muy diferente de lo que sucede en Eurípides), tienen su contrapeso en el otro grupo, el de los vecinos, reunidos en el “botequim”⁵. A diferencia de ellos, y retomando la tensión entre varones y mujeres, las mujeres aparecen constantemente en actividad, en sus quehaceres cotidianos, como el lavado de la ropa. Ambos grupos tienen algo en común: todos ellos conforman un espacio popular descentrado, sugestivamente representado, en la escena, por la música y por los juegos de luces y sombras que dan relieve, alternadamente, a cada uno de los diferentes *sets* en los que se divide la escena, y, en su léxico, por palabras corrientes, emitidas a veces de manera atropellada, en versos rimados y con una marcada musicalidad. Este espacio donde predomina la “enunciación polifónica, pulsional” (Mimoso-Ruiz 2002: 1050) tiene como contrapartida el espacio del Poder, que se centra en la silla-trono de Creonte, que luego pasará a Jasão, en el cual el discurso es monolítico. Entre ellos se sitúa, precisamente, Jasão, que ha logrado celebridad por su samba y puede, así, pasar del primero al segundo, evocando el movimiento social de algunos cuadros de las clases medias brasileñas, asimilados, no sin conflicto, por el sistema⁶.

Otra de las tensiones señaladas en la pieza de Eurípides, la existente entre dioses y hombres, aparece retrabajada de manera singular. Si bien no es Eurípides, sino Séneca, el que enfatiza la figura de Medea como poderosa hechicera, este elemento no está ausente en la pieza griega (718 y 789, por ejemplo). Tampoco son infrecuentes en ella las menciones a las estrechas vinculaciones de Medea con las divinidades con las que está emparentada, sobre todo con Helios, el Sol (406, 746, 955, 1321, entre otros). Divinidad y hechicera, Medea se ha convertido en una mujer, Joana, que recurre a la *macumba* para vengarse de sus enemigos y, más precisamente, a su variante urbana y comercial, la *umbanda*⁷. La estrecha relación que Medea mantiene con la magia también experimenta una vuelta de tuerca en *Gota d'água*. En efecto, Joana, como la heroína griega, envía a sus hijos con un regalo envenenado para la novia, en un último gesto

⁵ Estos dos grupos que conforman el “coro”, como en la tragedia griega, tienen la función de analizar las situaciones y expresar sus juicios de valor con respecto al conflicto trágico y al accionar de los personajes.

⁶ “Sempre que um cara menos bichado / surge aqui, pagam seu peso em ouro / pra levá-lo embora. Resultado: / mais negro fica neste sumidouro / mais brilhante fica o outro lado / e o seu carnaval, mais duradouro”.

⁷ Joana-Medea presenta “um sincretismo interessante entre divindades do candomblé, como Ogum e Oxumaré (o candomblé é uma religião panteísta de origem africana, sendo Oxumaré uma divindade que preside o bom tempo, e Ogum, uma divindade da caça e agricultura), imagens e santos do catolicismo (São Jorge e Virgem) e deuses da mitologia grega (Têmis, deusa guardiã dos homens e das leis, e Hécate, considerada deusa da magia, feitiço e da noite)” (Figueiredo Peixoto 2012: 402). En efecto, Joana invoca también al “Padre Eterno / todos os santos, anjos do céu e do inferno” y a “todos os orixás do Olimpo.”

desesperado por lograr su venganza. En la pieza euripídea, con los presentes (un peplo y una diadema de oro) Medea reafirma simbólicamente no sólo la inversión genérica producida entre los roles tradicionalmente asignados, en la sociedad ateniense de la época, al varón y a la mujer, al entregarlos, a pesar de su condición femenina, como una especie de dote a la nueva esposa de Jasón (956), sino también su linaje divino, dado que, como ella misma menciona, los dones pertenecían a su abuelo Helios (954-955). Como sabemos, la princesa corintia los acepta y, al hacerlo, atrae sobre sí su propia ruina y la de su padre. El plan de Joana, que no es inmune al proceso de secularización experimentado en el siglo XX, en cambio, no tiene éxito. Los presentes se han convertido aquí en carne envenenada, que Creonte se niega a aceptar. Así como en el palacio real corintio no faltaba el oro, pero la princesa sucumbe a su encanto, como Medea sabía que lo haría (965), tampoco en la fiesta de bodas de Jasão y Alma faltan alimentos; sólo que aquí el presente no llega directamente a Alma sino a Creonte, que desconfía de él dado que los considera un “feitiço”, un “desacato” “daquela dona” y los rechaza. Queda sellada así la suerte de Joana, a quien, a diferencia de Medea, sólo le queda la autodestrucción. Acorralada por su situación, Joana recurre al suicidio en una escena altamente poética, marcada por el *páthos*, en la cual da a sus hijos de comer la carne envenenada que estaba destinada a Creonte y su hija, y luego come ella. La autosuficiencia y la osadía de la Medea mítica le han sido arrebatadas a Joana por la miseria, por las deudas, por el desprecio, por la marginación. Sólo le queda, como a la Medea casi divina de la tragedia de Eurípides, la necesidad de que sus enemigos no se rían y burlen de ella⁸ y los reproches a su marido ingrato.

La tensión, finalmente, entre la *pólis* y el *oikos* no hace más que demostrar el aislamiento de Joana, sola ante la adversidad, ante la injusticia y la arbitrariedad no sólo de un hombre al que le ha dado todo, casi como una madre⁹, pero que ha abandonado su *oikos* para obtener una alianza más provechosa (a pesar de que ella había abandonado el suyo por él), sino también de otro hombre que, representante, a su modo, del poder de la *pólis*, cuenta con la potestad de expulsarla del lugar donde vive. Incluso sus vecinos, que comparten con ella las precariedades de la existencia diaria, la dejan sola¹⁰ cuando comprenden que nunca podrán pagar las deudas contraídas con Creonte por sus viviendas y que, para colmo, Creonte se muestra dadivoso, manipulándolos discursivamente y seduciéndolos con el “cheiro” de su dinero (Vieira Maciel 2004: 19), y les ofrece trabajo. Al final, no sólo Jasão la ha traicionado, abandonando su *oikos*, sino

⁸ “Essa cambada está se divertindo / às minhas custas. Sei que eles estão”. El temor a ser objeto de risa para sus enemigos es manifestado por la Medea euripídea varias veces, en 381-383, 404-406, 782, 794-797, 1049-1050, 1354-1355, 1362.

⁹ “O Jasão, essa criança que eu fiz / homem”.

¹⁰ “Então, já que na hora eu tou sozinha / mesmo”.

también sus vecinos, en el ámbito mayor de lo que en la obra representa la *pólis*: el conjunto habitacional.

Todas estas tensiones configuran un conflicto trágico que, como en la tragedia griega, resulta insoluble. Pero hay una diferencia importante. En la tragedia griega, el héroe trágico actúa por una doble motivación, en el sentido de que está enfrentado a una *anánkē* superior que se le impone, pero, a su vez, por el movimiento mismo de su propio carácter, se apropia de esa *anánkē*, y desea lo que, por otro lado, está forzado a hacer. En la tragedia de Joana, en cambio, el poder (que tiene la ley de su lado) y la prepotencia se imponen de manera arrolladora, dejando un margen mucho más pequeño a la acción de la protagonista¹¹, que no sólo busca justicia sino que también, cada día, debe luchar por su subsistencia. A diferencia de la *Medea* de Eurípides, Joana no cuenta con un carro alado para escapar de sus enemigos ni con dioses o reyes que la auxiliarán; a ella, sólo le queda la muerte. Esta otra vuelta de tuerca, la definitiva, explica el contenido profundo que en una sociedad excluyente y sometida a una dictadura tienen las últimas palabras de Joana: “eu compreendi que o sufrimento / de conviver com a tragédia todo dia / é pior que a morte por envenenamento.”

Gota d'Água se representó en un momento en que todavía los intelectuales brasileños percibían que el autoritarismo no terminaría en el corto o mediano plazo. De la misma manera, Joana es incapaz de matar a los representantes del poder, Creonte y su hija (Puga Alves de Sousa 2005: 21), a los que se suma, al final de la pieza, Jasão. A pesar de haber formado parte de ese pueblo marginado que cada día intenta lograr la manera de subsistir, Jasão, ansioso de vivir una vida acomodada¹² y caracterizado por su individualismo¹³, se ve integrado al ámbito del poder desconociendo todo lo que Joana había hecho por él: el abandono de su cómoda existencia anterior, su impulso constante (que finalmente tiene como consecuencia su éxito con el samba)¹⁴, el haberle dado dos hijos, un techo y alimento¹⁵. El casamiento de Jasão con Alma es la gota que hace desbordar el vaso en una tragedia en la que lo individual y lo social están indisolublemente ligados desde el comienzo. Joana, de este modo, representa

¹¹ Como explica Andrade (2008: 176), “Na ‘tragédia brasileira’, o insolúvel é a fragmentação da consciência, imposta por um poder que se exerce coagindo, mas também incitando, cooptando, produzindo. Se o cidadão grego é levado ao terror (e à catarse) como espectador de sua absoluta liberdade, o ‘povo’, do qual falam Chico Buarque e Paulo Pontes, não mais vê liberdade alguma; percebe fragmentos, junta-os e com eles ‘se vira’.”

¹² “Só quero sossego e tranqüilidade”.

¹³ Es evidente que, como sucede en la pieza de Eurípides, Jasão ni siquiera toma en cuenta el bienestar de sus hijos: “Mas o Jasão... / não sei como ele agüentou isso, não. / Botam seus filhos na rua e ao invés / de chiar, o desgraçado ficou / sem se mexer. Sem se mexer, mulher”.

¹⁴ “Te dei matéria-prima para teu tutano / e mesmo essa ambição que, neste momento, / se volta contra mim, eu te dei, por engano. / [...] Fabriquei energia que não era tua / pra iluminar uma estrada que eu te apontei”.

¹⁵ “Não fosse um dia Joana lhe dar uma mão e ele seria um pobre-diabo inofensivo”.

a las mujeres humilladas, silenciadas y oprimidas por una sociedad implacable para con los que menos tienen, pero que no se doblegan ante la adversidad¹⁶. Con *Gota d'Água*, la figura de Medea, en un proceso de intertextualidad que vuelve al pasado para resignificarlo en el presente, se configura como un complejo símbolo de la realidad brasileña y, podemos decir, también latinoamericana del momento.

¹⁶ “Não sou das que gozam co'a submissão”.

BIBLIOGRAFÍA

- Andrade, M. M. de (2008), “A *Gota d'água* ou a *Medeia* em nós”, in Chevitarese, A. L., Cornelli, G., Oliveira Silva, M. A. (orgs.), *A Tradição Clássica e o Brasil*. Brasília, Fortium: 171-184.
- Buarque, C., Pontes, P. (1975), *Gota d'água*. São Paulo: Círculo do Livro.
- Figueiredo Peixoto, L. H. (2012), “As marcas poeticomusicais de *Medeia* de Eurípidés refletidas em *Gota d'Água* de Chico Buarque e Paulo Pontes: Uma visão por meio da retórica”, in López, A., Pociña, A., Silva, M. F. (eds.), *De ayer a hoy: influencias clásicas en la literatura (Actas CLASTEAI)*. Coimbra, Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra: 401-406.
- Lima Ribeiro, D., Vieira Maciel, D. A. (2010), “A bárbara da Cólquida aportou no Brasil: estudo intercultural entre *Gota d'água* e *Médeia*”. *Anais do 1º Colóquio Internacional de Estudos Linguísticos e Literários e 4º Colóquio de Estudos Linguísticos e Literários*. Universidade Estadual de Maringá (PR), 9-11 de junho: s/p.
- Mimoso-Ruiz, D. (2002), “La *Médée* d'Eurípide et *Gota d'água* de Paulo Pontes e Chico Buarque (1975)”, in López, A., Pociña, A. (eds.), *Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*. II. Granada, Universidad: 1045-1058.
- Puga Alves de Sousa, D. (2005), “Tradições e apropriações da tragédia: *Gota d'Água* nos caminhos da *Medéia* clássica e da *Medéia* popular”, *Fênix. Revista de História e Estudos Culturais* 2. 3: 1-23. Disponível en: www.revistafenix.pro.br [consulta: 01/07/2013]
- Van Looy, H. (1992), *Eurípides. Medea*. Stuttgart-Leipzig: editor.
- Vieira Maciel, D. A. (2004), “Das naus argivas ao subúrbio carioca. Percursos de um mito grego da *Medéia* (1972) à *Gota d'água* (1975)”, *Fênix. Revista de História e Estudos Culturais*, 1. 1: 1-21. Disponível en: www.revistafenix.pro.br [consulta: 26/06/2013]