

DOIS MITOS ANTIGOS REVISITADOS POR JEAN ANOUILH

ANA FERNANDES

Jean Anouilh surge fiel ao modelo grego, visto que, se muitas das suas peças não retomam os mitos antigos, pelo contrário, todas aquelas que os utilizam situam-se entre o início e o final da sua carreira de dramaturgo: *Eurydice* foi publicada em 1942, *Antigone* em 1944, *Médée* em 1947, *Tu étais si gentil quand tu étais petit* em 1974, mas a peça foi representada em 1972, *Cedipe ou le roi boiteux* foi editada em 1978. *Tu étais si gentil quand tu étais petit* e *Médée* são duas das inúmeras obras modernas que se inspiram em mitos clássicos.

O artigo que propomos é também uma reavistação das duas figuras femininas protagonistas das duas peças a fim de percebermos a actualização que Anouilh faz desses mitos, pondo em relevo através de Electra e Medeia o antagonismo de uma feminilidade.

Seduzido pelas lendas gregas no seguimento da educação dispensada na época e do fenómeno de moda que constituía o retorno ao mito antigo nos anos 40, Jean Anouilh serviu-se de Electra e Orestes para construir a sua mitologia pessoal, elevando então os protagonistas ao nível de verdadeiras figuras simbólicas que resultam da sobreposição de dois mitos completamente diferentes. Com efeito, os descendentes de Agamemnon e dos seus parentes engendram invariantes temáticas que revestem a forma de motivos recorrentes em várias obras de Jean Anouilh.

Em *Tu étais si gentil quand tu étais petit*, o que é debatido, é a intransigência dos indivíduos, atitude inerente à recusa de uma felicidade pouco exigente: o herói masculino, Orestes, rejeita a alegria de viver e confessa a sua mãe, Clitemnestra, que não tem gosto pela vida. A palavra «*bonheur*» pode ser de uma importância capital noutras peças deste dramaturgo: é a felicidade que despoleta o desfecho de *Antigone* e de *la Sauvage*. Creonte acaba de pronunciar a sua tirada sobre a felicidade quando Antígona, a sua sobrinha - depois de ter sido convencida por Creonte que seria absurdo morrer pelos

irmãos Etéocles e Polinices, que se tinham morto um ao outro -, deseja de novo a morte de forma obstinada. Assim que a vendedora apresenta o vestido de noiva a Thérèse, a heroína de *la Sauvage*, e lhe diz a propósito da viagem de núpcias:

«*La Suisse et l'Italie. Croyez-moi, c'est classique, mais c'est ce qu'il y a de plus beau. Quel merveilleux bonheur !*»,

Thérèse repete :

«*Quel merveilleux bonheur, oui...*» (p.78)¹

e, neste preciso momento, ela recusar casar com Florent, porque «*il y aura toujours un chien perdu quelque part qui [l']empêchera d'être heureuse...*» (p.181). Quanto a Electra, as reticências formuladas por seu irmão Orestes, a quem ela quer obrigar a cometer um duplo assassinio (o da mãe e do amante, Égisto, assassinos do pai Agamemnon), não parecem desviá-la do seu propósito criminoso. Uma tal obstinação aproxima-a de Antígona. Para além desta teimosia, encontramos em *Tu étais si gentil quand tu étais petit* o motivo das rugas e do ventre que surgia já em *Antigone* e que corresponde a uma certa escolha de vida. Assim como Antígona diz a Creonte:

«*Je vous parle de trop loin maintenant, d'un royaume où vous ne pouvez plus entrer avec vos rides, votre sagesse, votre ventre.*» (p.94)²,

Égisto ordena a Orestes :

«*Regarde ma pauvre gueule, mon ventre, mes rides, ma fatigue. Regarde ce que tu crois être ma lâcheté dans mes yeux, petite brute.*» (p.80)³.

Esta aparência física decrépita, sinónimo de uma aceitação dos compromissos, é portanto dotada de um papel fortemente simbólico. A recusa das concessões nota-se ainda na oposição entre as pessoas que dizem «sim» e aquelas que se obstinam a dizer «não». Face a Égisto, Orestes coloca-se no campo daqueles que preferem a morte ao aviltamento:

¹ Jean Anouilh, *La Sauvage*, in «*La Sauvage*» suivi de «*L'Invitation au château*», Gallimard, 1989

² Jean Anouilh, *Antigone*, La Table Ronde, 1994.

³ Id., *Tu étais si gentil quand tu étais petit*, in *Pièces secrètes*, La Table Ronde, 1977. As referências serão sempre a partir desta edição.

«Il n'y a pas d'intermédiaire, mon bon Monsieur. On est jeune et puis on est mort. Si cela se prolonge jusqu'à la broncho-pneumonie finale au dodo, avec la famille autour et les médecins spécialistes, c'est qu'entre-temps on a dit «oui»» (p.79).

A dicotomia entre duas humanidades é mais acentuada em *Antigone*, aquando do confronto que põe face a face a rapariga e Creonte. A oposição dos pronomes pessoais «Moi» e «vous» só torna ainda mais sensível o fosso que separa os protagonistas em presença:

«Moi, je peux dire «non» encore à tout ce que je n'aime pas et je suis seul juge. Et vous, avec votre couronne, avec vos gardes, avec votre attirail, vous pouvez seulement me faire mourir parce que vous avez dit «oui».» (p.78)

Esta divisão em dois grupos constitui um «leitmotiv» do teatro de Jean Anouilh, visto que Jeanne, também em *l'Alouette* - peça cuja heroína é Joana d'Arc -, declara:

«Ce que j'ai fait, je l'ai fait. C'est à moi. Personne ne peut me le reprendre et je ne le renie pas. Tout ce que vous pouvez, c'est me tuer, me faire crier n'importe quoi sous la torture, mais me faire dire «oui», cela vous ne le pouvez pas.» (p.147)⁴

Clément Borgal dá uma justificação positiva ao retorno de todos estes motivos:

«Nul doute qu'il entre dans ce parti pris d'Anouilh un dessein de plaire au public par la facilité. Ne peut-on cependant y voir aussi un dessein plus noble, un symbole plus élevé, sinon plus valable : attirer l'attention sur le fait que le monde lui-même n'est qu'un théâtre ?»⁵

Pelo contrário, alguns críticos como Gilbert Château, pouco sensíveis à razão verdadeira destas repetições, lamentam injustamente o facto de Jean Anouilh retomar alguns elementos já presentes nas obras anteriores; eles vêem neste processo uma falta de imaginação:

«Les abîmes sont atteints avec Tu étais si gentil quand tu étais petit [...]. Revoilà en guise de chœur antique, les minables musiciens de l'Orchestre, eux-mêmes descendance abâtardie du père d'Orphée, et aussi l'inusable dialogue Antigone-Créon [...]. Car M. Jean Anouilh se pare impudemment

⁴ Jean Anouilh, *L'Alouette*, Gallimard, 1958.

⁵ Clément Borgal, «L'univers dramatique de Jean Anouilh», *la Table Ronde*, nº214, novembre 1965, p.63.

des dépouilles de Jean Anouilh avec aussi peu de grâce qu'un goujat se drapant dans le manteau d'un roi.»⁶

Contudo a escolha temática dos filhos de Agamemnon, por mais fortemente ancorada que esteja na personalidade de Jean Anouilh, ultrapassa-a para abordar temas mais vastos. O dramaturgo moderno explorou uma das funções das tragédias gregas: distanciar-se, graças ao mito, em relação aos acontecimentos contemporâneos a fim de melhor os analisar e, eventualmente, de os denunciar.

Profundamente marcado pela Segunda Guerra Mundial, ele faz nas suas peças alusões precisas ao evento para sublinhar até onde pode ir a barbárie humana, ligando-se ao período da Libertação e à «depuração» que se lhe seguiu. No final, a violoncelista, revoltada com o crime que Orestes acabou de cometer, grita:

«Il faut lui couper ses choses! Il faut lui couper ses choses! Je l'ai vu faire à la Libération à un officier allemand! [...] C'est à cause de lui si on a massacré les juifs, sale boche!» (p.98),

e o pianista explica ao vingador, desvendando os móveis escondidos de tal crueldade:

«Dans tout Argos libéré, demain ce sera comme ça. On tondra les filles, on mutilera les hommes [...]. C'est comme cela qu'une ville occupée se redonne bonne conscience...» (pp.99-100).

Orestes, a propósito do pedagogo, deixa aliás escapar as palavras «*occupant*» e «*collaborateur*» (p.63), específicas da Segunda Guerra Mundial.

Além disso, permitimo-nos pensar que Jean Anouilh se relaciona com a actualidade contemporânea do pós-guerra. Com efeito, o seu Orestes intransigente, hostil a qualquer compromisso, pode simbolizar a juventude de Maio de 1968, como o suegredo Jacques Vier:

«[...] la pièce a été jouée pour la première fois le 17 janvier 1972. Quatre ans plus tôt, avaient éclaté les émeutes de mai [...]. Oreste, à tort ou à raison, m'apparaît un peu comme le porte-drapeau de cette jeunesse-là [...]»⁷

⁶ Gilbert Château, «Anouilh aux abîmes», *la Nouvelle Revue française*, n° 232, avril 1972, p.102.

⁷ Jacques Vier, «Jean Anouilh, poète tragique», *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 6, novembre-décembre 1977, p.950.

Paradoxo desta peça que dá conta da nossa história mais próxima: esta visão moderna está fortemente enraizada no mito antigo. É verdade que, na sua reutilização da lenda grega, Jean Anouilh nos impõe um modo de abordagem bem particular.

Quase de imediato o público compreende que está perante a família dos Átridas, visto que, embora o título seja hermético, o véu é levantado pela lista das personagens. Depois de ter descoberto a identidade dos protagonistas, o espectador pode interrogar-se sobre o título dado à obra e crê de forma verosímil que se trata de uma afectuosa observação dirigida a Orestes por Clitemnestra. Durante o espectáculo, o público esforçar-se-á por encontrar esta pequena nota que possa justificar o título. Contudo ficará desiludido ao aperceber-se de que estas palavras são pronunciadas, de modo inesperado, por Égisto. Com um tal título, Jean Anouilh tenta confundir o horizonte de expectativa da assistência a fim de produzir um efeito de surpresa.

Com efeito, o dramaturgo escolheu colocar-nos perante um texto palimpsesto cuja característica é dupla: por um lado, a trama da história é previamente conhecida, e, por outro lado, a peça evidencia a intemporalidade do mito.

Jean Anouilh utiliza um meio subtil para insistir sobre o aspecto pré-estabelecido da história: os músicos narram pontualmente a fábula dos Átridas adiantando o desenrolar da representação, o que a imagem do pianista anuncia:

«Clytemnestre est entrée dans le Palais. Cela va être à la nourrice qui vient avertir Égisthe qu'un jeune étranger le demande.» (p.82).

A história, porque provém de um mito, é representada como uma sucessão de acontecimentos cujo esquema geral é estável. A violoncelista, que evoca o fenómeno literário do “*emprunt*”⁸, di-lo explicitamente:

«Moi je l'ai lu Eschyle, pour mon baccalauréat. Je n'ai pas attendu d'être employée ici, pour la connaître, l'histoire d'Oreste !» (p.42).

Além disso, Égisto, no decorrer da acção, lembra-nos que a peça não pode terminar senão da forma como a lenda o exige; ao falar da ordem das coisas aquando de uma disputa com Clitemnestra, ele lança-lhe:

⁸ Processo literário que joga com o princípio da **intertextualidade**, remetendo neste caso a personagem para a obra de Ésquilo e para o uso que este autor fez do mito de Orestes.

«C'est moi qui finirais par t'étrangler - et cela ne serait pas dans l'ordre» (p.56),

mostrando que possui uma consciência aguda do seu destino.

Sendo a história já conhecida, Jean Anouilh inscreveu o carácter universal do mito ao modernizar a fábula grega, provando assim que ela se adapta a qualquer época. Dispersou pela peça anacronismos, que figuram como falsas anotações pontuais em relação à lenda antiga. É assim que Electra fala de férias bem modernas à beira-mar; Clitemnestra traz *«une robe de broderie anglaise blanche»* e Agamemnon, *«dans son costume de flanelle claire, fum[e] un cigare embaumé»* (p.93). Os anacronismos, que provocam efeitos de ruptura inesperados, retiram ao mito uma parte da sua grandeza, fazendo-o oscilar entre o trágico e o irrisório. Por esta dessacralização, eles conseguem romper com a ilusão teatral. Mas Jean Anouilh não se fica por aqui: salvo estas dissonâncias colocadas na boca dos Átridas, os músicos que acompanham o espectáculo reforçam a intemporalidade da lenda, arrastando-a para a dimensão de uma vulgar notícia. É, por exemplo, a contrabaixista que julga os assassinos Clitemnestra e Égisto nestes termos:

«Vous savez, avec un bon avocat, quand on plaide le passionnel... Elle a pu prouver qu'elle vengeait sa fille [Iphigénie sacrifiée par Agamemnon]. En vérité c'est parce qu'elle avait déjà son Égisthe dans la peau. Mais cela, ça n'a pas pu être établi aux Assises. Et après, avec les millions du vieux, ils se sont mis à se la couler douce : la mer Égée, les palaces, les croisières, naturellement...» (p.17).

E para tornar a fábula ainda mais actual, os músicos estabelecem comparações entre a história que se desenrola à nossa frente e a sua vida particular. A contrabaixista não teme afirmar a propósito do seu marido:

«Si Monsieur Hortense, il ne m'avait pas fait son apoplexie et si son gamin avait atteint l'âge de ce petit voyou d'Oreste, vous auriez vu s'il lui aurait laissé dire tout ce qu'il dit tous les soirs à sa mère - ce petit malappris !» (p.13).

Três razões, pelo menos, parecem justificar o retomar do mito de Orestes por Jean Anouilh: exprimir gostos pessoais sob a forma de temas recorrentes; referir-se, através da lenda grega, à história contemporânea e impor um «contrato de leitura» específico, baseado num texto palimpsesto. Como o declara Marguerite Yourcenar que

analisa a dimensão de figuras emblemáticas que os heróis das fábulas antigas adquirem:

«Si les masques grecs offrent encore au poète moderne le maximum de commodité et de prestige, c'est précisément parce qu'ils ont cessé d'être d'aucun temps, même des temps antiques. Chacun les porte à sa guise ; chacun s'arrange pour verser le plus possible de soi dans ces moules éternels.»⁹

A peça que temos analisado foi tardia e não teve um grande sucesso devido ao facto de a mistura de géneros ser pouco homogénea e de as situações falharem quanto à originalidade, no entanto *Médée* modifica muito menos os dados da Antiguidade, limitando-se o autor a fazer uma transposição do mito para o mundo dos boémios.

O mito de Medeia, conhecido através da *Medeia* de Eurípides, foi retomado em 1947 por Jean Anouilh numa peça com o mesmo título. Se o dramaturgo contemporâneo é fiel ao título do trágico grego e se conserva a trama da lenda, ele propõe, pelo contrário, uma heroína bem mais revoltada que a do seu antepassado. Embora Jean Anouilh tenha criado uma tragédia tradicional que suscita o terror e a piedade, ele coloca o espectador face a uma violência verbal e gestual que era estranha aos autores clássicos. Nesta peça, onde inúmeras didascálias contêm o verbo «*crier*», em que Medeia cospe para cima de Creonte e violenta a sua ama, o trágico tem tendência para se transformar numa espécie de teatro cruel. É precisamente esta crueldade que dá uma certa originalidade à peça de Anouilh, e que serve para sublinhar a relação da personagem com os outros e consigo própria.

Medeia e a ama possuem personalidades inconciliáveis, e é interessante observar esta dupla, comparando-a à que formam Antígona e a sua irmã Ismena, em *Antigone* do mesmo autor. À imagem da ama que clama face às ameaças de Medeia: «*Je veux vivre, Médée!*»¹⁰, Ismena pergunta a Antígona, que não respeita a proibição instituída pelo tio Creonte de enterrar o cadáver do irmão Polínicos, desobediência punida com a morte: «*Tu n'as donc pas envie de vivre, toi?*»¹¹, mostrando assim que o instinto de sobrevivência é muito forte nela. A ligação à existência e a submissão perante a força encontram-

⁹ Marguerite Yourcenar, «Carnet de notes d'Électre», *Théâtre de France*, nº 4, 1954, p.27.

¹⁰ Jean Anouilh, «*Médée*», in *Nouvelles pièces noires*, Paris, La Table Ronde, 1961, p.367. Todas as referências remetem para esta edição.

¹¹ *Op. cit.*, p.28.

-se de forma idêntica em Ismena e na ama. Enquanto Ismena diz a Antígona a propósito de Creonte: *«Il est plus fort que nous, Antigone»*¹², a ama replica a Medeia:

«Tais-toi, tais-toi, je t'en supplie! Enfouis tes plaintes au fond de ton cœur, enfouis ta haine. Supporte. Ce soir, ils sont plus forts que nous.»
(p.365)

Medeia tem a perfeita consciência do que a separa da velha ama, tal como o demonstram os violentos propósitos em que se manifestam o desprezo e a ingratidão:

«J'ai sucé ton lait, bon, et j'ai toléré tes jérémiades. Mais ce n'est pas de lait, tu le sais, que Médée a grandi. Je ne te dois pas plus qu'à la chèvre que j'aurais pu sucer au lieu de toi.» (p.399)

A heroína realiza igualmente, sob o efeito da cólera provocada pelo desejo de viver da sua ama, um gesto inconsiderado, contrário ao respeito pelo decoro:

«Médée l'a prise par le col, elle la relève brutalement à la hauteur de son visage»,
«Elle la rejette brutalement par terre. À ce moment la vieille crie.»
(p.367).

Visto que os meios para exprimir o trágico mudaram radicalmente desde a Antiguidade, constatamos que, no dramaturgo moderno, o patético é evidenciado através de uma dinâmica da encenação. No final da peça, mesmo após a morte de Medeia, as palavras da ama, que fazem intervir dois elementos, o sol e o vinho -símbolos do seu amor e da vida -, vêm ainda sublinhar um carácter oposto ao da heroína. O antagonismo entre as duas personagens não se revela na tragédia de Eurípides, visto que aí elas não dialogam. Jean Anouilh coloca-as face a face a fim de acentuar a violência de Medeia e de sublinhar a classe social da personagem trágica, de uma condição completamente distinta da mulher do povo.

O outro duo antagónico é o constituído por Medeia e Jasão que encarnam a destruição do casal desunido pelo tempo. Com efeito, esta heroína, insatisfeita e revoltada, depois de anos felizes perto de Jasão, constata que o seu amor se deteriorou sob o peso do hábito. Quando ele a abandona, ela não consegue suportar ser vencida

¹² *Ibid.*, p.26.

irremediavelmente e decide morrer com os seus filhos, a fim de que ele não possa apagar o passado vivido em comum:

“Tu ne seras jamais délivré, Jason ! Médée sera toujours ta femme ! Tu peux me faire exiler, m’étrangler tout à l’heure quand tu ne pourras plus m’entendre crier, jamais, jamais plus, Médée ne sortira de ta mémoire.”
(p.377)

O seu ódio para com Jasão é tal que a sua palavra parece dotada de um poder assassino; a jovem faz com que o crime surja como o seguimento lógico de um diálogo de surdos:

“Morte ou vivante, Médée est là, devant ta joie et ta paix, montant la garde. Ce dialogue que tu as commencé avec elle, tu ne le termineras qu’avec ta mort maintenant.” (p.379)

Além disso, Jean Anouilh amplificou a solidão da personagem trágica em relação a Eurípides, ao suprimir Egeu que aprovava Medeia e lhe oferecia hospitalidade:

*“[...] t’emmener hors de cette terre, je n’y consentirais pas ; mais si, de toi-même, tu te présentes à ma demeure, tu y resteras, inviolable, sans nul danger que je te livre à personne.”*¹³

O que acentua ainda mais o isolamento de Medeia, é o facto de ela não aceitar a benevolência dos outros. Vendo-a escorraçada de todos os lugares por causa dos crimes cometidos por amor a Jasão, este fica perturbado com a sua miséria e confessa-lhe:

“J’ai pitié de toi, Médée qui ne connais que toi, qui ne peux donner que pour prendre, j’ai pitié de toi attachée pour toujours à toi-même, entourée d’un monde vu par toi...” (pp.382-383),

ela recusa qualquer comiseração e responde-lhe com estas simples palavras: *“Garde ta pitié [...]”* (p.383), preferindo ficar *“seule jusqu’au bout des temps”* (p.382) assim como Jasão tinha previsto. De acordo com a opinião deste, ela é uma inadaptada à felicidade:

“[...] ce que tu hais le plus au monde, ce qui est le plus loin de toi: le bonheur, le pauvre bonheur.” (p.390).

¹³ Euripide, *Médée*, Paris, Les Belles Lettres, tomo I, 1976, p.150.

Lúcida, ela tem consciência de que é um ser perverso que só consegue atrair a infelicidade:

“Je suis tous les sales gestes et toutes les sales pensées. [...] Je pue ! Je pue, Jason ! [...] Tout ce qui est noir et laid sur la terre, c’est moi qui l’ai reçu en dépôt.” (p.384),

e quando ela mata os seus filhos, apesar do amor que lhes tem, e se mata, é ainda para afirmar a sua infâmia. Medeia, incapaz de tornar Jasão feliz, mas de igual modo incapaz de se separar dele, escolhe portanto matar-se com os seus filhos para o punir de a ter abandonado e, sobretudo, para o impedir de a esquecer e para que ele não possa refazer a sua vida:

“MÉDÉE – Je t’ai fait pleurer, je t’ai fait aimer. Regarde-les, ton petit frère et ta femme, c’est moi ! C’est l’horrible Médée ! Et essaie maintenant de l’oublier !

JASON – Oui, je t’oublierai. Oui je vivrai et malgré la trace de ton passage à côté de moi, je referai demain avec patience mon pauvre échafaudage d’homme sous l’œil indifférent des dieux.” (p.398).

Com esta decisão corajosa de Jasão, parece contudo que o dramaturgo quis atenuar de algum modo o tom niilista da sua peça.

Se Medeia não consegue comunicar com os outros senão sob o modo da violência, é porque ela está presa a uma profunda revolta metafísica. A fraqueza ligada ao sexo feminino é-lhe insuportável, e este sentimento de angústia é sublinhado pela sucessão de interrogações:

“Pourquoi ces seins, cette faiblesse, cette plaie ouverte au milieu de moi? N’aurait-il pas été beau le garçon Médée ? N’aurait-il pas été fort ?” (p.363).

Este longo grito termina com uma rebelião contra a própria criação, fazendo os termos “*boue*” e “*côte d’homme*” referência à Bíblia:

“Chair faite d’un peu de boue et d’une côte d’homme ! Morceau d’homme ! Putain !” (p.363).

Contudo Medeia assume por vezes o seu estatuto de mulher visto que não teme mostrar uma sexualidade exacerbada, como o mostram as suas palavras relativas a Jasão:

“Je l’attendais tout le jour, les jambes ouvertes, amputée... Humblement, ce morceau de moi qu’il pouvait donner et reprendre, ce milieu de mon ventre, qui était à lui...” (p.362).

A Medeia de Eurípides deplora, também ela, ser mulher, mas exprime esse pesar menos violentamente:

“De tout ce qui a vie et pensée, c’est nous, les femmes, la gent la plus misérable. D’abord, il nous faut prodiguer l’argent pour acheter un époux et donner un maître à notre corps, cruel surcroît d’infortune ! Et voici le point capital : le prendra-t-on mauvais ou bon ?”¹⁴

Ela denuncia a dependência da mulher em relação ao homem: o homem é o “*maître*” da mulher e ele tem o poder de provocar a sua infelicidade ou a sua felicidade.

Medeia, que rejeita a sua feminilidade, reivindica, por seu lado, o facto de pertencer a uma raça e define claramente a sua personalidade, numa declinação lírica do nome. Ela 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:

“Je suis Médée. La fille d’Éatès qui en a fait égorger d’autres, quand il le fallait, et des plus innocents que moi, je te l’assure. Je suis de ta race. De la race de ceux qui jugent et qui décident, sans revenir après et sans remords.” (p.384).

Para indicar a que linhagem se opõe, ela emprega ainda o termo “*race*” porque este subentende uma filiação genética:

“Race d’Abel, race des justes, race des riches, comme vous parlez tranquillement. C’est bon n’est-ce pas d’avoir le ciel pour soi et aussi les gendarmes. [...] C’est bon de penser un jour comme son père et le père de son père, comme tous ceux qui ont eu raison depuis toujours. C’est bon d’être bon, d’être noble, d’être honnête.” (p.389).

Ela separa-se da comunidade para que possa tornar precisa a sua identidade, numa espécie de declamação. O excerto que se segue, ritmado pela expressão “*Je suis*”, que introduz sub-segmentos nos quais reina a harmonia, pode ser assimilado a um verdadeiro texto de retórica tanto do ponto de vista das aliterações, como do ponto de vista rítmico:

¹⁴ Euripide, *Médée*, op.cit., pp.131-132.

“Je suis Médée! Je suis Médée, tu te trompes ! Médée qui ne t’a rien donné, jamais, que de la honte. J’ai menti, j’ai triché, j’ai volé, je suis sale... C’est à cause de moi que tu fuis et que tout est taché de sang autour de toi. [...] Je suis ta jeunesse perdue, ton foyer dispersé, ta vie errante, ta solitude, ton mal honteux.” (p.389).

A gradação semântica por vezes presente, nomeadamente nesta frase: *“Je suis l’orgueil, l’égoïsme, la crapulerie, le vice, le crime”* (p.389), dá uma grande intensidade trágica à fúria de Medeia. Esta afirma-se igualmente na sua unicidade graças a palavras, aparentemente anódinas, que a distinguem do comum dos mortais. Tal é o papel dado ao pronome pessoal *“eux”*:

“Quelque chose bouge dans moi comme autrefois et c’est quelque chose qui dit non à leur joie à eux là-bas.” (p.359),

e à palavra *“tous”*:

“Je sais, vous voulez tous vivre.” (p.367).

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.

Ambas as heroínas tratadas estão no centro de relações conflituosas que geram um ambiente de intranquilidade no interior da peça. A tragédia nasce do facto de tanto Electra como Medeia serem mulheres fora do comum embora bem distintas: Electra é aquela que é privada de marido e de filhos enquanto Medeia é aquela que tudo possui, mas tudo nega e aniquila. Ambas denotam contudo uma força obstinada que se revela quase viril sem que o autor oculte por completo a sensualidade das suas personagens.

Jean Anouilh soube reactualizar os mitos através de anacronismos, de variações na tensão dramática e de um reforço do carácter de excepção das suas heroínas que sobressaem do grupo e contrastam com as outras personagens numa relação de dualidade mais ou menos inconciliável.