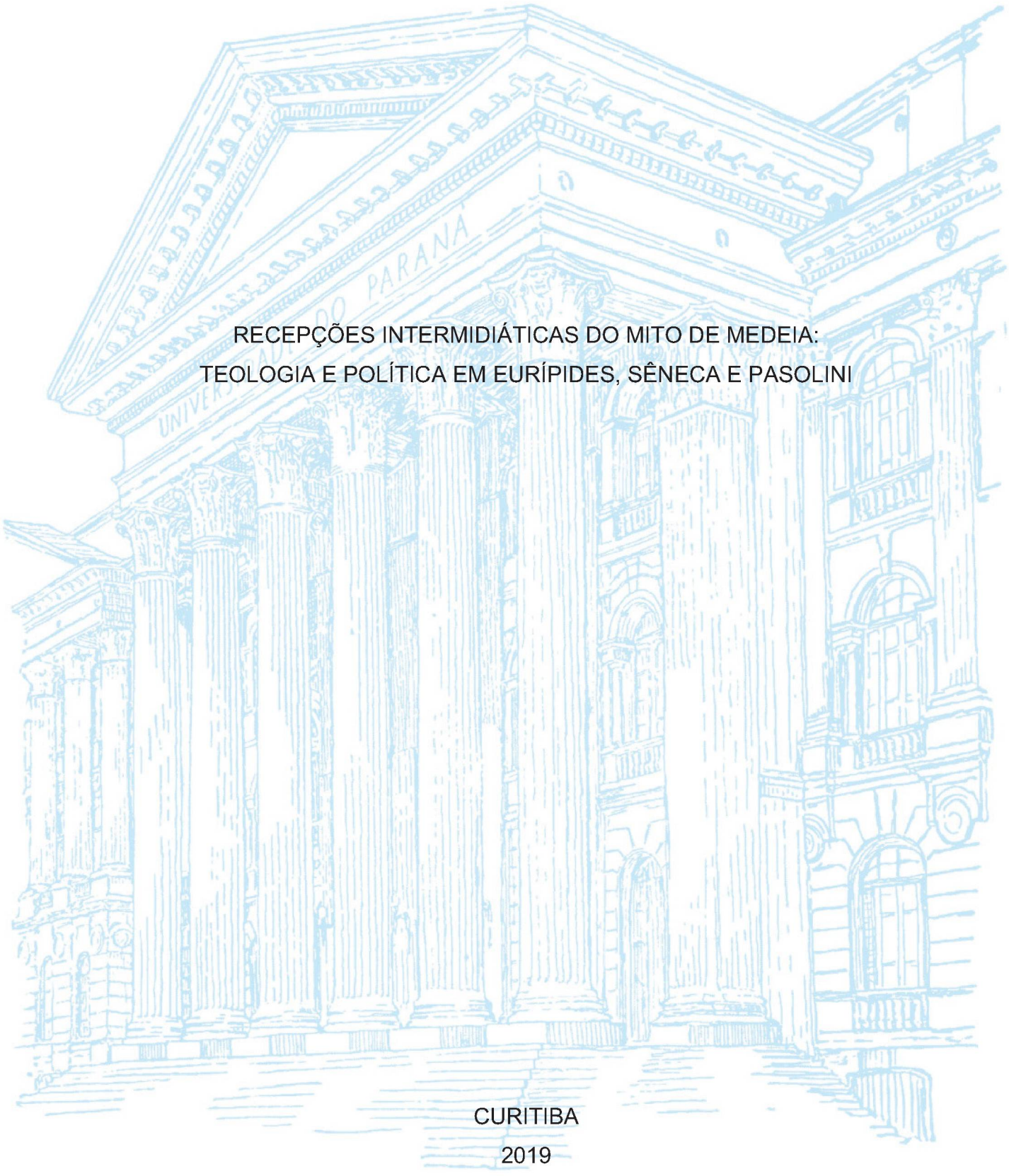
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

CESAR FELIPE PEREIRA CARNEIRO



RECEPÇÕES INTERMIDIÁTICAS DO MITO DE MEDEIA: TEOLOGIA E POLÍTICA EM EURÍPIDES, SÊNECA E PASOLINI

CURITIBA

2019

CESAR FELIPE PEREIRA CARNEIRO

RECEPÇÕES INTERMIDIÁTICAS DO MITO DE MEDEIA: TEOLOGIA E POLÍTICA EM EURÍPIDES, SÊNECA E PASOLINI

Tese apresentada ao curso de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração em Estudos Literários, Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Roosevelt Araújo da Rocha Júnior

CURITIBA

2019

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO SISTEMA DE BIBLIOTECAS/UFPR –
BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS COM OS DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Fernanda Emanoéla Nogueira – CRB 9/1607

Carneiro, Cesar Felipe Pereira
Recepções intermidiáticas do mito de Medeia : teologia e política em Eurípides, Sêneca e Pasolini. / Cesar Felipe Pereira Carneiro. – Curitiba, 2019.

Tese (Doutorado em Letras) – Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná.
Orientador : Prof. Dr. Roosevelt Araújo da Rocha Júnior

1. Medéia (Mitologia grega) na literatura. 2. Medéia (Mitologia grega) no cinema. 3. Eurípides, 480-406 A.C. 4. Sêneca, ca 4 a.C.-ca.65 d.C. 5. Pasolini, Pier Paolo, 1922-1975. 6. Teologia. 7. Política. 8. Intermidialidade. I. Rocha, Roosevelt, 1974-. II. Título.

CDD – 882

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR DE CIENCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO LETRAS - 40001016016P7

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da tese de Doutorado de **CESAR FELIPE PEREIRA CARNEIRO** intitulada: **RECEPÇÕES INTERMIDIÁTICAS DO MITO DE MEDEIA: POLÍTICA E CRÍTICA SOCIAL EM EURÍPIDES, SÊNECA E PASOLINI**, após terem inquirido o aluno e realizado a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de doutor está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 01 de Julho de 2019.

ROOSEVELT ARAÚJO DA ROCHA JÚNIOR
Presidente da Banca Examinadora

MARIA CECILIA DE MIRANDA NOGUERIA COELHO
Avaliador Externo (UFMG)

PATRÍCIA DA SILVA CARDOSO
Avaliador Interno (UFPR)

JANE KELLY DE OLIVEIRA
Avaliador Externo (UEPG)

SALETE PAULINA MACHADO SIRINO
Avaliador Externo (UNESPAR)

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR DE CIENCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO LETRAS - 40001016016P7

ATA Nº939

ATA DE SESSÃO PÚBLICA DE DEFESA DE DOUTORADO PARA A OBTENÇÃO DO GRAU DE DOUTOR EM LETRAS

No dia um de julho de dois mil e dezenove às 08:00 horas, na sala 1013, Ed. Dom Pedro II, 10º andar, foram instalados os trabalhos de arguição do doutorando **CESAR FELIPE PEREIRA CARNEIRO** para a Defesa Pública de sua tese intitulada **RECEPÇÕES INTERMIDIÁTICAS DO MITO DE MEDEIA: POLÍTICA E CRÍTICA SOCIAL EM EURÍPIDES, SÊNECA E PASOLINI**. A Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em LETRAS da Universidade Federal do Paraná, foi constituída pelos seguintes Membros: ROOSEVELT ARAÚJO DA ROCHA JÚNIOR (UFPR), MARIA CECILIA DE MIRANDA NOGUERIA COELHO (UFMG), PATRÍCIA DA SILVA CARDOSO (UFPR), JANE KELLY DE OLIVEIRA (UEPG), SALETE PAULINA MACHADO SIRINO (UNESPAR). Dando início à sessão, a presidência passou a palavra ao discente, para que o mesmo expusesse seu trabalho aos presentes. Em seguida, a presidência passou a palavra a cada um dos Examinadores, para suas respectivas arguições. O aluno respondeu a cada um dos arguidores. A presidência retomou a palavra para suas considerações finais. A Banca Examinadora, então, reuniu-se e, após a discussão de suas avaliações, decidiu-se pela APROVAÇÃO do aluno. O doutorando foi convidado a ingressar novamente na sala, bem como os demais assistentes, após o que a presidência fez a leitura do Parecer da Banca Examinadora. A aprovação no rito de defesa deverá ser homologada pelo Colegiado do programa, mediante o atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca dentro dos prazos regimentais do programa. A outorga do título de doutor está condicionada ao atendimento de todos os requisitos e prazos determinados no regimento do Programa de Pós-Graduação. Nada mais havendo a tratar a presidência deu por encerrada a sessão, da qual eu, ROOSEVELT ARAÚJO DA ROCHA JÚNIOR, lavrei a presente ata, que vai assinada por mim e pelos membros da Comissão Examinadora.

CURITIBA, 01 de Julho de 2019.

ROOSEVELT ARAÚJO DA ROCHA JÚNIOR
Presidente da Banca Examinadora

MARIA CECILIA DE MIRANDA NOGUERIA COELHO
Avaliador Externo (UFMG)

PATRÍCIA DA SILVA CARDOSO
Avaliador Interno (UFPR)

JANE KELLY DE OLIVEIRA
Avaliador Externo (UEPG)

SALETE PAULINA MACHADO SIRINO
Avaliador Externo (UNESPAR)

Dedico este trabalho à memória de
Odair Pinto Pereira, meu querido avô,
que, quando criança, morava no sítio e
precisava andar mais de 10 quilômetros,
todos os dias, para poder estudar.
Mas a Educação mudou a vida dele.
E comigo não tem sido diferente.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, eu agradeço à Ana Pellegrini Costa, que, como uma musa homérica, me inspira na caminhada. Obrigado, novamente e desde sempre, pela paciência, pelo companheirismo, por não ter dúvidas de que eu posso conseguir aquilo a que me proponho, e por expressar isso a mim.

À Elisa e à Soeli, respectivamente mãe e madrinha, ambas professoras, que também acreditam que a Educação é o caminho da transformação, bem como aos demais "incentivadores" da minha família.

À Marta Souto Pellegrini, por manter a casa habitável enquanto eu escrevia esta tese, e ao Paulo José Costa, que gosta dos gregos tanto ou mais do que eu.

Aos amigos(as) e colegas: Guilherme Giublin, Rafael Fonseca, Antônio Pinelli, Odair Rodrigues, Priscila Buse, Marcelo Bourscheid, Mauro Scaramuzza Filho, Julia Raiz, Claudecir Rocha, Filipe Reblin, e todos aqueles que contribuíram com suas ideias, ou de alguma outra forma, para a realização desta pesquisa.

Aos parceiros(as) que me ajudaram com a preparação para o doutorado-sanduíche, compartilhando comigo seus projetos e/ou informações: Gabriel Rachwal, Fernanda Boechat, Cristian Pagoto, Adriano Smaniotto e Camila Marchioro.

Agradeço ao professor Paulo Soethe, pois sem seus préstimos minha jornada além-mar não teria se dado da mesma maneira. Agradeço também ao professor Ottmar Ette, pela acolhida amistosa em solo alemão, e à equipe da Universidade de Potsdam. *Vielen Dank!*

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior pela concessão de apoio financeiro, tanto no Brasil quanto no exterior.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná e aos seus(às suas) coordenadores(as) e secretários(as).

Ao professor Rodrigo Tadeu Gonçalves, pelos apontamentos que fez por ocasião da banca de qualificação, a quem devo em especial a elucidação da trajetória de Medeia no contexto romano, com respeito e admiração.

À professora Salete Paulina Machado Sirino, também presente na qualificação (e na defesa), pelos comentários pertinentes sobre a obra fílmica aqui analisada, bem como pela atenção a mim dispensada ao longo dos últimos anos.

Às professoras Jane Kelly de Oliveira, Patrícia da Silva Cardoso e Maria

Cecília de Miranda Nogueira Coelho, que, cada qual a sua maneira e em sua área específica de atuação, na posição de avaliadoras, contribuíram com reflexões importantes para a finalização deste estudo.

Ao professor Roosevelt Araújo da Rocha Júnior, pela clareza e tranquilidade na condução da orientação, o que me permitiu uma boa margem de liberdade para expressar algumas de minhas ideias pessoais sobre os assuntos aqui tratados.

Ainda, à Célia Arns de Miranda, à Anna Stegh Camati, à Marta Morais da Costa, à Anastasia Bakogianni, ao Marcelo Marchioro (*in memoriam*), à Claudete Pereira Jorge (*in memoriam*) e ao Paulo Venturelli.

Aos caros alunos e às caras alunas nas várias salas de aula em que "professorei"; na verdade, eles é que me ensinaram, mais do que eu poderia imaginar. Em particular, deixo um "obrigado" aos participantes do curso "De Eurípides a Heiner Müller: o mito de Medeia em algumas variações", que ministrei na UFPR em 2016, pois seus distintos pontos de vista me trouxeram novas perspectivas para realizar esta pesquisa.

Agradeço, finalmente, aos bons anos em que estive na universidade como aluno (desde 2003), período que, de certo modo, coincidiu com um número maior de investimentos em Educação por parte do governo brasileiro. Contra o discurso simplista da meritocracia, que coloca os indivíduos como os únicos responsáveis por seus sucessos, deixo aqui atestado que é absolutamente necessário, além da devida força de vontade pessoal, um contexto favorável para que se desenvolvam de maneira adequada, para poderem dar vazão aos seus desejos, a fim de fazerem valer os seus direitos.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Com estas minhas mãos humanas Ah
Tivesse eu permanecido o animal que Fui
Antes que um homem me fizesse sua mulher
Medéia A bárbara agora enjeitada
Com estas minhas mãos bárbaras
Mãos maculadas marcadas imundas muitas vezes
Partir em duas a humanidade eu quero
E no meio vazio habitar Eu
Não mulher Não homem Por que gritais Pior que a Morte
É ser velho Beijaríeis a mão
Que vos presenteia a morte se conhecesseis a vida

Medeamaterial

Oh, pedaço de mim
Oh, metade arrancada de mim
Leva o vulto teu
Que a saudade é o revés de um parto
A saudade é arrumar o quarto
Do filho que já morreu

Pedaço de mim

RESUMO

O mito de Medeia, ao longo dos séculos, vem sendo objeto de diferentes configurações textuais e transposições para os mais diversos meios expressivos. Da tragédia grega levada à cena por Eurípides, em 431 a.C., à reconfiguração cinematográfica realizada por Pier Paolo Pasolini, em 1969, verifica-se que esse mesmo material dramatúrgico segue reiteradamente tirando o fôlego dos mais diversos públicos. Além disso, ainda que algo escrito para o teatro só realize plenamente a sua função com a concretização cênica, nada impede que um texto com essa característica possa ser lido como pura literatura, como muito provavelmente ocorreu, por exemplo, com a versão de Lúcio Aneu Sêneca, no século I d.C. Desse modo, a história da mulher traída pelo marido, que, para se vingar dele, mata os próprios filhos, é analisada neste trabalho nestas três versões: as peças, disponíveis na forma de texto, do tragediógrafo grego e do filósofo-dramaturgo latino, bem como a materialização fílmica produzida pelo diretor italiano. Primeiramente, discutem-se essas obras em relação aos seus contextos temporais e culturais específicos. Em seguida, apresentam-se as leituras a partir de uma perspectiva comparativa, dos textos à tela, embasadas pelos estudos intertextuais e intermidiáticos. Por fim, pode-se dizer que, embora essas obras não sejam explicitamente políticas, ressalta-se nelas justamente essa característica, introduzida de modo subjacente por seus autores. As críticas formuladas às sociedades em que elas foram criadas, portanto, deixam-se entrever de maneira sutil, nas entrelinhas dos textos e entre os grânulos dos fotogramas. Mas elas estão presentes, como este estudo procura mostrar.

Palavras-chave: Recepção dos clássicos. Intermidialidade. Teologia. Política. *Medeia*.

ABSTRACT

Throughout the centuries, Medea's myth has been the object of different textual configurations and transpositions to diverse media formats. From the Greek Tragedy staged by Euripides in 431 BC to the cinematographic reconfiguration made by Pier Paolo Pasolini in 1969, it is possible to say that this dramaturgical material has been a delight for many different audiences. Nonetheless, even though something that was written with theatrical purposes only achieves its main goal when it is staged, nothing withholds a material with those characteristics to be read solely as literature, as it probably occurred, for example, with Lucio Aneu Seneca's version from the 1st century. Thereby, the story of the woman betrayed by her husband, that seeks revenge by killing her own children, it is analyzed here in the three following versions: the plays available in text form from the Greek Tragedy writer and the Latin philosopher and dramaturg, as well as the cinematographic materialization produced by the Italian director. Firstly, these works are discussed in relation to their specific temporal and cultural contexts. After, the readings are presented from a comparative perspective, from the texts to the screen, based on the Intertextual and Intermedia Studies. Ultimately, it is possible to say that, although these works are not explicitly political, this characteristic stands out, being introduced in a subjacent way by its authors. Therefore, the critics aimed at the societies where they were created can be seen in a subtle way between the lines and in the photograms' granules. However, these comments are indeed there, as this study pursuits to show.

Keywords: Classical Reception Studies. Intermediality. Theology. Politics. *Medea*.

SUMÁRIO

1	**INTRODUÇÃO**	**13**
2	**A ARTE TRÁGICA DE EURÍPIDES**	**25**
2.1	PRESSUPOSTOS GERAIS	25
2.2	RECEPÇÃO DA TRAGÉDIA EURIPIDIANA	29
2.2.1	Os séculos XIX e XX	33
2.3	TRAGÉDIA, DEMOCRACIA, ENSINO	35
2.4	GÊNEROS	39
2.4.1	Expectativas, variedade e mudança	39
2.4.2	Tragédia e peça satírica	41
2.4.3	Rótulos genéricos e seus problemas	42
2.5	ESTRUTURAS DRAMÁTICAS	42
2.5.1	Variedade e unidade	42
2.5.2	Forma aberta e estratégias estruturais	43
2.5.3	Estruturas duplas	44
2.5.4	Estratégias de justaposição	45
2.5.5	Estruturas abertas e o desafio da tragédia	46
2.5.6	O Coro	47
2.5.6.1	O coro e o público	48
2.5.6.2	Limites na identificação e autoridade	50
2.5.6.3	O coro e o conhecimento	51
2.5.6.4	Mito nas Odes Corais	52
2.5.6.5	Conexão e relevância	53
2.5.6.6	O coro de Sófocles é o modelo	55
2.6	OS DEUSES	56
2.6.1	O drama da crença humana	57
2.6.2	Deuses visíveis: Deuses no prólogo	58
2.6.3	Deuses visíveis: Deuses no epílogo	60
2.6.4	Deuses invisíveis: inferência e incerteza	61
2.7	A RETÓRICA	62
2.7.1	Retórica e personagem	62
2.7.2	A retórica e o seu contexto	62
2.7.3	Ambivalência sobre a retórica e o moderno	63

2.8 AS MULHERES 63
2.8.1 Mulheres dentro de casa? 68
2.8.2 Família, cidade e motivações de gênero 69
2.8.3 Mulheres, fama e coragem 69
2.8.4 Discurso misógino 70
3 EURÍPIDES E SUA *MEDEIA* CLÁSSICA 71
3.1 A INOVAÇÃO DE EURÍPIDES 71
3.2 A *MEDEIA* DE EURÍPIDES, O MODERNO DA ANTIGUIDADE 80
4 MEDEIA NO CONTEXTO ROMANO 152
4.1 BREVE PANORAMA DAS *MEDEIAS* LATINAS 152
4.2 O TEATRO LITERÁRIO DE SÊNECA 161
4.3 A *MEDEIA* DE SÊNECA, O MORALISTA 165
5 O MITO DE MEDEIA NO FILME DE PIER PAOLO PASOLINI 179
5.1 O CINEMA DE PASOLINI 179
5.2 PASOLINI CONTRA A SOCIEDADE DE CONSUMO 191
5.3 A *MEDEIA* DE PASOLINI, O ANTIFASCISTA 200
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS ou O eterno lamento que ecoa das personagens trágicas 260
REFERÊNCIAS 266
APÊNDICE - FICHA TÉCNICA DE *MEDEIA*, DE PIER PAOLO PASOLINI 276
GLOSSÁRIO 277

1 INTRODUÇÃO

Na contemporaneidade, constata-se que o mito de Medeia continua a ser recebido nos mais diversos meios expressivos, apresentando, a cada nova obra, significações próprias ao contexto espaço-temporal, político e sociocultural em que se insere. Ademais, como salienta Zélia de Almeida Cardoso, "(...) a obra de cultura é produto de todo um contexto, sendo extremamente importante o conhecimento desse contexto para que tal obra seja compreendida e sua própria existência possa ser justificada" (CARDOSO, 2005a, p. 27). O mito grego, que apresenta uma narrativa de vingança, continua sendo reescrito, reencenado, adaptado, traduzido e transposto de uma linguagem a outra com recorrência, o que faz dele um clássico ao permitir uma série ininterrupta de possibilidades e novas leituras. Segundo Italo Calvino, em *Por que ler os clássicos*, um clássico é justamente aquele "que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer" (CALVINO, 2002, p. 9), ou seja, um discurso que, sendo o mesmo, é sempre diverso. Por sua vez, Trajano Vieira, um dos tradutores brasileiros da *Medeia* de Eurípides, diz que "O vigor do mito pode ser avaliado pela maneira como vários de seus elementos são reinventados" (VIEIRA, 2010, p. 11).

Existe um grande interesse pela famosa feiticeira da Cólquida, e talvez o que o norteie seja a tragicidade extrema do argumento, pois seria possível imaginar ação mais terrível do que uma mãe (ou um pai) matar os próprios filhos? Ou, de acordo com o próprio texto euripidiano: "Algo horroriza mais?" (Eurípides, *Medeia*, 1290). Fato é que a história de Medeia vem sendo objeto de diferentes configurações textuais ao longo dos séculos, entendendo-se aqui a noção de texto em um sentido mais amplo, ou seja, estendendo-a para que um texto seja compreendido como toda e qualquer obra cultural (livro, peça de teatro, filme etc.). Nesse sentido, Anton Kaes, em um contexto de embate entre o estruturalismo e os estudos culturais, pondera:

> Abracei o cinema como uma nova e excitante área de pesquisa que, na esteira da revolução semiótica, permitiu que eu lesse *todos* os produtos culturais como textos. Embora a semiótica fornecesse um novo arcabouço teórico para analisar a "linguagem" do cinema, nunca aderi inteiramente à terminologia científica que permitia uma análise ostensivamente objetiva,

> intocada pela história e pela interpretação. (KAES, 1994, p. 48, tradução nossa)[1]

Da tragédia grega de Eurípides à *Medeia* fílmica de Pier Paolo Pasolini, orientada para fins políticos, na Itália, várias são as obras que, valendo-se do mito de Medeia, estabelecem uma rede de diálogos intertextuais e intermidiáticos com outras obras. Essa recriação audiovisual, por exemplo, relaciona-se tanto com a obra da Antiguidade Clássica quanto com obras e ideias de outros artistas e intelectuais, tais como Lúcio Aneu Sêneca, Bertolt Brecht, entre outros. Assim, o presente trabalho apresenta leituras das obras de Eurípides, Sêneca e Pasolini, procedendo a uma discussão das implicações que cada obra teve em seu tempo e espaço, bem como procurando apontar suas possíveis ressonâncias.

A grande quantidade de teóricos e, por conseguinte, de termos por eles utilizados para fazer referência a conceitos envolvidos no processo de apropriação de um texto e sua decorrente adaptação/tradução para outras mídias, impõe a necessidade de realizar determinadas escolhas. Por um outro prisma, a proliferação de termos e conceitos relacionados ao campo da intertextualidade e das transposições gera uma enorme gama de dificuldades e reivindicam uma discussão pormenorizada de algumas questões, objetivando esclarecer os desafios teóricos existentes no próprio ato de retomada de uma obra em uma outra obra.

Com base na teoria semiótica, conforme salientado anteriormente, pode-se entender toda obra artística como um texto, seja ela literária, teatral, cinematográfica, pictórica, ou qualquer outra. Desse modo, ao se referir ao processo de passagem de um texto para outro, ou seja, quando envolve uma adaptação, percebe-se que ainda nos dias de hoje existe uma polêmica em relação à questão de fidelidade. A fidelidade seria, segundo Linda Hutcheon, uma "visão negativa da adaptação" (HUTCHEON, 2011, p. 24). Sabe-se que as adaptações são consideradas e avaliadas como obras autônomas: "uma adaptação tem sua própria aura, sua própria 'presença no tempo e no espaço, uma existência única no local onde ocorre'" (BENJAMIN *apud* HUTCHEON, 2011, p. 27). Brunilda Reichmann, por sua vez, aponta que "A questão da fidelidade ao texto-fonte, que pautava os primeiros estudos sobre a adaptação, deixou de ser relevante para dar lugar à leitura

---

[1] No original: "I embraced film as a new and exciting area of inquiry that, in the wake of the semiotic revolution, allowed me to read *all* cultural products as texts. Although semiotics provided a novel theoretical framework for analyzing the 'language' of film, I never fully subscribed to the scientific terminology which permitted an ostensibly objective analysis, untouched by history and interpretation".

da intertextualidade que se estabelece entre os textos fonte e alvo, em uma via de mão dupla (...)" (REICHMANN, 2009, p. 232).

Por esse viés, o discurso sobre fidelidade não mais se sustenta, embora se constate que a linguagem utilizada pela crítica sobre as adaptações ainda seja, parcialmente, nesses termos. A visão de adaptações, por exemplo, de romances para filmes é, muitas vezes, negativista, pautada em termos do que o livro perde com a transposição de um meio semiótico para o outro. Constata-se que ainda predomina certa defesa por uma pretensa superioridade que seria intrínseca à literatura, em detrimento das demais expressões artísticas. A literatura é, frequentemente, posta em um pedestal, do qual ninguém pode violá-la. Por isso, o discurso que se estabelece na avaliação de uma obra proveniente de adaptação literária é, com recorrência, poluído de palavras depreciativas, tais como "'infidelidade', 'traição', 'deformação', 'violação', 'abastardamento', 'vulgarização' e 'profanação'" (STAM, 2006, p. 19).

A fim de se proceder à desconstrução de uma crença não declarada, contudo corrente, que coloca repetidamente a adaptação em um grau ontologicamente inferior ao do original, discorre-se na sequência uma contra-argumentação histórica e teórica da questão. Segundo Robert Stam (1941-), o pós-estruturalista Roland Barthes (1915-1980), um dos pilares da teoria da recepção[2], cujo foco deixa de ser a intenção do autor na criação de sua obra, e passa à recepção da obra por parte do leitor, vê a adaptação como uma forma de crítica (BARTHES *apud* STAM, 2006, p. 22). Ao situar um texto em relação a textos anteriores, Barthes sugere que essa reciprocidade textual permite uma leitura da

[2] Para Anastasia Bakogianni, "Os estudos de recepção se baseiam nas teorias que focalizam o leitor, e tiveram origem na Alemanha nos anos 1960, em particular a partir do trabalho de estudiosos como Hans Robert Jauss (1982), Wolfgang Iser (1978) e mais tarde Hans-Georg Gadamer (1960, 2. ed. 1965). A crítica dessa teoria se concentra no papel central desempenhado pelo leitor na formulação do significado. Cada leitor recebe um texto de maneira única, dependendo de sua educação, experiência de vida e disponibilidade. A teoria da recepção rejeita a existência do texto único, original, objetivo e fixo que deve ser examinado como uma forma de arte pura, como a nova crítica e muitos teóricos pós-modernos argumentariam. Na recepção, falamos antes em termos de texto(s), no plural, porque cada vez que um texto é lido, ele está sendo recebido e interpretado de uma nova maneira" (BAKOGIANNI, 2016, p. 97, tradução nossa). No original: "Reception studies draw on reader-response theories that originated in Germany in the 1960s, particularly the work of scholars like Hans Robert Jauss (1982), Wolfgang Iser (1978), and later Hans-Georg Gadamer (1960, 2nd edn. 1965). Reader-response criticism focuses on the pivotal role played by the reader in the formulation of meaning. Each reader receives a text in his/her own unique way, depending on his or her education, life experience, and agenda. Reception theory rejects the existence of the one, original, objective and fixed text that has to be examined as a pure art form as new criticism and many postmodern theorists would argue. In reception we speak rather in terms of text's', plural because each time a text is read it is being received and interpreted in a new way".

obra que não se subordina, necessariamente, àquilo que o autor do original propunha. Dentro dessa mesma tendência, Jacques Derrida (1930-2004) procura desconstruir a hierarquia que inferioriza a cópia e enaltece o original (STAM, 2006, p. 22). Esses dois teóricos discutem a problemática da adaptação a partir dos chamados estudos culturais, que ganharam força depois dos anos 1970. Esse campo de estudo, conforme Stam, "se mostra menos interessado em estabelecer hierarquias verticais de valor do que em explorar relações 'horizontais' entre mídias fronteiriças" (STAM, 2006, p. 24). Também é Stam quem salienta que a adaptação de um texto complementa as lacunas desse texto, quer dizer, uma adaptação apresenta novos desdobramentos de determinadas passagens, enriquecendo sua leitura. Stam retoma Mikhail Bakhtin (1895-1975), para quem todo texto é polifônico, dialógico, heteroglóssico e plural, ou seja, possível de ser interpretado de inúmeras maneiras. Nesse caso, uma encenação teatral ou obra cinematográfica viria a completar as lacunas existentes em determinado texto literário, ao chamar a atenção para suas ausências estruturais (STAM, 2006, p. 25).

O filósofo Gilles Deleuze (1925-1995) é outro pós-estruturalista que questiona a hierarquização das mídias. Segundo o teórico, o cinema não seria inferior à literatura e à filosofia, áreas tradicionais geradoras de pensamento, mas um meio em que o pensamento é traduzido em imagens e sons, em blocos de movimento que sucedem no tempo (DELEUZE *apud* STAM, 2006, p. 25). Ainda dentro desse contexto, as várias correntes intelectuais, tais como o marxismo, o feminismo e o pós-colonialismo tendem a desfazer hierarquias falsas, desmistificando a suposta aura superior da literatura. Consequentemente, com o passar do tempo, ocorreu a relativização da superioridade dos textos literários e o enfraquecimento do discurso sobre fidelidade. Contudo, percebe-se que a sentença "o original é melhor", que visivelmente expressa um juízo de valor, ainda é utilizada nos dias de hoje.

Constata-se que esses importantes questionamentos ressoam, de maneira lógica, na promissora teoria da intertextualidade, concebida pela semioticista búlgara Julia Kristeva, em 1969 – por acaso o mesmo ano em que a *Medeia* de Pasolini foi realizada. Essa teoria textual, de perspectiva semiótica, apresenta relações com o sujeito, o inconsciente e a ideologia. Kristeva, ao se apoiar nas reflexões de Bakhtin, sobretudo na noção de polifonia, para chegar à elaboração do conceito de intertextualidade, identifica completamente o sujeito e o processo de significação,

quer dizer, desvia o foco da noção de autor para a ideia de produtividade textual. Para Bakhtin, há a inserção da história e da sociedade no texto e do texto na história e na sociedade, ou seja, o teórico leva em conta a dialética entre literatura e sociedade. Ao escrever, um autor, que é leitor do *corpus* literário anterior e é um ser vivente na história, inscreve em seu texto a sociedade na qual ele próprio está inserido. A linguagem literária surge como um diálogo de textos, sendo que cada diálogo entre textos está duplamente orientado: há o ato de reminiscência, a evocação de outra escritura, e a somatória dos textos existentes, a transformação dessa escritura.

O conceito de Bakhtin que está na base da formulação do conceito de intertextualidade de Kristeva é o de "palavra ambivalente", ou "ambivalência da escritura", como prefere a autora, noção essa que substitui a relação "pessoa-sujeito da escritura" (KRISTEVA, 1974, p. 67). Bakhtin menciona que um autor se utiliza da palavra de outro autor para injetar um sentido novo em seu próprio enunciado, embora conservando parte do sentido que o enunciado explorado já tinha. Daí resulta que o enunciado adquire duas significações, tornando-se, então, "ambivalente": no eixo horizontal, distribuem-se sujeito e destinatário, enquanto que no eixo vertical, sobressaem o texto e o seu contexto. Desse modo, autor e leitor extrapolam a literalidade do texto, que é sincrônico e diacrônico.

Visto que Bakhtin foi o primeiro a afirmar que uma estrutura literária é elaborada a partir de sua relação com outra estrutura, pode-se dizer que uma adaptação é sempre uma relação dialógica, seja em termos intertextuais, intermidiáticos e/ou interculturais. Embora o termo intertextualidade seja usado para caracterizar tanto relações entre textos e entre mídias, verifica-se que Laurent Jenny prefere o termo *transposição*, "que tem a vantagem de indicar que a passagem de um sistema significativo para outro requer uma nova articulação do tético – da posicionalidade enunciativa e denotativa" (JENNY, 1982, p. 39). Para Jenny, a intertextualidade não é uma adição confusa e misteriosa de influências, como afirma Kristeva, mas o trabalho de transformação e assimilação de vários textos operado por um texto centralizador que mantém o comando do sentido.

A partir de Bakhtin e Kristeva, Gérard Genette (1930-2018) elabora, por sua vez, uma teoria própria da intertextualidade, propondo a ideia de uma interminável permuta entre os textos, ao invés de se ater à questão da fidelidade textual. Na direção contrária dessa problemática, o autor apregoa a sucessiva e infinita

transformação dos textos, e propõe cinco novos tipos de relações entre eles: intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, arquitextualidade e hipertextualidade (GENETTE, 2005). O mérito de Genette, na realidade, é o de enfatizar o que Bakhtin e Kristeva já haviam afirmado, salientando um traço inexorável do texto, sua característica palimpséstica. Eis o que o autor destaca, em uma espécie de epígrafe de seu livro:

> Um palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo. Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente *hipertextos*), todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação. Dessa literatura de segunda mão, que se escreve através da leitura, o lugar e a ação no campo literário geralmente, e lamentavelmente, não são reconhecidos. Tentamos aqui explorar esse território. Um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos. Este meu texto não escapa à regra: ele a expõe e se expõe a ela. Quem ler por último lerá melhor. (GENETTE, 2005, p. 5)

Genette chama as reescrituras apontadas por Kristeva de palimpsestos, obras derivadas de uma obra anterior por transformação ou imitação. Esse é o ponto que chama a atenção, pois se vê que autores como Umberto Eco (1995) e Barthes (2004), entre outros, partilham de sua opinião, ao procurarem desconstruir a malfadada questão da fidelidade de uma obra em relação a outra obra anterior. Ao invés de se valer dessa expressão, o autor cria uma nomenclatura nova para tratar da relação entre dois textos – chame-se texto de partida e texto de chegada – designando-os por hipotexto e hipertexto. De modo análogo, verifica-se que Patrice Pavis (2008) prefere os termos texto fonte e texto alvo, ao se referir a essa correlação. André Lefevere, por sua vez, e no que se refere especificamente à tradução, tem a seguinte opinião sobre o assunto:

> "Fidelidade" é apenas uma estratégia de tradução que pode ser inspirada pela conjunção de uma certa ideologia com uma certa poética. Aclamá-la como a única estratégia possível, ou mesmo, permitida, é tão utópico quanto inútil. Textos traduzidos assim podem nos ensinar muito sobre a interação de culturas e a manipulação de textos. Esses assuntos, por sua vez, podem ser mais interessantes para o mundo como um todo do que nossa opinião sobre se uma determinada palavra foi traduzida com "propriedade" ou não. De fato, longe de ser "objetivas" ou "livres de valor", como seus defensores querem nos fazer acreditar, "traduções fiéis" são com freqüência inspiradas por uma ideologia conservadora. (LEFEVERE, 2007, p. 87)

Linda Hutcheon, em *Uma teoria da adaptação* (2011), menciona ser preciso abordar as adaptações como adaptações. A teórica comenta que as adaptações, embora devam sempre ser vistas como obras autônomas, são tomadas por palimpsestos, uma vez que sempre existirão ecos da obra fonte. A adaptação pode envolver mudança de mídia, de gênero, de foco narrativo, dentre outros aspectos. Essas mudanças sempre envolvem perdas e ganhos, mas, no entanto, é preciso, segundo a autora, não generalizar, e sim analisar cada obra a partir de seus próprios pressupostos.

Uma adaptação para o cinema, por exemplo, somente se torna completa com a recepção, ou seja, com a projeção do filme diante de um público ou sua assistência em algum outro contexto. O espectador recebe, concomitantemente, o texto de origem e a obra fílmica – sendo essa um ato conjunto entre o adaptador/roteirista, o diretor, os atores e demais técnicos –, pois a construção de significados de um texto dramático transposto para a tela não repousa apenas no texto em si. Transpor um texto dramático para o cinema envolve uma série de dificuldades práticas, sobretudo no que se refere às implicações culturais constantes desse processo, no caso de uma transposição de um texto estrangeiro. As variáveis envolvem certos elementos, tais como: o texto/tradução, a fotografia, a cenografia, o elenco, a linguagem audiovisual, a produção, o som, dentre outros. Logicamente, o estudo dos filmes deve pressupor a reflexão em relação a todos esses campos. A ideia apresentada por Maria Serôdio, embora circunscrita ao âmbito dos estudos teatrais, pode também ser estendida ao cinema:

> A encenação envolve opções, saberes, vontade de uma (mesmo que não consciente) função social e resolução estética que atravessa o processo de feitura de um espetáculo. Assim, evocando modelos estéticos (ainda que os não cite, ainda que os não copie), o encenador coloca-se numa zona de significação que ultrapassa o gesto individual e o insere num jogo múltiplo de criação de sentidos: não só porque opera com outros criadores, e configura intercepções artísticas, mas porque o espetáculo de teatro se relança por parte do público. (SERÔDIO, 1996, p. 265)

Tanto quanto a literatura, os filmes são reflexos de contextos políticos e socioculturais específicos, e tais obras interagem com as percepções de mundo dos espectadores. Sendo assim, essas percepções variam de acordo com o tempo e o espaço, uma razão pela qual a adaptação de um texto dramático requer a adaptação não apenas de sua linguagem, mas também de seus aspectos culturais, levando-se

em conta o contexto de chegada. Uma tradução cultural pressupõe um processo cuja complexidade ultrapassa a mera transposição de um enredo de uma cultura para outra. Na realidade, a tradução cultural se refere ao intrincado conjunto de características relacionadas à transposição tanto do texto-fonte quanto do universo cultural em que ele está inserido para outra língua, mas, acima de tudo, para uma cultura totalmente divergente, em direção ao texto alvo. Conforme as palavras de Lefevere:

> A Tradução é, certamente, uma reescritura de um texto original. Toda reescritura, qualquer que seja sua intenção, reflete uma certa ideologia e uma poética e, como tal, manipula a literatura para que ela funcione dentro de uma sociedade determinada e de uma forma determinada. (BASSNETT; LEFEVERE, 2007, p. 11)

Parte da produção artística contemporânea, ao procurar se desvencilhar da concepção aristotélica de mímesis, passou a representar o mundo de maneira fragmentária. Desse modo, diversas obras de arte atuais apresentam visões relativizadas, não pleiteiam mais, pode-se dizer, a verdade absoluta das coisas, que é impossível de ser apreendida. Os textos, refletindo o processo de deslocamento ou descentração do homem, ou seja, sua "perda de um 'sentido de si' estável", segundo Stuart Hall (2011, p. 9), recriam um caleidoscópio de signos, oferecendo uma representação multifacetada do mundo. Essa característica da humanidade dos séculos XX e XXI, a fragmentação, contrapõe-se à soberania do indivíduo dos períodos renascentista[3] e iluminista – séculos XVI e XVII-XVIII, respectivamente – e desemboca, também, em uma acepção de cultura nacional como "'comunidade imaginada': as *memórias* do passado; o *desejo* por viver em conjunto; a perpetuação da *herança*" (HALL, 2011, p. 58).

Dentro desse amplo contexto teórico, verifica-se que uma das características da produção artística atual é, precisamente, a apropriação textual, sendo que esse aspecto do processo criativo se evidencia nas inúmeras transposições de obras preexistentes. Estabelecer um diálogo entre textos fonte com o momento presente é

[3] Note-se que, nesse período, William Shakespeare é uma exceção, pois sua obra relativiza a noção de indivíduo absoluto. Na obra do autor, segundo Anna Stegh Camati, "[muitas de suas personagens], tanto as masculinas como as femininas, se sustentam a partir de uma postura relativista, que define o sujeito como sendo fruto, não somente de fatores biológicos e psicológicos, mas também [culturais e históricos]" (CAMATI, 2008, p. 137).

salutar, como demonstra o filme *Shakespeare apaixonado* [4], no qual há a desmistificação da figura "sobre-humana" do autor. Uma tendência contemporânea é, justamente, a que procura suprimir a aura "inabalável" dos clássicos, ao mesmo tempo em que se consideram procedimentos de emancipação política e/ou cultural por meio da explosão dos limites da dramaturgia tradicional. A contestação, a subversão, a busca por novas linguagens, a pilhagem dos textos célebres, dos cânones literários, faz parte do processo de afirmação das novas gerações. Valendo-se de repertórios consistentes de leituras e referências estéticas, de conhecimentos dos fatos da História, os novos autores podem abalar os sistemas de significação.

A apropriação de um texto fonte qualquer, realizada por um diretor teatral ou cinematográfico, e sua posterior recriação em uma nova produção, demostra o caráter volátil das obras de arte. Um criador que se vê diante de um texto que oferece uma grande quantidade de opções de leitura, tem liberdade para realizar uma grande quantidade de escolhas na feitura de sua obra. Desse modo, ele tem o direito – ou o único caminho – de realizar um verdadeiro desmantelamento da obra de origem, uma dessacralização do clássico, realizando não uma tradução *ipsis litteris*, mas, sim, uma nova leitura e, consequentemente, uma nova obra. Salman Rushdie observa que a "palavra 'tradução' (...) vem, etimologicamente, do latim, significando 'transferir'; 'transportar entre fronteiras'" (RUSHDIE *apud* HALL, 2011, p. 89).

Anne Ubersfeld, ao propor que um clássico é tudo aquilo que "reclama uma 'adaptação' a nossos ouvidos" (2002, p. 9), ou seja, uma obra que necessita de uma apropriação e recriação em um novo contexto, salienta que a escolha entre historicizar, isto é, realizar uma atualização, ou não, é o ponto de partida quase

---

[4] EUA, 1998. Direção de John Madden, roteiro de Marc Norman e Tom Stoppard, com Joseph Fiennes e Gwyneth Paltrow nos papéis principais. Recebeu 13 indicações ao Oscar 1999, tendo vencido em sete categorias: melhor filme, atriz, atriz coadjuvante, roteiro original, direção de arte, figurinos e trilha sonora. No filme, apresenta-se o entrelaçamento da vida de Shakespeare, entre fato e ficção, com o processo de escrita de *Romeu e Julieta*. William Shakespeare seria o Romeu Montéquio e Viola de Lesseps seria Julieta Capuleto. Desse modo, o filme cria "um jogo em que o espectador conhecedor da obra é desafiado a reconhecer citações e alusões bem como é convidado a especular sobre o quanto há de verdade na 'vida' do jovem Shakespeare como representada no filme" (LEÃO, 2009, p. 51). Nesse filme, passagens célebres da peça estão presentes, tais como a cena do baile, a cena do balcão e a cena da alcova. A produção, valendo-se de vários aspectos metalinguísticos, metateatrais e metacríticos, toma como tema o próprio processo criativo. Há a utilização de recursos, tais como o teatro dentro do teatro, o teatro dentro do cinema e o cinema que reflete o próprio cinema. O filme, desse modo, mesmo com toda a liberdade poética de que se vale, trata de maneira respeitosa o mito shakespeariano, ao propor a ficcionalização da vida.

obrigatório para o adaptador (2002, p. 20). Contudo, pode-se afirmar que essa característica é intrínseca a toda e qualquer adaptação: um filme, ainda que se proponha a uma leitura calcada no texto fonte irá, inevitavelmente, atualizar o texto para o contexto que lhe é contemporâneo. No que se refere especificamente a encenações de peças teatrais modernas, Ubersfeld aponta que

> Seja qual for a polissemia instalada no texto, seja qual for a independência do encenador em relação às tradições, seja qual for a explosão das estruturas (...) o vai-e-vem do sentido entre passado e presente dá conta do presente pela designação da mudança, mas também pela formulação das contradições. (UBERSFELD, 2002, p. 36)

Em um comentário em relação às montagens atuais dos textos shakespearianos, Gerd Bornheim menciona que "uma certa margem daquela atualidade de Shakespeare se [perde] e é a partir dessa perda que a situação se modifica, ou seja, as leituras de seus textos se ampliam" (1997, p. xvi). Consequentemente, muitos outros elementos surgem, dada a mudança de repertório do receptor em relação ao passado. O espectador do século XXI, em função do desenvolvimento das ciências humanas, interpreta um texto de maneira diferente do espectador elisabetano. Portanto, ao se realizar a releitura de uma obra do passado se realiza, ao mesmo tempo, uma leitura do presente, isto é, procede-se a historicização. Esse termo, introduzido por Bertolt Brecht, "põe em jogo duas historicidades: a da obra no seu próprio contexto e a do espectador nas circunstâncias em que assiste ao espetáculo [ou ao filme]" (PAVIS, 1999).

Reitera-se que o fenômeno da transposição de uma mídia para outra ultrapassa a esfera da tradução "interlingual" de um texto. Há, também, a confrontação "intercultural", que é separada no tempo-espaço, pois toda tradução é adaptada para a situação atual. Como Lefevere salienta, "(...) ao contrário da opinião tradicional, a tradução não "se refere" em primeiro lugar a uma língua. Antes, a língua como expressão (e depositário) de uma cultura é um elemento na transferência cultural conhecida como tradução" (LEFEVERE, 2007, p. 96).

O processo de adaptação é contínuo – adequam-se as obras do passado às necessidades e intenções atuais: assim procedendo, parcialmente se apaga a intenção original e a substitui por outra, pois, segundo Célia Arns de Miranda, todo texto "(...) é composto de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas, que entram em diálogo, em paródia, em contestação umas com as outras: o leitor [e/ou

espectador] é a entidade que é capaz de perceber toda a duplicidade e multiplicidade textual" (MIRANDA, 2005, p. 147).

A tradução de um texto, a passagem de um texto fonte para um texto alvo, segundo Pavis, em *O teatro no cruzamento de culturas* (2008), requer uma adaptação tanto linguística quanto cultural. Em outras palavras, um texto de uma determinada cultura é transposto para um texto em outra língua e cultura. Essa transferência interlingual e intercultural implica a adaptação de dimensões semânticas, rítmicas, sonoras, entre outras (PAVIS, 2008, p. 124). Soma-se a esse arrazoado, que, no livro supracitado, ao enfocar a complexidade da tradução entre mídias distintas, Pavis oferece uma reflexão sobre o processo das concretizações textuais desde o texto de origem até sua chegada na nova mídia (de T0 a T4) (2008, pp. 126-129).

Como a concretização cênica – ou a materialização fílmica – evidencia, cada obra produz ou reforça significados, nos diferentes contextos culturais, de acordo com sua própria proposta e expectativas. É possível dizer que não apenas cada tempo, mas também cada lugar tem mostrado e continuará a mostrar a tragédia *Medeia*, por exemplo, inserida em um contexto sociocultural e político específico.

Nesta introdução foi elaborada uma discussão sobre questões atinentes à intertextualidade, focalizando-se algumas teorias da adaptação, bem como se procurou desenvolvê-la em torno do debate contemporâneo a respeito das apropriações de textos em relação a mídias diversas. A reflexão teve por base as teorias de Linda Hutcheon, Robert Stam, Gérard Genette, Roland Barthes, André Lefevere e Anne Ubersfeld, entre outros. Essa discussão teórica foi colocada em função de uma contra-argumentação da noção de fidelidade textual, noção essa ultrapassada e equivocada, bem como visou ser o referencial para se pensar, afinado ao âmbito dos estudos de Literatura e Outras Linguagens, a transposição efetuada entre a *Medeia* teatral de Eurípides, disponível em texto, e a *Medeia* fílmica de Pasolini.

Assim, este trabalho apresenta uma perspectiva de análise comparativa ao focalizar a transposição entre mídias, tendo como alvo aquilo que se pode chamar de "concretização da imaginação", feito atingido pela obra do diretor italiano, pois

> O cinema é o imaginário realizado. O cinema condensa, na materialidade de seu texto, a idealidade e a sensitividade cuja conjunção era privilégio da imaginação. E ele apresenta o produto desta concreção sob a forma efetiva

> de *imagens*. Não mais imagens por metáforas, como são as "imagens" mentais. Mas imagens concretas, existentes sob o modo da exterioridade. *O cinema é o tornar-se-imagens do imaginário*. Ele é a sua literalização, sua efetuação: sua realização. É por isto, provavelmente, que o termo imaginário, como substantivo, é seu contemporâneo. (GUÉNOUN, 2004, p. 109)

A partir do texto dramático de Eurípides, passando pelo texto dramático de Sêneca, o mito de Medeia é materializado no filme de Pasolini. A fim de se analisar a relação intertextual entre as três obras homônimas (em um movimento que começa no teatro e chega ao cinema), faz-se necessário contextualizá-las em suas próprias épocas e lugares. Desse modo, inicialmente é abordado o tragediógrafo grego Eurípides em relação a seu tempo: no capítulo dois, apresenta-se o estudo de algumas características das criações trágicas desse autor. O terceiro capítulo, por sua vez, centra-se especificamente em uma análise extensa e pormenorizada, a um só tempo estrutural e narrativa, da *Medeia* de Eurípides. Em seguida, no capítulo quatro, após um breve panorama a respeito das *Medeias* latinas, discute-se a *Medeia* do dramaturgo-filósofo Lúcio Aneu Sêneca. Por fim, o capítulo cinco trata da adaptação cinematográfica do multiartista italiano Pier Paolo Pasolini, sua veia polêmica e combativa na construção dessa obra antirrealista, que evidencia a intenção de seu autor em intervir na sociedade.

2 A ARTE TRÁGICA DE EURÍPIDES

2.1 PRESSUPOSTOS GERAIS

Eurípides (c. 484 a.C.-406 a.C.) é considerado um dos três grandes tragediógrafos da Antiguidade Clássica Grega, que viveram e produziram no século V a.C., sendo que apenas parte de suas obras chegaram até os dias de hoje. O professor e crítico teatral John Gassner sublinha que "Seu aniversário, tradicionalmente assinalado como ocorrendo no dia da batalha de Salamina em 480 a.C. mas com muita probabilidade tendo lugar quatro ou cinco anos antes, coincidiu com o alvorecer da supremacia política de Atenas" (GASSNER, 2010, p. 64). E Albin Lesky pontua: "A afirmação de que Eurípides nasceu no dia da batalha é, de certeza, ficção, pois além desta conjectura, também há outras" (LESKY, 1995, p. 390).

Embora contemporâneo a Ésquilo e Sófocles, sobre cujas vidas se tem um certo grau de precisão nas informações, sabe-se que a vida de Eurípides, que nasceu na propriedade de seus pais, em Salamina, sempre esteve envolta por uma série de histórias pouco críveis. Lesky comenta que os poucos dados da vida do autor estão, "ainda mais que noutros casos, inteiramente sufocados por um sem número de anedotas" (LESKY, 1995, p. 392). Ele foi alvo, por exemplo, da comédia de Aristófanes, sobretudo em *As rãs*, o que contribuiu, de maneira significativa, para a propagação de diversas ideias falsas a respeito do poeta trágico. Sua primeira composição provavelmente seja *As Pelíades* (455 a.C.), também chamada de *As filhas de Pélias*, peça hoje perdida, para a qual conseguiu um coro pela primeira vez, mas não teve êxito. Com essa peça, ele obteve o terceiro lugar no Festival das Grandes Dionísias. Gassner aponta que *As Pelíades* é significativa sob dois aspectos: "Mostra o jovem dramaturgo já às voltas com a lenda de Medéia, que transformaria numa de suas maiores tragédias, e o revela sua forte inclinação para lendas que demandavam uma estrutura muito formal" (GASSNER, 2010, p. 70). Ainda aponta que, nessa peça,

> (...) desejando Medéia vingar-se do rei Pélias que despojara o esposo dela, Jasão, de seu patrimônio, persuade as filhas do rei que pode devolver a

> este a juventude se elas o matarem antes. O psicólogo Eurípides[5] já está patente nesta primeira peça, pois em seu drama chega à conclusão que a bárbara Medéia, cujo código é tão estranho ao da Grécia, perde a afeição do marido pela própria paixão com que o serve. Eurípides exprime a triste verdade segundo a qual uma mulher pode realmente perder seu amante através da excessiva devoção a ele. (GASSNER, 2010, pp. 70-71)

O autor ganharia o primeiro prêmio em 441 a.C., com uma peça hoje desconhecida, quando tinha cerca de 43 anos de idade, e ainda mais três vezes, sendo um póstumo. Em 50 anos de carreira compôs cerca de 90 peças, das quais apenas 18 restaram completas, sendo Eurípides o tragediógrafo antigo cujas obras em maior número se encontram disponíveis[6]. Eurípides inovou suas obras introduzindo termos científicos e sofísticos, o que teria sido imitado, posteriormente, por Aristófanes. Nas palavras do personagem Eurípides, em *As rãs*: "Assim, fui eu quem os levou / pela vereda do pensar, / introduzindo na arte o exame / e o raciocínio" (Aristófanes, *As rãs*, 971-74).

Desse modo, verifica-se que Eurípides se baseou, em certa medida, pela máxima sofística, a indagação do mundo sem apriorismos, expressa na célebre frase de Protágoras (c. 485 a.C.-411 a.C.)[7]: "O homem é a medida de todas as coisas, das que são enquanto são, das que não são enquanto não são" (PROTÁGORAS *apud* LESKY, 1996, p. 190). A "Ilustração" ateniense moldou seu futuro caminho e marcou Eurípides para o resto da vida. Os sofistas, que questionavam todas as doutrinas e ensinavam a hábil arte do raciocínio, enfeitiçaram para sempre o jovem impressionável e inteligente: "(...) o 'poeta do iluminismo grego', como foi chamado, está impregnado das ideias e da arte retórica dos sofistas" (JAEGER, 2013, p. 386)[8]. Anaxágoras, filósofo jônio que foi para

---

[5] Werner Jaeger comenta que "Eurípides é o primeiro psicólogo. É o descobridor da alma num sentido completamente novo, o inquiridor do inquieto mundo dos sentimentos e das paixões humanas". E ainda: "A psicologia de Eurípides nasceu da coincidência entre a descoberta do mundo subjetivo e o conhecimento racional da realidade, que naquele tempo conquistava de dia para dia novos territórios" (JAEGER, 2013, p. 408). Para Albin Lesky, Eurípides é um "(...) grande conhecedor da alma humana (...) (LESKY, 1996, p. 211).

[6] A peça mais antiga de Eurípides que ainda subsiste é *Alceste*, datada de 438 a.C.

[7] Protágoras de Abdera, sofista grego, foi o mais qualificado representante do relativismo empírico.

[8] A crítica, sobretudo Jaeger, refere-se à época em que Eurípides viveu e produziu como a um período de "ilustração sofística", no qual se daria o iluminismo filosófico do homem, ou seja, uma época em que se valorizava o pensamento racional, nos moldes do que viria a se dar na Europa dos séculos XVII e XVIII. A sofística colocaria o indivíduo contra o Estado e/ou as tradições, pois seus adeptos, ao professarem doutrinas iluministas, "(...) eram em parte francamente hostis ao Estado"

Atenas e passou lá perto de 30 anos de sua vida, foi um dos mestres de Eurípides. Um dos primeiros pensadores científicos do mundo, ele sustentava que o sol não era um Deus atravessando os céus a conduzir um carro de ouro, mas uma ígnea massa de pedras ou terra cuja imensidão desafiava descrições (GASSNER, 2010, p. 66). o poeta grego, no entanto, não foi discípulo, no sentido estrito do termo, de filósofo algum, como muitas vezes se diz, nem se filiou a nenhuma doutrina determinada, pois seu espírito não o teria prendido a uma única escola. Ele teve, sim, um diálogo profícuo e duradouro com a sofística. Como esclarece Lesky,

> (...) Eurípides não foi nem um mero discípulo dos sofistas, nem um propagandista das suas ideias. É verdade que se abriu amplamente à sua influência e que os problemas dos sofistas são, em grande parte, os seus, mas sempre conservou a sua independência de pensamento e, mais de uma vez, formulou críticas, de modo que não podemos falar duma relação de discípulo com a Sofística, mas sim duma incessante luta apaixonada com ela. (LESKY, 1995, p. 391)

Para os adeptos dessa vertente, é no homem, e apenas no homem, que reside todo conhecimento e toda decisão. No já clássico estudo *A tragédia grega*, lê-se: "No seu mundo, afora o sentir e pensar humano, não atua nenhuma potência capaz de determinar o agir do indivíduo. Os deuses, se é que existem de alguma forma e em algum lugar, são despojados dessa função determinante" (LESKY, 1996, p. 192).

A existência ou não dos Deuses se transformou, em seu teatro, em uma questão de difícil abordagem, justamente porque Eurípides teve influência da filosofia sofista, que coloca o homem no centro de todas as verdades, ou seja, relativiza-as. Para Werner Jaeger, "A inextinguível sede de felicidade e o apaixonado sentimento de justiça dos personagens de Eurípides não encontram satisfação nesse mundo. O Homem já não quer nem pode submeter-se a uma concepção da existência que não o tome como medida última, no sentido de Protágoras" (JAEGER, 2013, p. 409). Assim, os Deuses em Eurípides são ora negados, ora venerados. Porém, de acordo com Lesky, quando há a presença de Deuses, a ação da peça se desprende de quaisquer vínculos religiosos; são homens que a praticam e devem responder por ela, mas não podem fazê-lo (LESKY, 1996, p. 233). Essa ideia é fundamental ao se analisar, por exemplo, a tragédia *Medeia*, uma vez que é a personagem-título quem, de plena consciência, toma a decisão de matar os

---

(JAEGER, 2013, p. 393). Jaeger acrescenta: "Não foi sem razão que nasceu nessa época a distinção sofística entre o que é bom 'segundo a lei' e o que é bom por natureza" (JAEGER, 2013, p. 388).

próprios filhos. De modo distinto de seus antecessores, nas obras de Eurípides os heróis e heroínas são muito menos influenciados pelos Deuses; são, pelo contrário, os próprios personagens que decidem e respondem pelos seus atos. A esse respeito, Gilson Motta cita que Antonio Guedes e Fátima Saadi, no programa de sua peça *Medeia* (2003), apontam que

> (...) Eurípides desloca o sentido do trágico da esfera do divino para a esfera puramente humana, superando a ambivalência entre os atos dos deuses e dos homens como motor da ação trágica. "Nas tragédias, em geral, há sofrimento do personagem trágico quando ele é atingido pelo destino; mas, em Medeia, como o destino é desenhado passo a passo pela protagonista, o sofrimento passa a ser também uma escolha". Ao contrapor gregos e bárbaros, o texto de Eurípides colocaria em confronto dois *ethos*: "Se, para um grego, o cuidado consigo próprio, o equilíbrio emocional, enfim, a justa medida são o horizonte almejado, para uma estrangeira como Medeia, a vingança só se conclui quando o inimigo está aniquilado. Mesmo que isso envolva um profundo sofrimento". (MOTTA, 2011, pp. 178-79)

Portanto, aquilo que era anteriormente entendido como desígnio dos Deuses ou obra do destino, nas peças euripidianas, como *Medeia* e *Hipólito* – com esta última ganhou o primeiro prêmio em 428 a.C. –, por exemplo, nasce quase que completamente do próprio homem, da radicalidade de suas paixões. Acompanhe-se o seguinte comentário de Lesky, a respeito da peça *Hipólito*, que pode ser estendido a *Medeia*:

> Para Eurípides, Afrodite e Ártemis não representam as grandes e reais potências em que se encerra o verdadeiro sentido dos acontecimentos, mas sim meios de objetivação de processos interiores, tomados da crença popular. O essencial, entretanto, continuam sendo os processos no coração humano, e são eles também que movem a peça dentro das cenas que a amolduram (...) (LESKY, 1996, p. 210)

Desse modo, tanto nessa peça como em *Medeia*, a Deusa Afrodite, por exemplo, "(...) é considerada por Eurípides mais como uma força cósmica que uma deusa pessoal" (GASSNER, 2010, p. 73). Assim, o autor "Nega a existência e a dignidade dos deuses, mas os introduz como forças ativas na tragédia. Isso dá à ação dos seus dramas uma ambiguidade que oscila entre a mais profunda seriedade e a frivolidade mais galhofeira" (JAEGER, 2013, p. 406).

Ao proceder ao deslocamento dos Deuses em direção aos homens, Eurípides "(...) conseguiu criar o mais vigoroso realismo e a crítica social da cena clássica" (GASSNER, 2010, p. 68). Em *Medeia*, esse "penetrante clássico", "marco

do drama realista" (GASSNER, 2010, p. 72), Jasão, o herói dos Argonautas, havendo esposado a princesa bárbara que salvara sua vida às custas do pai e do irmão, mostra-se ainda mais ambicioso. Agora ele volta os olhos para um casamento politicamente conveniente com uma princesa de Corinto, que assegurará sua sucessão ao trono. Mas Jasão faz seus cálculos sem levar em conta a esposa desprezada, sem saber previamente qual a opinião dela sobre o assunto. Ferida pela ameaça de exílio e enraivecida por ter sido traída, Medeia se vinga na princesa, valendo-se de uma veste e uma coroa envenenadas, no rei e, em seguida, mata seus próprios filhos.

2.2 RECEPÇÃO DA TRAGÉDIA EURIPIDIANA

A fim de poder avançar além dos lugares-comuns, faz-se indispensável tratar neste estudo, mesmo que o faça de modo breve, da longa tradição de recepção e crítica que as peças de Eurípides receberam. Na introdução para sua coleção *A Companion to Classical Receptions*, Lorna Hardwick e Christopher Stray esclarecem: "Por 'recepções', queremos dizer a maneira pela qual o material grego e romano foi transmitido, traduzido, extraído, interpretado, reescrito, reimaginado e representado" (2008, p. 1, tradução nossa).[9] No caso específico daquilo que se convencionou chamar de Recepção Pré-Moderna é justamente na Antiguidade que se percebe a mais longa influência direta ou indireta na recepção de Eurípides, sendo o autor alvo constante de zombarias e calúnias: verificam-se, primeiramente, julgamentos sobre os temas e estilos de Eurípides nas obras cômicas de Aristófanes, em especial em *As rãs*; Aristóteles, em sua *Poética*, arrola estruturas da técnica de construção dramática que, para ele, seriam as mais adequadas[10]; há também toda uma tradição biográfica sobre Eurípides, que, infelizmente, não se pode levar muito em conta; bem como não se pode esquecer do material que foi transmitido pelas peças selecionadas na tradição medieval.

Aristófanes (c. 445 a.C.-335 a.C.), considerado o maior comediógrafo da

---

[9] "By 'receptions' we mean the way in which Greek and Roman material has been transmitted, translated, excerpted, interpreted, rewritten, re-imagined and represented".

[10] Por exemplo: para Aristóteles, "(...) segundo a extensão e as ações em que pode ser repartida, as partes da tragédia são as seguintes: prólogo, episódio, êxodo, coral — dividido, este, em párodo e estásimo. Estas partes são comuns a todas as tragédias (...)" (ARISTÓTELES, *Poética*, XII, 1973, p. 453).

Grécia Antiga, escreveu cerca de 40 comédias, das quais restam 11. Foi contemporâneo de Eurípides e utilizou as obras desse autor na composição de várias obras próprias. O retrato criado pelo comediógrafo é a primeira fonte que viria a condicionar a interpretação a respeito de Eurípides, tal como, por exemplo, a ideia de que ele seria ateu. Já no que se refere à *Poética*, dela é que deriva muito do que frequentemente se chama de defeitos na dramaturgia euripidiana: Aristóteles (384 a.C.-322 a.C.) aponta falhas na construção dramática, tais como a utilização, em algumas tragédias, do *deus ex machina*, artifício que seria inverossímil, porque romperia com a unidade interna da obra. Esse autor também critica o que seria uma caracterização irrealista ou improdutiva dos personagens. E, é claro, Aristóteles também aponta um contraste negativo em relação a Sófocles, cujas obras, para ele, seriam o modelo ideal a ser seguido. O caráter inovador de Eurípides teria marcado a decadência desse modelo ideal, no que diz respeito à composição das tragédias. Algo curioso, no entanto, é que a obra de Eurípides mais admirada por Aristóteles, *Ifigênia entre os Tauros*, acabou por ter muito pouca influência nos tempos posteriores. Fato é que os comentários de Aristóteles tiveram grande impacto no tratamento acadêmico dado a Eurípides, tanto no Helenismo como durante o Império Romano, visões essas que deixaram marcas nas épocas que se seguiram.

Quanto à tradição biográfica, no que tange aos poetas gregos, ela é quase toda irreal. Constitui-se por um acervo de anedotas, de passagens das próprias peças dos autores ou das paródias realizadas por Aristófanes, que permanecem na percepção daquilo que se atribui às vidas dos tragediógrafos. Isso também ocorre no caso particular de Eurípides, mas, como ressaltado, essas histórias não devem ser levadas muito a sério. Após Aristófanes e Aristóteles, os estudiosos helenistas apontaram várias falhas nas estratégias e técnicas euripidianas, no que se refere ao desvio do decoro e do laço de necessidade. Nesse sentido, Donald J. Mastronarde, em *The Art of Euripides: Dramatic Technique and Social Context* (2010), obra que embasa boa parte das discussões desta seção, esclarece que, "Se hoje nos voltamos das primeiras fontes de interpretação literária e filológica em direção às últimas, entendemos que a reputação de Eurípides no período helenista e romano

foi realmente complexa e condicionada pelos diferentes contextos de recepção" (MASTRONARDE, 2010, p. 4, tradução nossa).[11]

Por outro lado, pode-se dizer que o público, sedento por ter diante dos olhos determinada narrativa mítica que há muito já conhecia, não estava muito preocupado com as tais falhas técnicas e estratégicas. A valoração de uma composição "perfeita" estava a cargo dos filósofos e dos juízes dos concursos anuais, já que "(...) os atenienses do final do século IV não diferenciavam Eurípides de Sófocles e Ésquilo quando os reconheciam como fontes de sabedoria e orgulho nacional em suas preces, honrando-os com estátuas em seu novo teatro de pedra, dando especial tratamento a seus textos reencenados" (MASTRONARDE, 2010, p. 5, tradução nossa).[12] Tal estado de coisas levaria Quintiliano a não conseguir se decidir sobre qual seria o melhor poeta, se Sófocles ou Eurípides, mas o levou a explicar efusivamente o porquê de Eurípides ser muito mais útil para a pessoa que queria treinar a oratória. Ele considerou Eurípides uma autoridade em cultura geral e modelo para a habilidade retórica. Não apenas a popularidade das peças na tradição representativa, mas também a educação, orientada pela retórica, viria a ser premiada no final do período romano.

No século V, Eurípides eclipsou os demais dramaturgos no repertório de representações. Além de muitas representações não provirem dos textos completos das peças, mas, sim, de compilações, elas incluíam não apenas maior ou menor parte do texto completo já encenado, mas também novas dança e música. Assim é que Eurípides se tornou, depois de Homero, o poeta mais comumente inserido nos livros que, acidentalmente, sobreviveram da Antiguidade, principalmente no Egito. Já no século IV, há evidências da influência e popularidade de Eurípides em fragmentos de comédias, pois muitos títulos desse gênero se basearam em obras euripidianas. Plot-motivos, tais como estupro, exposição e reconhecimento, bem como convenções, como o prólogo-monólogo, alusões ou paródias, passagens ou expressões foram utilizadas tanto na Comédia Média como na Comédia Nova.

---

[11] "If we now turn from these earliest sources of literary and philological interpretation to later ones, we find that the reputation of Euripides in the Hellenistic and Roman periods was actually complex and conditioned by the different contexts of reception".

[12] "Athenians of the later fourth century made no differentiation between Euripides and Sophocles and Aeschylus when they recognized them as sources of wisdom and national pride in their oration, honored them with statues in the new stone-built theater, and accorded special treatment to their reperformed texts".

Séculos mais tarde, na Renascença, as antigas fontes, bem como Aristóteles e Quintiliano, foram extremamente influenciadoras no início da Recepção Moderna – a partir de 1500 até adentrar o século XVIII, já no período do Classicismo Alemão. As influências são visíveis em textos e autores, tais como a *Scholia*, amplamente disponível em 1534; a primeira tradução latina do *corpus* completo de Aldine, em 1541 (sem a peça *Electra*, disponível apenas em 1545); Melanchthon, uma nova tradução latina em 1558, revisada em 1562; Caspar Stiblin (1562, com carta dedicatória de 1559). O Eurípides desse último editor é significativo, porque parece oferecer as primeiras avaliações particulares de todas as peças no *corpus*. Ele enfatiza os efeitos didáticos e morais da observação de desastres, sofrimentos e maus comportamentos, e com frequência se refere à habilidade retórica de certas falas, em sintonia com um conselho de Quintiliano a esse respeito; e Brumoy, autor do primeiro livro geral de drama grego em uma língua vernácula (francês), livro esse que foi reeditado e expandido ao longo de 150 anos, sendo traduzido, em 1759, para o inglês.

Depois de 1750, no entanto, o Classicismo Alemão e o Romantismo se tornam o *background* de maiores desenvolvimentos na filologia clássica e também na interpretação literária e cultural do drama grego. Junto a um senso mais acurado de contextualização histórica, surge nesse período uma nova idealização do clássico, o que leva a tragédia a ser entendida: como uma forma de arte bruta e subdesenvolvida, em Ésquilo; perfeita em sua harmonia, controle e unidade orgânica, em Sófocles; e decaída e decadente em Eurípides. Segundo Mastronarde:

> A crença de que existiu em certo momento da cultura grega ou ateniense uma perfeição e equilíbrio "clássico" vai de mãos dadas com a convicção de que os povos e as raças são caracterizados por distintos traços psicológicos e culturais carregados em seu sangue e preservados pela pureza da descendência. Essa já era uma atitude antiga, mas ela recebeu um forte desenvolvimento e suporte pseudocientífico no século XIX e no início do século XX. A decadência de Eurípides pode então ser vista não apenas como uma matéria de senescência quase biológica no gênero, mas também como uma traição pessoal das mais puras normas e valores culturais. (MASTRONARDE, 2010, p. 12, tradução nossa)[13]

[13] "The belief that there existed at a certain moment of Greek or Athenian culture a 'classical' balance and perfection goes hand in hand with the conviction that peoples and races are characterized by distinct psychological and cultural traits carried in their blood and preserved by purity of descent. This was already an ancient attitude, but it received strong development and pseudoscientific support in the nineteenth and early twentieth century. Euripides' decadence can then be viewed not only as a matter of quasibiological senescence in the genre, but also as a personal betrayal of the purest culture norms and values".

Fato é que, de acordo com Lesky, "(...) em sua estreita ligação com a *polis*, a tragédia grega do século V [a.C.] é um fenômeno histórico singular e, como reflexão do ser humano sobre a problemática de sua existência, uma criação de validade que persiste por sobre o tempo" (LESKY, 1996, p. 280).

2.2.1 Os séculos XIX e XX

Ao longo dos séculos XIX e XX, muitos críticos, em defesa de Eurípides, enfatizaram algum aspecto de sua obra que teria uma forte ressonância na cultura contemporânea dos próprios críticos: "O romance moderno, o teatro de Ibsen ou de Shaw e a elevação da psicologia à categoria de disciplina influenciaram aqueles que viam o realismo psicológico profundo como o principal objetivo do drama euripidiano" (MASTRONARDE, 2010, p. 13, tradução nossa).[14] Mas, como sustenta Lesky: "A questão de saber até que ponto podemos empregar a nossa psicologia na interpretação das personagens euripidianas é a mais importante e a mais difícil para a compreensão deste autor" (LESKY, 1996, p. 198). Assim é que Eurípides, com sua valorização da razão, lança as bases para o drama moderno, pois nele aparece, "(...) pela primeira vez, como dever elementar da arte, a vontade de traduzir nas suas obras a realidade tal qual a experiência a proporciona. E, uma vez que o poeta depara com o mito como uma forma previamente dada, derrama neste vaso o seu novo sentido da realidade" (JAEGER, 2013, p. 397).

Na contramão de seus contemporâneos desponta Friedrich Nietzsche, que aponta, em *O nascimento da tragédia* (2007), uma continuação ou extensão das tradições anteriores: ele se refere ao racionalismo e à devoção de Eurípides à inteligibilidade e à clareza, trata do realismo da obra do autor e de sua conexão com Sócrates, bem como de uma suposta traição e desmantelamento em relação ao mito tradicional. Em outras palavras, Nietzsche estabelece uma crítica fortíssima, ao dizer que Eurípides, valendo-se da sofística, teria destruído a tragédia. No entanto, esse autor altera a visão inicial de que Eurípides, com a tragédia, queria ganhar a audiência diante dele, para a ideia de que ele teria escrito para agradar a apenas dois espectadores: a ele mesmo e a Sócrates. No entanto, para Jaeger, Sócrates "(...) não se consagrou ao problema do Estado, como a maioria dos melhores

[14] "The modern novel, theater of Ibsen or Shaw, and the rise of the discipline of psychology influenced those who saw realism psychological depth as the main goal of Euripidean drama".

atenienses até aquela época, mas sim ao problema do Homem, da vida em geral" (JAEGER, 2013, p. 396). Ele foi, portanto, menos político e mais existencial, o que não pode ser dito a respeito do tragediógrafo grego, ainda que Jaeger ateste: "Eurípides é o criador de um tipo de arte que já não se fundamenta na cidadania, mas na própria vida" (JAEGER, 2013, p. 411). Se, por um lado, Eurípides não se posicionou abertamente sobre a sociedade de seu tempo, atacando a cidade-estado de Atenas e a tradição do sistema patriarcal grego de maneira a não restar dúvidas sobre seu viés ideológico, não se pode esquecer que suas peças apresentam uma inclinação marcante da vida espiritual para a política, ainda que não explícita. Isso porque

> Eurípides poderia sem dúvida ter continuado a criar poderosos dramas pessoais *ad infinitum*. Mas a vida tornava-se cada vez mais complicada para um pensador humanista. Em 431, ano de *Medéia*, Atenas entrou em sua longa e desastrosa guerra com Esparta. Não era momento para um homem como Eurípides preocupar-se com problemas predominantemente pessoais. (GASSNER, 2010, p. 74)

Atenienses e espartanos, em seu irreconciliável e longo conflito na Guerra do Peloponeso, levaram o autor a novas direções. Como aponta Jaeger, "(...) o espírito racional, cujos germes povoavam o ar, apodera-se das grandes forças educadoras: o Estado, a religião, a moral e a poesia" (JAEGER, 2013, p. 396). Desse modo, contrapondo-se ao imperialismo ateniense e ao individualismo da sociedade, a racionalidade começa a penetrar na vida do homem, fazendo com que Eurípides passe a fundir em suas composições dramáticas elementos psicológicos e uma persistente crítica social. Um autor de seu temperamento e orientação estava destinado a adotar pronunciada atitude em relação à política de sua terra e não é de surpreender que a maior parte de seu trabalho deva ser considerada em relação às modificações políticas registradas pelos historiadores de Atenas (GASSNER, 2010, p. 66).

Porém, ao analisar *As bacantes*, Nietzsche se depara com um exemplo que foge ao usual no drama euripidiano, pois essa obra representa uma espécie de conciliação derradeira com o caráter espiritual. O filósofo alemão descreve o prólogo e o epílogo da peça, em que comparecem figuras divinas, como elementos épicos, o que seria distinto dos elementos dramático-líricos que compõem tudo o que está entre os dois extremos da peça. Na *Paideia*, Jaeger tece o seguinte comentário

sobre essa tragédia:

> Em *As bacantes*, obra da velhice, o poeta atinge a elevação máxima de sua força lírica, com a irrupção elementar da embriaguez dionisíaca, que constitui, em todo o âmbito das nossas tradições antigas, a mais genuína manifestação dessa estranha loucura orgiástica, e mesmo atualmente nos deixa pressentir com a maior nitidez a força de Dioniso nas almas arrebatadas por aquela fúria. (JAEGER, 2013, p. 407)

Ao fim desse breve arrazoado a respeito da recepção euripidiana, chega-se a três modos gerais de aproximação a suas obras que têm se mostrado produtivos entre os estudiosos, nas últimas décadas: o formalismo, o estruturalismo e a semiótica, e o historicismo. O formalismo se baseia na estilística e em estudos da forma, atendo-se às convenções, tais como a linguagem, o diálogo, a fala estendida e a composição cênica. A partir de 1950, há uma grande tendência em reconhecer a variedade e a criatividade no uso das formas tradicionais e de resistir à tentação de ver o desenvolvimento linear como uma chave para a interpretação. Mastronarde destaca como elementos importantes para o estudo das formas e das convenções: 1) elementos convencionais ao gênero não deveriam ser lidos como pessoais a determinado dramaturgo; por outro lado, há também elementos que não são convencionais, mas, sim, idiossincráticos; e 2) termos modernos não deveriam ser utilizados para a análise das peças gregas. O estruturalismo, por sua vez, enfoca as oposições binárias constantes de muitas estruturas da língua grega. Essa aproximação metodológica teria a vantagem de iluminar vários significados simbólicos. Finalmente, aponta-se a última vertente elencada, que surgiu diante da complexidade de historicizar e contextualizar métodos e interesses. São identificados com o marxismo, o feminismo, os estudos rituais, os estudos de gênero, os estudos culturais, entre outros.

2.3 TRAGÉDIA, DEMOCRACIA, ENSINO

Seguindo os distintos modos de aproximação possíveis, vislumbra-se o aumento da atenção aos contextos social e político da tragédia grega como uma importante tendência na crítica recente. De acordo com Motta:

> (...) a partir de meados da década de 1990, o mito de Medeia passa a ser retomado com maior frequência, talvez em virtude de as questões que ele

> envolve apresentarem uma relação mais direta com o contexto social e político do novo milênio, no qual temas como a relação entre bárbaro e civilizado, a convivência tensa com as diferenças culturais, a valorização da ótica feminina, a emergência de um pensamento anticolonialista, entre outros, ganham maior espaço e relevância. (MOTTA, 2011, p. 175)

A sugestão que tem sido feita é a de que a representação de tragédias nas Grandes Dionísias começou apenas com a democracia ateniense. Mas as complicadas relações da tragédia com a política, a inseparável unidade do pensamento, do mito e da religião, bem como a estrutura de classes da Grécia do século V a.C., dão margem a muitas dúvidas: as mulheres, por exemplo, faziam parte da audiência, composta pelos cidadãos? Os dramaturgos provavelmente eram conscientes de um horizonte cultural e intelectual mais amplo do que o específico da democracia ateniense, pois

> (...) há óbvias similaridades de forma entre falas opostas na tragédia e aquelas na corte e nas arenas públicas de discurso e debate, enquanto que as técnicas e estilos de argumento se desenvolvem em paralelo no drama e na vida civil. Por outro lado, há muitos elementos de contrapartida na tragédia que não podem ser tomados para endossar o *status quo* ou a ideologia democrática ateniense em qualquer modo que seja. (MASTRONARDE, 2010, p. 19, tradução nossa)[15]

No caso do coro haveria, a um só tempo, uma identificação e uma alienação. Uma tetralogia[16], como era o modelo que se apresentava nas Grandes Dionísias, exigia grandes talentos em canto e dança, o que sugere que os membros do coro deveriam ser cidadãos da elite ateniense. Nesse caso, o coro seria, ao mesmo tempo, subordinado aos demais personagens da cena e reflexo, ou exemplo, da audiência. Geraria, a um só tempo, a identificação com o público, sendo alvo de sua admiração, bem como a alienação temporária desse mesmo público, que ao aprovar ou reprovar o coro poderia esquecer momentaneamente de si mesmo. Diante disso, pode-se dizer que a função da tragédia na cidade-estado de Atenas, talvez fosse a instrução, pelo exemplo, de seus cidadãos. E, caso essa hipótese esteja correta, essa instrução se daria de maneira individual e moral, ou ela seria coletiva e

---

[15] "(...) there are obvious similarities of form between the opposing speeches in tragedy and those in the court and the assembly as arenas of public discourse and debate, while the techniques and styles of argument develop in parallel in drama and in civic life. On the other hand, there are countervailing elements in tragedy that cannot be taken to endorse the status quo or Athenian democratic ideology in any simple way".

[16] A duração normal da representação de três tragédias e um drama satírico era de oito a dez horas.

política? Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa também se pergunta questões semelhantes, no que se refere à *Medeia* euripidiana, porém sem conseguir oferecer respostas para elas:

> (...) em que medida o texto de *Medeia* – tal como ele se propõe no grego, com seus 1419 versos, coro, longas *rhéseis* e monólogos, requintadas figuras retóricas e sofisticadas manobras políticas discursivas – em que medida poderia ele contribuir para despertar, num homem comum, o desejo de participação na vida pública do seu país ou o desejo de entender os argumentos e as razões justas e injustas nos discursos proferidos e nas manobras de argumentação de personagens litigantes? (BARBOSA, 2018, pp. 306-07)[17]

No caso específico de Eurípides, ele não mais se satisfazia com a utilização da arte dramática para fins pedagógicos, embora não lhe faltasse a consciência dessa missão. Conforme relativiza Jaeger, ele "Não a exercia, porém, no sentido da construção espiritual de um cosmo unitário, mas sim mediante a participação apaixonada em problemas especializados da política e da vida espiritual" (JAEGER, 2013, p. 411).

Mas Platão, ainda um menino ou adolescente, frequentador de teatro durante a última década de atividade de Sófocles e Eurípides[18], não considera os trágicos explicitamente professores, do modo que sugere a famosa passagem de *As rãs*, de Aristófanes. Há, nesse sentido, um debate entre os personagens Ésquilo e Eurípides, no qual este comenta: "(...) poetas, melhoramos / os homens na cidade" (Aristófanes, *As rãs*, 1008-09). Platão assume que a tragédia ensina coisas à audiência, mas ele não considera esse processo explícito ou mesmo intencional por parte dos poetas. Como aponta Mastronarde, "Para ele, o problema é que a poesia sedutoramente move e molda as almas do público" (MASTRONARDE, 2010, p. 25, tradução nossa)[19], mas "aqueles que enfatizam apenas os efeitos psicogênicos do drama trágico e as várias emoções e prazeres que uma representação pode dar a

---

[17] Litigantes como o são Medeia e Jasão, um ponto que será objeto de análise no próximo capítulo.

[18] Gassner salienta: "Quando Platão, que escrevera peças em sua juventude e tinha uma vinculação com Eurípides através de sua devoção a Sócrates, voltou-se para a filosofia, moldou suas investigações na forma de diálogos como Eurípides poderia ter escrito" (GASSNER, 2010, p. 86).

[19] "For him, the problem is that poetry seductively moves and shapes the audience's souls".

um público reduzem a riqueza e as complexas sugestões das peças" (MASTRONARDE, 2010, p. 22, tradução nossa).[20]

A Grande Dionísia era a afirmação da democracia e a vitrine de seu sucesso e poder; mas a tragédia, em si mesma, pode ser melhor compreendida como questionadora de valores, tanto tradicionais como contemporâneos. Ao haver, no caso desse gênero dramático, uma separação no tempo, no espaço e na modalidade do material mítico que lhe embasa, o questionamento dos valores não é feito de forma tão direta. Assim, como drama, a tragédia dispensa a voz do poeta e deixa as personagens e a história falarem por si mesmas. Portanto, uma definição do que seria a tragédia no século V a.C. poderia ser aquela encontrada em Mastronarde. Para esse autor, a tragédia investiga "(...) a ordem ou desordem do mundo que os humanos habitam ao recontar e modificar histórias tradicionais em uma nova forma" (MASTRONARDE, 2010, p. 25, tradução nossa).[21] No caso específico de Eurípides, teria contribuído para a formação de seu drama "(...) o realismo burguês, a retórica e a filosofia" (JAEGER, 2013, p. 399). O drama seria multivocal, sendo que nenhuma das vozes têm absoluta autoridade, transparência ou confiança. As tragédias podiam apresentar importantes áreas de ambivalência, impasse ou finais abertos. Assim, a tragédia ática explode muitas convenções de estilo e apresentação, misturando livremente diversos elementos.

No que diz respeito à quantidade, a evidência da variedade é seriamente deficiente: estima-se que foram compostas pelo menos 1000 tragédias, escritas por algo em torno de 50 poetas, durante o século V a.C. Contudo, tem-se em sua forma completa apenas 31 tragédias, escritas por três ou quatro poetas. Dessas, 17 são peças completas de Eurípides. Também há um número de trabalhos perdidos, parcialmente conhecidos por fragmentos e testemunhos indiretos. Diante disso, pode-se indagar como é possível ter certeza sobre o que realmente significa a tragédia grega do século V a.C., uma vez que de aproximadamente 1000 peças não restam nem 5% delas. Uma das possíveis respostas talvez seja o fato de as peças sobreviventes terem obtido reconhecimento por meio das premiações nos festivais, o que indicaria se tratarem de tragédias de estrutura canônica e, portanto,

---

[20] "(...) those who emphasize only the psychagogic effects of tragic drama and the various emotions and pleasures a performance may give an audience reduce the richness and complex suggestiveness of the plays".

[21] "(...) order or disorder of the world humans inhabit by retelling and modifying traditional stories in a new form".

paradigmáticas nesse sentido. A sobrevivência de cerca de 5% dessas obras não seria uma coincidência, mas, por outro lado, indicaria justamente uma preferência por parte da crítica.

2.4 GÊNEROS

2.4.1 Expectativas, variedade e mudança

O teatro, na segunda metade do século V a.C., estava em processo de se tornar uma instituição parcialmente autônoma, perseguindo seus próprios interesses, independente dos imperativos da cidade-estado, das Grandes Dionísias e da democracia ateniense. Os poetas competiam por atenção, autoridade e honra e, para tanto, utilizavam-se de material mitológico, procedendo a uma mudança de foco, do imediato para o distante, do particular para o geral. De acordo com Motta: "(...) no contexto grego, aquilo que caracteriza o gesto político é justamente o trazer para o presente este passado mítico confrontando-o com o presente (...)" (MOTTA, 2011, p. 194).

Os testemunhos de Górgias, Aristófanes, Platão e Aristóteles indicam que, no final daquele século, a arte trágica podia ser entendida no mínimo tão bem quanto os demais gêneros, no que se refere à estética e à forma. Com base em *As rãs*, por exemplo, verifica-se onde alguns críticos, da Antiguidade Pós-clássica até o presente, basearam-se para dizer que Eurípides falhou ao escrever "tragédia genuína", ou, em uma porcentagem menor, como o gênero se favoreceu diante da deformação dos "aspectos tradicionais", empreendida pelo tragediógrafo.

Se o olhar para o passado – em uma aproximação retrospectiva – pode mapear gêneros, espécies e subespécies que demonstram a variedade da criatividade humana, suas visões de mundo e matrizes sociais, não se deve esquecer que o que se entende por gênero literário é um conceito problemático. Então, "Se alguns críticos dos séculos XIX e XX cometeram o erro de exagerar o lado 'literário' da Tragédia Grega, isso não justifica nossa queda no extremo oposto de reconhecer apenas um lado 'não-literário' (político e social)" (MASTRONARDE,

2010, p. 45, tradução nossa).[22] Ademais, o tratamento literário que se dá ao tema depende do gênero em que se compõe, esse é um elemento estruturante do conteúdo.

Claudio Guillén (1971), por exemplo, fala de gênero como "provocação", como o *background* ou contexto no qual cada escritor explora a vitalidade e os limites de uma forma. O gênero é um alvo lentamente em movimento, um trabalho em progresso, não uma forma fixa e rígida. Isso é especialmente verdade na tradição grega, onde poetas emulam e rivalizam invenções de vários modelos e se sentem livres para estender e variar o que eles encontram no arcabouço de sua cultura. Há de se atentar para as mudanças de estilo, de construção, de representação e de configuração física da tragédia, pois ela, assim como também a música grega, é uma longa história de contínua experimentação e mudança.

O contexto dos festivais trágicos também deve ter proporcionado constante inovação e diferenciação. A tragédia, como entendida no século V a.C., é, no mínimo, um gênero de forma e conteúdo variados. Mastronarde pontua que:

> Se nos imaginamos na posição de um membro da plateia nas Grandes Dionísias na segunda metade do século V [a.C.], como de fato reconhecemos o que vemos como uma tragédia, e o que poderia provocar em nós a reação de que algo viola o gênero ou perceptivelmente sugere um gênero diferente? (MASTRONARDE, 2010, p. 50, tradução nossa)[23]

Um público reconhecia uma tragédia por meio de vários elementos, os quais mostraram poucas variações significativas ao longo do tempo ou entre diferentes tragédias. Com base nessa ideia, há dois aspectos do trabalho de Eurípides que receberam maiores atenções da crítica, no que se refere ao alongamento, abandono, ou mesmo "destruição" do gênero tradicional, que era amplamente conhecido e facilmente reconhecível pelo público: 1) a irregularidade de tons e a mistura de níveis de estilos, contrastadas com uma forma clássica de tragédia, sendo que nela esses elementos seriam mais uniformes; 2) muitos críticos, antigos e modernos, têm uma forte inclinação em identificar a "tragédia verdadeira" com o

---

[22] "If some critics of the nineteenth and twentieth centuries made the error of exaggerating the 'literary' side of Greek tragedy, this does not justify our falling into the opposite extreme of recognizing only a 'non-literary' (political and social) side".

[23] "If we imagine ourselves into the position of a member of the audience at the Great Dionysia in the second half of the fifth century, how in fact do we recognize what we see as a tragedy, and what might provoke in us the reaction that something violates the genre or perceptibly suggests to us a different genre?".

retrato de um evento desastroso afetando um personagem basicamente bom, e assim buscando modos contrastantes de lidar com finais felizes.

Mas nada denigre a criatividade e a natureza vanguardista da obra de Eurípides, seja em aspectos de autoconsciência retórica, autoconsciência de estrutura formal, metateatralidade, a grande participação de mulheres como personagens etc. Por isso, pode-se dizer que "(...) a relação de Eurípides com o gênero trágico requer uma descrição cuidadosa. Ele não está abandonando ou corrompendo um gênero fixo, mas explorando as potencialidades de um gênero vivo" (MASTRONARDE, 2010, p. 54, tradução nossa).[24] Ademais, como se sabe, "O requintado gosto da época apreciava muito a mistura dos gêneros literários e as sutis transições entre eles" (JAEGER, 2013, p. 401). Eurípides, por exemplo, em suas últimas peças, não se limitou a "(...) introduzir os problemas burgueses no material mitológico; algumas vezes aproximou a tragédia da comédia" (JAEGER, 2013, p. 400).

2.4.2 Tragédia e peça satírica

No principal festival dramático de Atenas, o das Grandes Dionísias (onde a grande maioria das obras de Eurípides foi encenada pela primeira vez), peças trágicas dividiam o palco com peças satíricas. Eram três tragédias seguidas por uma peça satírica, em que a marca distintiva, em relação às tragédias, era o uso, por parte do coro, do figurino e da máscara satírica. O humor e o final feliz aliviavam e faziam a transição, após a trilogia trágica, com seus heróis sérios, para a celebração dionisíaca que ocorreria, ao final, do lado de fora do teatro. *Alceste*, a peça mais antiga de Eurípides ainda disponível, já traz muitas indicações e elementos de ser uma peça satírica. Ambas, tragédias e peças satíricas, teriam origens comuns, tendo-se diferenciado em algum momento posterior. Na *Poética*, contudo, encontra-se uma visão distorcida, a de que a *Odisseia* seria, juntamente à *Ilíada* – ambas obras de Homero –, uma precursora e modelo da tragédia.

---

[24] "(...) Euripides' relation to the tragic genre requires careful description. He is not abandoning or corrupting a fixed genre, but exploring the potentialities of a living genre".

2.4.3 Rótulos genéricos e seus problemas

A tragicomédia (do latim, *tragicomoedia*) é uma mistura, na mesma peça, de personagens de diferentes níveis sociais, reis e Deuses da tragédia e escravos da comédia. Segundo Mastronarde: "Nenhum mal é cometido se evitamos aceitar o mito da forma ideal de tragédia e se entendemos as 'tragicomédias' como evidência da riqueza e flexibilidade da tradição dramática grega, e não como tragédias falhas" (MASTRONARDE, 2010, p. 59, tradução nossa).[25] Ainda, de acordo com Gassner,

> Desejando esvaziar as figuras nobres da Antigüidade, Eurípides foi levado a criar uma forma de tragicomédia e algumas de suas peças, como *Helena*, estão muito próximas da comédia de caracteres. Dissolvendo a forma rígida da tragédia e enchendo suas peças de personagens anti-heróicas, preparou o terreno para uma forma de comédia que prevaleceu por mais de dois mil anos. (GASSNER, 2010, p. 86)

Quanto ao termo melodramático, pode-se dizer que ele é estigmatizado e, quando utilizado para se referir ao drama de Eurípides, geralmente é um outro modo de definir sua obra como não clássica, não sofocliana, ou ainda, não completamente trágica. A personagem trágica por excelência é ambígua; a personagem melodramática, por sua vez, não é dividida, não apresenta tanta complexidade como a personagem trágica. Mastronarde sustenta que "Devemos direcionar nossa atenção para além das poucas peças tão frequentemente tratadas como canônicas e devemos nos lembrar da construção da ideia de 'clássico' e da ideia 'de trágico'" (MASTRONARDE, 2010, p. 62, tradução nossa).[26]

2.5 ESTRUTURAS DRAMÁTICAS

2.5.1 Variedade e unidade

Algumas suposições que prevalecem sobre a estrutura e a unidade tendem a incentivar uma desvalorização das realizações de Eurípides como dramaturgo. A

---

[25] "No harm is done if we avoid accepting the myth of the ideal form of tragedy and if we understand the 'tragicomedies' as evidence of the richness and flexibility of the Greek dramatic tradition and not as failed tragedies".

[26] "We must direct our attention beyond the few plays so often treated as canonical and must remind ourselves of the constructedness of the idea of the 'classical' and of the idea of 'the tragic'".

maior influência negativa provém ainda do modelo aristotélico de unidade "orgânica", com uma estreita ligação linear por "probabilidade ou necessidade" do começo ao fim de um enredo. Aristóteles enfatiza a inteligibilidade do *plot* trágico em termos de causa e efeito e em termos de consistência e adequação da personagem. A abordagem de Aristóteles privilegia o autor da trama como o criador de uma estrutura facilmente legível, que evoca certas respostas adequadamente trágicas (como medo, pena, e também *ekplēxis*, "espanto"), mas, ao mesmo tempo, limita a liberdade de tais artistas. Alguns críticos classicizantes acompanham as referências de Aristóteles sobre a unidade orgânica e fazem disso a exigência final para a composição dramática, idealizando um equilíbrio e harmonia de elementos que eles professam encontrar em Sófocles, assim como o faz o autor da *Poética*. Mas Aristóteles, não obstante os problemas que teria encontrado em Eurípides, elogia-o:

> (...) erram os que censuram Eurípedes, [porque] suas tragédias (...) a maior parte das vezes, terminam no infortúnio. Tal estrutura, já o dissemos, é a correta. A melhor prova é a seguinte: na cena e nos concursos teatrais, as tragédias deste gênero mostram-se como as mais trágicas, quando bem representadas, e Eurípedes, se bem que noutros pontos não respeite a economia da tragédia, revela-se-nos certamente como o mais trágico de todos os poetas. (ARISTÓTELES, *Poética*, XIII, 1973, p. 454)[27]

Para Gassner, "Como percebeu Aristóteles, a tensão nervosa das peças de Eurípides fazem-no o mais dramático dos dramaturgos gregos" (GASSNER, 2010, p. 68). Por outro lado, certos "defeitos" das peças de Eurípides, tais como a repetição dos mesmos efeitos e dos mesmos meios, as inverossimilhanças na intriga, os desfechos ou soluções *deus ex machina* para favorecer o desenlace, justificam demais a apreciação de Aristóteles sobre a imperícia de do tragediógrafo grego no desenrolar da ação (Cf. "Sobre as qualidades de Eurípides", *Arte retórica*, III, 2).

2.5.2 Forma aberta e estratégias estruturais

A forma fechada, considerada por muitos críticos como a mais típica das formas do drama clássico, tende para a concentração e autocontenção, criando uma impressão de totalidade e unidade por meio de uma estrutura organizada

[27] Também percebido por Cíntia de Moura Siqueira (1999, p. 23) e Pantelis Michelakis (2013, p. 141), entre outros autores.

simplesmente por um ritmo único de ascensão e queda e por meio da restrição das ações deliberadas de poucas personagens.

A forma aberta tende ao sentido oposto, diminuindo a concentração e a hierarquia de várias maneiras, no que se refere ao evento, ao número de personagens envolvidas na ação, ao ritmo de complicação e resolução, a interconexão de atos ou cenas. Assim, a estrutura aberta não deveria ser vista como uma falha de esforço na estrutura fechada, mas sim como uma escolha divergente que, conscientemente, joga contra aquela visão de mundo. As pessoas estão acostumadas com a estrutura aberta nos romances modernos, filmes e séries, mas quando elas se voltam para a Antiguidade sucumbem ao modelo de uma tradição classicista.

Alguns artifícios foram usados nas tragédias com a finalidade de envolver a atenção do público na criação de sentidos, tais como: o uso de espelhamentos ou paralelismo em ações comparáveis; o retrato frequente de pares de personagens principais ou grupos de personagens principais; a justaposição; a profundidade mitológica, isto é, alusões a eventos causais ou paradigmas que orientam o público a ter uma visão ampliada dos eventos particulares da trama atual.

Os *plots* trágicos também podem ser construídos a partir de uma combinação de cenas-sequência típicas ou padrões de histórias, bem como a distorção de um esquema tradicional. Várias peças de Eurípides apresentam uma mudança acentuada da simpatia a repulsa no final da peça, ou outra dissonância inquietante.

Como a tragédia grega era inerentemente uma representação de muitas vozes, que oferecia pontos de vista concorrentes, parece um erro pensar que as representações dramáticas eram destinadas a uma resposta unívoca da plateia ateniense, que era bastante variada, ou mesmo de espectadores individualizados.

2.5.3 Estruturas duplas

No caso específico das estratégias estruturais de Eurípides, com todos os sinais de um desenho cuidadoso e integrado, o que representa o descontentamento de muitos dos primeiros críticos em relação à peça *Héracles*? O fator mais importante é a arbitrariedade da intervenção na estrutura do *plot*. Alguns intérpretes quiseram aliviar a dureza: alguns detectaram sinais sutis de megalomania ou loucura

incipiente no *Héracles* antes do aparecimento de Íris e Lissa. O desafio para o público seria aceitar a dificuldade de integrar as duas ações e, assim, chegar a um acordo com a implicação teológica.

Já em *Helena*, a heroína sofre de uma má reputação entre os gregos por causa das ações de um fantasma criado pelos Deuses, e ela está em isolamento, o que a impede de se defender do mau julgamento. Mastronarde, sobre essa peça, comenta que os "(...) críticos que realmente simpatizaram mais com reis estrangeiros e desaprovaram a 'imoralidade' dos gregos falharam em reconhecer as implicações metafísicas da estrutura dramática" (MASTRONARDE, 2010, p. 74, tradução nossa).[28]

Andrômaca, o primeiro caso, na série de peças de estrutura dupla, em que a personagem dá nome à obra, tem apenas uma pequena parte em sua segunda metade. Nela, "As justaposições e reversões de estrutura interagem com os temas de gênero e virtude e o 'discurso duplo' da fala retórica oficial sugere uma forma e direção da ação geral, mas a peça se recusa a privilegiar uma personagem como foco e uma ação única como conclusiva" (MASTRONARDE, 2010, p. 77, tradução nossa).[29]

2.5.4 Estratégias de justaposição

Estruturas abertas baseadas na justaposição são relativamente fáceis de aceitar como "estruturas", quando os elementos de espelhamento e inversão são claros, particularmente se a duplicação da ação está emparelhada com uma exploração dialética ou aporética [30] de temas-chave nos maiores discursos e disputas do drama. Sem espelhamento ou reversão, no entanto, tal estrutura aberta pode ser considerada "episódica", no senso aristotélico, oferecendo um acúmulo de cenas cronologicamente ordenadas e talvez envolvendo uma ou mais personagens

---

[28] "(...) critics who have actually sympathized more with the foreign kings and have disapproved of the 'immorality' of the Greeks have failed to recognize the metaphysical implications of the dramatic structure".

[29] "The juxtapositions and reversals of structure thus interact with the themes of gender and virtue and the 'double discourse' of the formal rhetorical speeches to suggest a shape and direction of the overall action, but the play refuses to privilege one character as focus and a single action as conclusive".

[30] Que expressa uma dificuldade, impasse ou paradoxo.

em comum, mas não sugerindo uma forte "probabilidade ou necessidade" na cadeia de causalidade que leva de um incidente para o próximo.

Alguns detalhes são frequentemente incluídos em um epílogo *deus ex machina*, e os personagens e o coro são assim incluídos entre os destinatários do conhecimento profético. Em *As troianas*, por exemplo, não há um *deus ex machina* e o deslocamento das disposições divinas para o prólogo lança uma nuvem de desconhecimento sobre as ações humanas dentro da peça, uma nuvem da qual as personagens não são liberadas ao final.

As suplicantes seria a peça que representaria o maior desafio para a interpretação, mesmo com uma estrutura aberta e apoiada na justaposição (MASTRONARDE, 2010, p. 80). Mas, nessa peça também, muitos temas-chave são divididos entre suas seções, sendo as justaposições apresentadas ao público como um desafio, tanto para integrar os pontos de vista de disputa sobre valores e escolhas, como para reconhecer a incerteza e indeterminação na vida humana, que mesmo normas culturais respeitadas não podem superar. Então, como ocorre, por exemplo, em *Medeia*, "Os espectadores de suas peças ficam divididos entre a qual personagem devem dar razão e a qual devem considerar injusto; por qual deles devem se compadecer, e ficam, por fim, a se perguntarem sobre as forças ocultas da alma" (EURÍPIDES, 2006, p. 175). Desse modo, conforme Jaeger, pode-se dizer que "(...) ninguém penetrou com maior profundidade que esse poeta da crítica racional no irracional da alma humana" (JAEGER, 2013, pp. 410-11).

2.5.5 Estruturas abertas e o desafio da tragédia

A justaposição e outras características de uma estrutura mais aberta podem ter um efeito perturbador, desviando o público de uma visão consistente e linear do drama diante dele, sugerindo semelhanças subjacentes em personagens ou situações contrastantes. Essa escolha estrutural, adotada com tanta frequência por Eurípides, pode, assim, reforçar outras características importantes, como a dialética de ideias e interpretações criadas nas representações retóricas das personagens, bem como a abstração do envolvimento emocional consistente, muitas vezes criado pelas odes corais de Eurípides. O público é desafiado não simplesmente a tirar sentido das personalidades e ações que testemunham, mas também a tirar sentido das oscilações de suas próprias respostas.

É reconhecido que os gestos ou desenvolvimentos que criam uma sensação de fechamento no final de uma peça podem entrar em concorrência com outros elementos que bloqueiam a sensação de fechamento. Em Eurípides, encontram-se diversas variações na tendência em confundir a resposta do público por meio de mudanças de simpatia. Em algumas peças, o drama trabalha arduamente nas sequências de abertura, a fim de ganhar a simpatia para uma personagem importante, mas eventualmente a personagem se move em uma direção e a um objetivo que é suscetível de provocar repulsa: isso é bem claro diante de Medeia e Fedra, mas também se dá, até certo ponto, com Hécuba.

O uso que Eurípides dá ao espelhamento, à justaposição, e a outras características de uma forma mais aberta de composição dramática estendem as potencialidades do gênero, que também foram exploradas por Ésquilo e Sófocles. Uma estrutura mais aberta oferece oportunidades para efeitos de variedade e surpresa. Apresenta-se ao público um desafio maior para ele se envolver na representação, para tentar mesmo integrar elementos díspares ou contrastantes em uma visão única ou a concordar com o resíduo de incerteza, contradição e instabilidade que o mundo trágico representado estabelece diante dele. O confronto dessa incerteza foi, para os gregos, uma religião, bem como uma experiência estético-intelectual, e, nesse aspecto, a dramaturgia de Eurípides continua a tradição de constante desenvolvimento do gênero da tragédia ática.

2.5.6 O Coro

Em algumas tragédias do século IV a.C., as partes corais aparentemente se tornaram meros interlúdios dividindo os "atos" (eventualmente, a canônica estrutura em cinco atos), em que as personagens citadas realizam suas cenas sem qualquer interação com um coro, o que não teve, até onde se sabe, nenhuma relação de conteúdo para as cenas dos atores.

Há evidências de que, tanto Sófocles quanto Eurípides, reduziram gradualmente a importância do coro, o que é indicado pela menor porcentagem na quantidade total de linhas no drama, sua subordinação aos caracteres individualizados, bem como outras características, tais como a expansão de canções dos atores. Apesar dessa tendência, o coro ainda era, para esses autores, uma parte essencial da representação e da criação de sentido, como havia sido desde os

princípios da gênese desse gênero. Contudo, isso não impediu Nietzsche de criticar Eurípides, pois, segundo o filósofo, o "sacrifício" do coro, essa diminuição progressiva de sua importância, teria sido decisivo para a dissolução da tragédia grega.

Assim como em relação a outros elementos, a técnica coral de Eurípides foi geralmente vista como um aspecto de declínio da "verdadeira" tragédia de Sófocles. Conforme já apontado, Sófocles era tido, por Aristóteles, como o modelo a ser seguido, uma vez que representava os caracteres melhores do que eles efetivamente são: "(...) quando no poeta se repreende uma falta contra a verdade, há talvez que responder como Sófocles: que representava ele os homens tais como devem ser, e Eurípides, tais como são" (ARISTÓTELES, *Poética*, XXV, 1973, p. 468), porque, "Se a tragédia é imitação de homens melhores que nós, importa seguir o exemplo dos bons retratistas, os quais, ao reproduzir a forma peculiar dos modelos, respeitando embora a semelhança, os embelezam" (ARISTÓTELES, *Poética*, XV, 1973, p. 457). Sófocles dotava suas heroínas das mais nobres qualidades, tais como se vê em Electra e Antígona, por exemplo. Do outro lado estariam as heroínas euripidianas, todas mulheres culpadas, como o são Medeia, Fedra e Clitemnestra.

Mas, deixando-se essa problemática à parte, como as partes corais contribuíram para a dramaturgia euripidiana? Pode-se dizer que o coro de Eurípides, de fato, ajuda a criar a instabilidade da perspectiva e da interpretação, sendo fomentada por muitos aspectos da arte desse autor, mas, apesar disso, sua técnica coral reside dentro do mesmo contínuo que a de Ésquilo e Sófocles. Dois pontos gerais merecem ênfase particular: 1) é importante reconhecer a variedade e a instabilidade da voz coral na obra de Eurípides; e 2) é necessário reconhecer que a autoridade da posição coral é limitada e problemática, que existe uma competição entre os fatores que emprestam à voz coral uma atenção especial por parte do público, bem como fatores que reduzem tal privilégio.

2.5.6.1 O coro e o público

Uma das características mais marcantes da tragédia ática do século V a.C. é o contraponto entre os heróis individualizados e de elite, que são os atores e sofredores em tragédias gregas, e a voz anônima e coletiva do coro, normalmente

composto por pessoas de *status* inferior aos personagens principais. Desde que o conflito de propósitos individuais e coletivos e o contraste entre elite e massa tomaram maior interesse no contexto da democracia ateniense, vale a pena considerar se o coro trágico tem alguma particularidade própria da cidade-estado, como aqueles relativos a aspectos democráticos, e se sua identidade coletiva faz algum apelo especial sobre os espectadores como cidadãos.

O primeiro fator que pode ser considerado como significativamente contribuidor para a autoridade do coro trágico é a longa história de presença coral em eventos comunitários, nas festividades, tanto de culto público como privado. O conteúdo dos poemas corais também é importante. Historicamente, os poemas corais contêm uma mistura variável de três tipos principais de autoridade discursal: elocuções performativas, declarações sentenciosas e conteúdo mítico (MASTRONARDE, 2010, p. 91).

É possível afirmar que toda narrativa mítica na Poesia Grega Arcaica tinha uma função exemplar. Essa função é cara o bastante quando o mito narrado diz respeito ao Deus que é homenageado por uma música de culto ou quando em outros tipos de música o poeta cita explicitamente o mito como um exemplo para provar um ponto. Tal explicitação não é, contudo, universal. Já o mito na música coral, muitas vezes, envolve para o público um esforço de interpretação. É uma forma sofisticada de discurso, e a capacidade do coro em empregá-lo é outra marca de autoridade.

Os trágicos se baseavam em um público familiarizado com a necessidade de interpretação e, portanto, disposto a considerar cuidadosamente como um mito podia estar relacionado à ação da peça. Embora a tragédia dependa, para seu efeito sobre o envolvimento emocional dos espectadores, dos protagonistas (por meio do mecanismo da identificação, que torna possível a compaixão ou o horror prescritos por Aristóteles), há muitas maneiras nas quais o público deveria, ao contrário, tender a se identificar com o Estado e com o ponto de vista do coro.

O coro representa um público dentro da peça e é um intermediário entre os atores e a plateia teatral, sendo esse estado intermediário espacial, temporal e comunicativo. A posição do coro, como um grupo colocado diante dos indivíduos, liga-o de perto ao público, como uma espécie de corpo coletivo. O público, por sua vez, também participa do festival teatral como um corpo "corporativo", análogo, de certa forma, à assembleia dos cidadãos.

A música pertence, em grande parte, ao coro, tem acompanhamento instrumental e mostra características dialéticas que lembram a tradição não ática ou pan-helênica de alto estilo da poesia coral. Em contraposição, o diálogo em tetrâmetro iâmbico, um ritmo falado, que usa uma forma poética do dialeto ático, é, em grande parte, de domínio dos atores.

No contexto da democracia ateniense, o contraste entre grupo e indivíduos também tem uma carga ideológica. Como a ideologia democrática ateniense valorizava fortemente o grego sobre o bárbaro, o cidadão sobre o não cidadão, o macho sobre a fêmea, e o livre sobre o escravo, a questão da identificação do público pelo *status* é uma questão complexa. A representação trágica permite, ou força, o público a enfrentar situações extremas, mudanças nítidas de sorte, violação e questionamento de padrões fundamentais da sociedade e da identidade pessoal. Mas a violência e o horror são contidos e controlados pela forma estética do verso trágico e por formas dramáticas bem definidas, além de pela distância inerente do mundo heroico representado.

O coro divide com o público o *status* de sobrevivente. Assim, o coro é isento das ambições excessivas, das inimizades e dos perigos que enfrentam os protagonistas, como diz a Ama de Medeia na tragédia de Eurípides: "Que eu não envelheça / junto aos grandes, mas com fortaleza! / O nome da moderação primeiro prevalece / e o seu uso para os mortais / é o maior lucro (...)" (Eurípides, *Medeia*, 123-27). Dessa maneira, o coro também é isento de morte, luto e exílio, que, muitas vezes, esperam os agentes individuais dentro ou no final da ação da peça. Uma técnica trágica que tende a selar o papel do coro como sobrevivente e conceder à voz coral uma impressão final de autoridade privilegiada é a prática de o coro proferir as palavras finais do drama. Mas, em geral, Eurípides parece ter reduzido ou evitado essa técnica tradicional.

2.5.6.2 Limites na identificação e autoridade

A invenção da tragédia envolve duas inovações: a separação definitiva do grupo coral de um ator solo, capaz de mudança de papéis, e a representação pelo coro de um grupo de personagens humanos identificados com um espaço e tempo diferentes do espaço e tempo reais dos espectadores. A identificação do público com o coro e suas interpretações são afetados pelo fato de que o público está, em

muitos aspectos, em uma posição superior de conhecimento e pode, dessa forma, aproveitar a perspectiva mais ampla. O coro é privilegiado como um repositório da memória coletiva do passado, e, ocasionalmente, a voz coral canta como uma pré-ciência extra-dramática, que serve ao propósito das preferíveis manipulações do poeta, em vez da consistência psicológica do coro. Como ressalta Mastronarde, "Eurípides vai além de Ésquilo e Sófocles ao enfraquecer os fatores que favorecem a identificação e a autoridade, e ao explorar os fatores opostos" (MASTRONARDE, 2010, p. 100, tradução nossa).[31]

Muito já se falou sobre a ampla utilização de coros femininos por Eurípides. Quando homens jovens formam o coro, eles geralmente são soldados, claramente dependentes de um chefe heroico especial, e a configuração militar mostra uma comunidade de uma maneira diferente daquela encontrada na *pólis*. O *status* marginal ou dependente, detectável em coros de homens velhos ou soldados, pode ser retratado em quase qualquer grupo de mulheres que servem como coro. Deve-se perguntar se a preferência por um coro feminino não era simplesmente uma escolha de Eurípides, mas também, talvez, uma característica genérica da tragédia, até mesmo uma característica genética. A tendência por um coro feminino, vista em Eurípides, não precisaria, a princípio, ter uma causa única, mas poderia ser relacionada a vários fatores, bem como à tradição. Ponto comum aos três grandes trágicos, contudo, é o fato de que os coros femininos são particularmente apropriados aos conflitos femininos. Eurípides, com frequência, faz do protagonista da ação uma mulher, como, por exemplo, em *Medeia*, ou apresenta os pontos de vista das mulheres. Essas características são relevantes, porque as personagens femininas, diante de um coro feminino, podem falar mais abertamente, por estarem na presença de mulheres, esperando-se, pelo contrário, que sejam muito mais comedidas na presença de homens e da comunidade externa.

2.5.6.3 O coro e o conhecimento

Entre os vários membros da plateia original, haveria, evidentemente, diferentes níveis de familiaridade com as diversas lendas heroicas, bem como com a poesia e a tragédia grega que pressupunha a representação, mas os poetas da

[31] "Euripides goes beyond Aeschylus and Sophocles in weakening the factors that favor identification and authority and exploiting the opposing factors".

tragédia estavam constantemente inovando em grandes ou pequenos detalhes de suas tratativas dos eventos míticos. Assim, nenhuma das figuras humanas observando a ação de uma tragédia grega teria um nível de conhecimento completo para alertá-la quanto aos desdobramentos daquilo que se desenrolaria a sua frente. As discrepâncias no conhecimento entre o público externo e o coro ("o público interno") revelam a parcialidade ou falibilidade de ao menos algumas das afirmações do coro trágico.

Os efeitos da dissonância entre o conhecimento do público e o conhecimento do coro são mais fortes em várias peças pelo uso que Eurípides faz do divino no prólogo. O desejo de colocar o público explicitamente na posição privilegiada de observador e intérprete da trama é, pode-se argumentar, um motivo para a utilização do estereotipado prólogo-monólogo em Eurípides. De acordo com o crítico teatral Sábato Magaldi (1999), o prólogo seria a informação prévia que resgataria didaticamente os precedentes da tradição mítica que se refere ao texto. Inteirando e rememorando o espectador acerca dessas narrativas, Eurípides teria grande liberdade para poder manipular, em suas peças, o tema esboçado tradicionalmente no prólogo. Em sua obra, os prólogos-monólogos falados por divindades têm o efeito adicional de levarem o público a um plano muito mais elevado de consciência, normalmente de características essenciais, por vezes de aspectos importantes de motivação e causalidade.

2.5.6.4 Mito nas Odes Corais

Os usos do mito e da narrativa mítica em odes corais são em sua maior parte distintos dos que são encontrados nos discursos dos personagens da tragédia. Após o prólogo, a maioria das narrativas de eventos passados, na boca dos personagens, lidam com experiências pessoais dos próprios personagens. Apenas raramente fazem os personagens apelarem para mitos em que eles e seus parentes não estão relacionados. Para os personagens principais, as narrativas são pessoais e ainda em desenvolvimento. O coro, por outro lado, normalmente é um espectador para as ações que se desenrolam no palco, bem como um narrador distanciado quando volta sua atenção para o passado.

O mito coral na tragédia é, predominantemente, exemplar (seja para consolação ou elogios ou alguma outra finalidade) ou etiológico/explicativo. Para

além de sua função de mito etiológico, dentro do gênero tradicional poético, o mito frequentemente transmite elogio e uma justificativa para o elogio, como se vê nos hinos aos Deuses e em poemas de louvor a beneficiários humanos. Essa função, é evidente, também pode ocorrer na tragédia. As referências míticas combinam com a evocação, e a adoção do culto dionisíaco no estabelecimento do coro como um grupo à parte, coloca-se como uma voz a competir entre as várias abordagens para encontrar o poder do Deus.

Jaeger argumenta que "Eurípides é a revelação da tragédia cultural que arruinou a sua época" (JAEGER, 2013, p. 387), sendo que, na canção coral em *Medeia*, por exemplo, transparece uma espécie de ode ao espírito da cultura e da vida ática:

> (...) aspira-se em poucos versos o perfume único exalado pela atmosfera espiritual de Atenas: a sua venerável história fundada em recordações míticas, a calma segurança que envolve a sua vida, o éter do espírito que alimenta os homens, o local onde as sagradas musas criaram pela primeira vez a fulva Harmonia. Alimentada pelas ondas do Cefiso, Afrodite exala sobre a região suaves brisas e, coroada de rosas, protetora, envia a sabedoria aos Erotes, que cooperam nas mais altas realizações humanas. Não podiam faltar aqui esses versos, pois brota deles o sentimento de dignidade e a exaltação espiritual do mundo da cultura ática, poucas semanas antes do momento fatal em que a guerra do Peloponeso rebentou e veio bruscamente pôr fim ao seguro repouso de Atenas, deixando novamente a cultura à mercê do destino do Estado e da nação. (JAEGER, 2013, pp. 407-08)

2.5.6.5 Conexão e relevância

A capacidade de contrastar os dois modos de discurso, diálogo e música, é fundamental para o gênero trágico, mas com a introdução do segundo e do terceiro ator, além da concentração cada vez maior da ação e do discurso nos episódios do drama, há uma concomitante redução do papel do coro. E qual seria a forma de conexão de um canto coral com as ações e discursos que imediatamente o precederam?

Os estudiosos de Eurípides e Aristófanes apontaram como falha de Eurípides fazer o que é considerado retoricamente apropriado com o objeto de uma ode coral. Diante de tais observações dos estudiosos e de Aristóteles não é surpreendente que os coros da tragédia grega tenham sido muitas vezes não só

desconcertantes para os críticos da Renascença, mas também tenham se tornado lugar-comum para se debruçar em queixas sobre alguns exemplos de Eurípides.

Quanto à conexão e relevância dos párodos, pode-se dizer que, após a entrada, o grupo coral geralmente declara explicitamente seu objetivo e sua relação com o(s) evento(s) ou com o(s) protagonista(s). A técnica mais comum para a apresentação do coro é uma expressão espontânea de interesse, simpático ou preocupado. Em algumas peças, o coro ou é convocado pelo protagonista ou chega em resposta aos gritos dados por um ator.

Sobre a conexão e relevância do estásimo, por sua vez, já que a ação da peça é completamente dada no párodo, reage-se cantando, diretamente às últimas palavras pronunciadas e ações que tenham acabado de se dar, ou olha-se para a frente com expectativa para o resultado ou para uma nova informação, que se espera que a próxima entrada traga.

Os estásimos, situados mais adiante na peça, são muitas vezes fortemente miméticos (de medo, dor ou alegria) ou performativos (de orações específicas) e mais curtos em duração do que as odes corais, localizadas antes nas peças. No entanto, um ponto principal da alternância dos diálogos-episódios dos atores e as músicas dançadas do coro é a oportunidade para mostrar níveis contrastantes de envolvimento, para permitir um distanciamento da ação e da intensidade de envolvimento dos agentes individuais, a fim de dar espaço para a reflexão de uma maneira diferente, frequentemente de uma perspectiva mais neutra e distanciada.

Com base nos pontos de partida dos estásimos, podem-se elencar alguns tipos comuns, embora existam alguns casos que apresentam sobreposição entre diferentes técnicas: 1) aberturas com forte expressão de juízo pessoal (ou, como um tipo relacionado, uma expressão de pertença pessoal); 2) aberturas que se referem à porção anterior do episódio anterior, ao invés de apontar para os desenvolvimentos mais recentes; 3) aberturas que utilizam apóstrofo-parágrafo para nitidamente se afastar da proximidade do assunto anterior; 4) aberturas que consistem simplesmente em narrativa mítica; 5) várias aberturas generalizantes que apresentam canções sem explicitações com a situação, mesmo no final.

As estratégias de Eurípides para a construção de suas canções corais, bem como suas temáticas são ricamente variadas. As odes frequentemente criam significado por associação. As técnicas de conexão e de relevância são fundadas na tradição da lírica coral profissional e elas exploram totalmente a natureza híbrida da

poesia trágica e as diferentes perspectivas e modos de discurso dos personagens e do grupo coral. Existem, é claro, algumas canções corais que são altamente miméticas e que respondem muito diretamente aos desenvolvimentos imediatos da trama.

O esforço necessário para a interpretação ou a dificuldade de integrar as diferentes perspectivas contribui efetivamente para o processo pelo qual a tragédia de Eurípides desafia tanto as emoções e o intelecto do público, como tende a bloquear uma visão simplista da experiência humana.

2.5.6.6 O coro de Sófocles é o modelo

O comportamento adequado do coro foi de interesse para os teóricos antigos do drama, cujas observações foram filtradas pelos estudiosos dos trágicos até chegar aos dias de hoje. As observações de Aristóteles sobre o coro, por exemplo, mostram-se bastante insuficientes. Mais útil para se chegar a um acordo a respeito do coro de Eurípides, talvez seja o esforço para deixar claro como ele difere do coro encontrável em Sófocles, que, segundo Aristóteles, também nesse quesito seria o modelo: "O coro também deve ser considerado como um dos atores; deve fazer parte do todo, e da ação, à maneira de Sófocles, e não à de Eurípides" (ARISTÓTELES, *Poética*, XVIII, 1973, p. 460). Há, é claro, muitas semelhanças, que são baseadas em exigências genéricas ou tendências da tragédia, e se pode observar que alguns dos desenvolvimentos do coro trágico do final do século V a.C., como a diminuição do número de estásimos e a invasão de lírica ou ária compartilhada sobre a lírica coral, são comuns a Sófocles e Eurípides.

O uso do apóstrofo é bastante normal nas odes esquilianas e nas odes sofoclianas, como nas formas não trágicas da lírica coral. Mas os apóstrofos corais em Eurípides são mais frequentes, e alguns são distintamente mais remotos, como Aristófanes reconheceu quando o parodiou. Muitas vezes usando o coro para relaxar a tensão, Eurípides força sobre a atenção do público o aspecto contemplativo e associativo do papel coral e de seu próprio papel como intérprete. Os maneirismos estilísticos da lírica euripidiana tendem, da mesma forma, a dissipar o envolvimento emocional intenso com os dilemas dos personagens, embora eles ainda possam encantar o público com uma emotividade impressionante. O público, portanto, não pode se perder no âmbito da representação, de uma vez por todas (isto é, sem ser

gentilmente cutucado ou fortemente impelido a mudar sua perspectiva), nem encontrar com a ajuda do coro um ponto de vista estável e consistente.

2.6 OS DEUSES

De Aristófanes aos dias de hoje, o papel e a apresentação dos Deuses nas tragédias de Eurípides têm sido um tópico de intensa discussão e discordância. Em um polo de interpretação, os críticos sugerem que a tragédia de Eurípides havia superado a tradição grega teológica. No outro polo, os Deuses euripidianos são vistos como providentes e potencialmente misericordiosos, sempre envolvidos em interações complicadas pela cegueira e falta de fé dos seres humanos imperfeitos. Entre esses extremos há muitas gradações possíveis. As questões relativas a essa discussão são de natureza literária, cultural e religiosa. Portanto, apesar das diferenças, não se justifica considerar os Deuses da tragédia como um dispositivo apenas literário.

A primeira ideia é que se deve atentar para os pontos de vista e crenças apresentados por personagens ou coros nas peças de Eurípides. Não é sobre as crenças ou atitudes do indivíduo histórico Eurípides, que são inatingíveis, que se poderia discutir. No entanto, o público e os estudiosos que pensam cuidadosamente sobre o que é dito e mostrado no palco, muitas vezes se sentem no direito de fazer inferências sobre o autor que escreveu as palavras e formatou a ação, mas, na melhor das hipóteses, isso envolve uma construção do autor implícito e do trabalho individual.

Quando se procura generalizar sobre as tendências ou maneirismos de Eurípides, fala-se metaforicamente de uma personalidade construída literariamente, com base no que se conhece como características similares dos autores implícitos de várias obras individuais. No que diz respeito às crenças sobre os Deuses, alguns críticos do passado, baseando-se sobretudo nas comédias de Aristófanes, construíram seus Eurípides como um ateu, enquanto outros argumentaram contra essa caracterização.

Uma grande parte dos estudiosos tradicionais de Eurípides se preocupou com a questão de saber se ele acreditou nos mitos tradicionais que levou ao palco. As histórias dos gregos sobre os Deuses e heróis formam uma vasta rede de variantes, uma rede que foi dinâmica e criativa em todo o período arcaico e clássico

– e mais tarde também. A função que se esperava do poeta grego era reinterpretar e extrapolar essas histórias para atender à ocasião, ao público, ou a um interesse político, ético e/ou estético. A longa carreira de produção dramática de Eurípides demonstra que, para ele, o modo mitológico foi uma arena flexível e duradoura para entreter e mexer com seu público, enquanto os estimulava a pensar sobre importantes questões culturais, éticas e políticas.

Uma pequena classe de intelectuais, começando com Xenófanes e Heráclito, fez severos pronunciamentos sobre a maneira correta de pensar sobre a divindade, e tal discussão proliferou no movimento sofista do final do século V a.C. Mas o sistema da religião grega é complexo e não suscetível a uma apreciação totalmente racional. Em qualquer discussão sobre a teologia, no contexto grego arcaico e clássico, deve-se estar consciente do ajuste imperfeito desse conceito (como ele tende a ser entendido nos sistemas monoteístas modernos). A religião grega não é uma religião com um livro ou uma autoridade sacerdotal com o direito de fiscalizar a doutrina. É mais plenamente realizada como práticas sociais do que em pensamento individual ou crença.

2.6.1 O drama da crença humana

Ao se deparar com as peças de Eurípides, concentra-se a atenção sobre os personagens humanos, que, frequentemente, são envolvidos em um processo dinâmico, lutando para dar sentido ao seu mundo e a suas experiências, propondo mudar pontos de vista já arraigados sobre os Deuses. A luta para compreender por dentro o mundo da peça é frequentemente combinado com a interpretação da natureza e motivações dos personagens pelo próprio público. Embora os espectadores tenham, de certa forma, uma posição privilegiada para avaliar os eventos dramáticos, há muitas tragédias, e não só de Eurípides, que negam ou se recusam a uma síntese final.

Eurípides se destaca, porque seus personagens tendem a ser mais analíticos e articulados, mais inclinados a um racionalismo direto, isto é, mais reflexivos do que os dos dois outros grandes dramaturgos de sua era. Essa característica é, no entanto, pelo menos em parte, a extensão de uma prerrogativa tradicional de seu estilo poético: a exibição de sabedoria do poeta não reside apenas em sua experiência com as palavras e o uso do metro, ou em sua representação de

valores morais e sabedoria social, mas também em sua apropriação do conhecimento especializado.

Sobre a natureza e o comportamento dos Deuses, então, os personagens de Eurípides e os coros proferem perguntas contestatórias ou fazem declarações críticas, embora a frequência e o estilo dessas observações sejam distintos. As personagens articuladas e analíticas criadas por Eurípides, às vezes não apenas reclamam, mas também sugerem como o universo poderia ter sido mais inteligente ou eficazmente organizado. Em tais contextos, elas podem até admoestar os Deuses sobre o comportamento que seria preferível ou esperado. Algumas personagens protestam explicitamente que elas não são de todo censuradas, mas que, contudo, sofrem um destino atroz, infligido pelos Deuses. Segundo Gassner, Eurípides,

> Lançando a dúvida sobre o politeísmo e exigindo deuses justos, se é que realmente eram de todo necessários, claro que estava apenas seguindo os passos do exaltado Ésquilo, cujas peças deve ter visto na juventude. Mas Ésquilo representava os Olimpianos ou, mais especificamente, Zeus, como deuses que se desenvolviam em grande força moral. Eurípides não viu tal progresso porque encontrou Atenas enlouquecida pela guerra retornando à adoração primitiva e comportando-se como se suas deidades fossem absolutamente desprovidas de consciência. (GASSNER, 2010, p. 70)

Algumas das críticas mais contundentes aos Deuses são aquelas em que a personagem humana afirma que o comportamento do Deus é mais como a de um apressado, irritado, insensível ou estúpido ser humano, do que aquele comportamento que seria o esperado no melhor tipo de ser humano, que apresenta autocontrole, circunspecção, piedade e outras qualidades semelhantes.

2.6.2 Deuses visíveis: Deuses no prólogo

Deuses invisíveis são potencialmente importantes em todas as tragédias: suas inferências, intervenções suspeitas ou tardiamente reveladas ou entendidas contribuem para a dinâmica de quebra-cabeças e entendimento, que se aplica de forma diferente a personagens, coros e interpretações por parte do público. Em uma série de peças, entretanto, as divindades são representadas visivelmente como personagens do drama. Tal visibilidade é uma das convenções disponíveis para

diferenciar o mundo representado pela vida comum e o reino do mito heroico da história contemporânea.

Os Deuses visíveis no palco são parcialmente análogos aos Deuses que apareciam observando ou inspirando os heróis na escultura e pintura em vaso da mesma época. No palco, porém, os Deuses não são apenas observadores ou auxiliares, mas interagem de maneira mais direta com os seres humanos, no modo de epifania, e, dada a natureza pública do espaço representado da ação, por vezes, com um público mais amplo do que seria normal para uma epifania.

Apesar das analogias e precedentes que fazem os Deuses visíveis no palco serem uma convenção cultural, é claro que, como o gênero da tragédia amadureceu, ele colocou limites para tais retratos. Em algumas das peças de Ésquilo, por exemplo, os Deuses aparecem em vários pontos da ação, mas nas de Sófocles e Eurípides, os Deuses tendem a ser localizados nos extremos da ação, no prólogo e no êxodo. A respeito de Eurípides, Gassner salienta que, empregando Deuses nos prólogos e epílogos de suas peças, eles apareciam com mais frequência que nas obras de seus predecessores e, em aparência, era mais formal que o próprio Ésquilo (GASSNER, 2010, p. 67).

Os Deuses que falam nos prólogos de Eurípides normalmente aparecem isolados dos personagens humanos, não em interação com eles. Em geral, o prólogo-monólogo euripidiano é um dispositivo que torna transparente a posição do público como espectador de uma representação, inibindo sua participação total na representação e sua contínua "suspensão da descrença". O sentido de "ilusão dramática" total (do total envolvimento dos personagens representados no mundo fictício criado no palco, sem reconhecimento da presença de um público em outra dimensão de espaço e tempo) só é atingido no fim do monólogo.

Quando o falante do prólogo é um Deus, a perspectiva do público sobre o desdobramento da ação é afetada significativamente pelo conhecimento superior e o poder de uma divindade. O público compartilha desse conhecimento superior e, portanto, é diferenciado do coro e dos personagens em nível de consciência. Então, o poder afirmado pelo Deus paira sobre os discursos, escolhas e ações que o público posteriormente observa.

2.6.3 Deuses visíveis: Deuses no epílogo

A epifania, ou aparecimento, de um Deus no êxodo da tragédia (em latim, *deus ex machina*; em grego, *theos apo mēchanēs*; ou *God from the crane*, dito em inglês[32]) é uma técnica associada especialmente a Eurípides, e foi empregada com bastante frequência, embora também apareça, ainda que raramente, em Sófocles. Os dois aspectos mais debatidos do epílogo divino euripidiano são a sua relevância para a construção da trama e suas implicações éticas ou metafísicas. No que diz respeito à forma, as questões mais comuns são se o *deus ex machina* é uma solução pobre para a construção da trama – e que romperia com a exigência aristotélica de probabilidade ou necessidade – e se a técnica conduz a uma forma engessada, artificial, em que o poeta às vezes produz uma crise para trazer o Deus. De acordo com Aristóteles, os incidentes da tragédia produzem seu efeito máximo quando se verificam de maneira inesperada e a título de consequências uns dos outros. Segundo essa visão, o *deus ex machina* seria de fato um artifício pobre, uma vez que é imotivado, não decorreria de uma situação interna à trama. Para esse autor, os desenlaces das tragédias deveriam necessariamente resultar da própria estrutura do mito, e não por meio de um *deus ex machina*, como acontece, por exemplo, na *Medeia* euripidiana:

> Tanto na representação dos caracteres como no entrecho das ações, importa procurar sempre a verossimilhança e a necessidade; por isso, as palavras e os atos de uma personagem de certo caráter devem justificar-se por sua verossimilhança e necessidade, tal como nos mitos os sucessos de ação para ação.
> É pois evidente que também os desenlaces devem resultar da própria estrutura do mito, e não do *deus ex machina*, como acontece na *Medéia* ou naquela parte da *Ilíada* em que se trata do regresso das naves.[33] Ao *deus ex machina*, pelo contrário, não se deve recorrer senão em acontecimentos que se passam fora do drama, ou nos do passado, anteriores aos que se desenrolam em cena, ou nos que ao homem é vedado conhecer, ou nos futuros, que necessitam ser preditos ou prenunciados — pois que aos deuses atribuímos nós o poder de tudo verem. (ARISTÓTELES, *Poética*, XV, 1973, pp. 456-57)

---

[32] Efeito também chamado de "god from the machine". Veja o seguinte comentário de Michelakis, sobre a resolução de *Medeia*: "Euripides' play begins with a crisis and finds a painful way out of it that involves Medea's killing of the children and her escape as a god from the machine" (MICHELAKIS, 2013, p. 173). Em tradução nossa: "A peça de Eurípides começa com uma crise e encontra uma dolorosa saída para aquilo que envolve o assassinato das crianças por Medeia e sua fuga como um *deus ex machina*".

[33] Aristóteles se refere à aparição da Deusa Atena, no Canto II da *Ilíada*, verso 155 e seguintes.

Diante da questão do encadeamento de causa e efeito, não se pode esquecer, no entanto, que, dos três grandes trágicos, Eurípides é o mais explícito em amarrar as tramas com a vastidão de mitos e culturas gregos. O conhecimento superior dos Deuses é explorado nos discursos do epílogo para trazer para os personagens (e para o público, se eles já não estão cientes) o reconhecimento do verdadeiro estado das coisas.

2.6.4 Deuses invisíveis: inferência e incerteza

Em reação aos excessos e anacronismos de algumas interpretações sobre a obra de Eurípides, que enfatizavam uma postura irônica para com os Deuses e de causalidade sobrenatural, uma série de críticos argumentou, muitas vezes com justiça, por uma visão mais ortodoxa ou tradicional dos Deuses no drama de Eurípides. Há, de fato, um espectro de possibilidades a respeito de tais inferências da participação divina. Em um extremo desse espectro, o dramaturgo pode dar uma orientação muito clara: um Deus que aparece no palco, no prólogo, tem grande autoridade para o público, definindo as condições de recepção da ação que se desenrolará.

Os Deuses nas tragédias de Eurípides, portanto, são uma parte integrante da formação da complexidade e da experiência desenvolvida pela assistência e interpretação por parte do público. A presença dos Deuses, visível ou invisível, amplia o mundo representado a um plano diferente da experiência cotidiana. Seus pronunciamentos podem ter grande autoridade, mas também podem revelar lacunas entre a experiência da mortalidade humana e uma perspectiva mais distante. O público frequentemente pode reconhecer a parcialidade ou o erro das reivindicações e críticas manifestadas pelos personagens, mas às vezes também pode ficar com um resíduo de dúvida ou perplexidade sobre o sentido geral derivado das vozes conflitantes e das explicações oferecidas pelo drama.

2.7 A RETÓRICA

2.7.1 Retórica e personagem

Em *As rãs*, Ésquilo e Eurípides, como personagens, disputam no Hades a quem pertence o trono da tragédia. Aquele que ganhasse a disputa teria o direito de voltar a viver no mundo dos vivos. Um motivo recorrente professado nessa peça é o contraste entre o antigo estilo de Ésquilo e o novo estilo de Eurípides, sendo que a obra deste último estaria conectada com uma conversa superficial e lógica super-refinada. Seguindo o exemplo de Aristófanes, uma longa história de críticas tem se preocupado com o grau em que a proeminência dos elementos retóricos afeta a noção de personagem e modifica ou inibe o envolvimento emocional do público com os caracteres e eventos da tragédia. Para alguns críticos, isso tem sido um dado que solapa a retórica da tragédia ou os efeitos trágicos, porque reduz o elemento de "espontaneidade" e "sinceridade" nas declarações de um personagem. A retórica é intrínseca à concepção de Eurípides de tragédia e é, muitas vezes, a fonte de efeitos trágicos, no sentido de que ele expõe a escrutínio a contingência de valores e qualidades ilusórias das habilidades humanas.

2.7.2 A retórica e o seu contexto

Muitas das técnicas de retórica são nativas às formas tradicionais de discurso oral e poesia e não uma invenção daqueles que, explicitamente, organizaram e ensinaram essa disciplina na segunda metade do século V a.C. Os recursos retóricos com os quais Eurípides se notabilizou estavam bem desenvolvidos antes da famosa primeira visita de Górgias à Atenas, em 427 a.C., como parte de uma delegação diplomática de Leontini, na Sicília, que tinha como objetivo persuadir os atenienses a fazer uma aliança com sua cidade natal contra Siracusa (FRANCO, 2019). Górgias levou ao extremo algumas tendências de estilo que deviam estar no ar, não só em Atenas, mas também em outras cidades, e o termo "retórico" passou a ser utilizado.

Eurípides, assim como os outros tragediógrafos, era "retórico", sendo que, também em sua obra, muitos aspectos dessa prática estão envolvidos, tais como: 1) uma transparente organização de longos discursos; 2) os falantes são

autoconscientes a respeito da estrutura e dos modos de argumentação; 3) há o uso proeminente do "argumento da probabilidade"; 4) faz-se presente o paradoxo e o encaminhamento de um argumento a um extremo inesperado ou não convencional; 5) há a utilização de hábeis argumentos em apoio de quase qualquer causa; 6) o uso consistente de antítese, em particular envolvendo preocupações contemporâneas, como a natureza e os costumes, bem como palavra/aparência e ação/realidade; 7) a virtual universalização de habilidades retóricas entre personagens de *status* diferente.

2.7.3 Ambivalência sobre a retórica e o moderno

É essencial reconhecer que os traços modernos, quer sejam sofistas ou intelectuais ou filosoficamente especulativos, ocorrem em muitos tipos de contextos, nas bocas de muitos oradores diferentes e não podem ser universalmente e simplesmente rotulados de "sofísticos", no sentido pejorativo do termo, com o pressuposto de que esses elementos sejam suspeitos ou inevitavelmente produzam um efeito negativo sobre a plateia.

Desse modo, nenhuma instância do moderno, científico ou sofista, dentro das peças, deveria ser tratada como inorgânica ou como uma expressão particular do poeta. Cada uma delas, pelo contrário, deveria ser avaliada em termos do falante e da situação em que se encontra, bem como de seu papel na dialética de pontos de vista e ideias, que atravessam as peças como um todo.

O conflito do moderno intelectual com crenças tradicionais é mais marcante na incorporação das reivindicações racionais sobre os Deuses na tragédia. Infelizmente, tal como no caso de muitas declarações religiosas convencionais ou "ateias", muitas das passagens que poderiam ser recolhidas para mostrar o fluxo do pensamento especulativo ou ideias sofistas na tragédia de Eurípides sobreviveram apenas na forma indireta de citações.

2.8 AS MULHERES

O modo como a mulher foi retratada pelos tragediógrafos gregos e, sobretudo, por Eurípides, no século V a.C., chama a atenção daqueles que entram em contato com as obras. E esse tema, as mulheres na tragédia, continua sendo

fértil para a pesquisa nas décadas recentes, por causa do forte impulso em direção a uma maior igualdade entre os gêneros nas sociedades ocidentais, bem como por causa das mudanças significativas nas universidades e nos corpos discentes de instituições acadêmicas e nas teorias críticas prevalecentes nas ciências humanas e sociais.

As peças de Eurípides, em particular – tanto as que sobreviveram quanto as perdidas –, contêm um grande número de personagens femininas: 12 de suas tragédias que chegaram até os dias de hoje têm nomes de mulheres, sendo que 13 de suas peças apresentam personagens femininas como protagonistas. As peças, com frequência, exploram temas domésticos e pessoais, e que mostram um envolvimento abrangente com as tendências intelectuais contemporâneas, entre as quais a análise provocativa da natureza e da cultura e o questionamento das normas aceitas, incluindo as relativas ao gênero. Para Eurípides, a alma feminina era um complexo emaranhado de sentimentos e emoções, no qual o amor se destaca como a força propulsora principal. Entre suas protagonistas, destacam-se duas que são emblemáticas a respeito do amor: "Alceste, que por ele morre e Medéia, que por ele mata" (BRANDÃO, 1986, p. 26).

Os papéis femininos na tragédia estão implicados no dilema geral de como a tragédia funciona culturalmente em sua específica configuração social e política na Atenas democrática do último terço do século V a.C. As representações e as ideologias refletem predominantemente os produtos de homens, para os quais a masculinidade grega é geralmente tida como certa, como a norma não marcada e não examinada; muito do trabalho cultural da estruturação da compreensão deste mundo masculino é gerida por meio da representação de outros.

Na democracia do século V a.C., em Atenas, como se sabe, as mulheres não tinham participação direta nos assuntos políticos, bem como seus direitos formais em questões legais e econômicas eram extremamente limitados. Nas tragédias, sobretudo as de Eurípides, no entanto, as mulheres são muitas vezes representadas com um grau bastante elevado de autonomia. Pelo menos, talvez dessa maneira lhe fosse dado contrabalançar a rígida ortodoxia que se reimplantara em Atenas. Podia levantar a voz contra as brutalidades do militarismo e imperialismo escolhendo temas lendários como a destruição de Troia. Podia dizer algo em prol do estrangeiro e pedir em favor deste um pouco de compreensão em uma peça como *Medeia*. E crendo, como Henrik Ibsen o faria, muito tempo depois, em *Casa de*

bonecas (1879), que a sociedade seria aperfeiçoada se as mulheres fossem emancipadas e pudessem exercer uma influência humanizadora, podia apresentar as reivindicações femininas criando heroínas positivas. Mesmo que seus esforços estivessem provavelmente destinados à incompreensão, talvez tenha sentido que se podia obter algo criando mulheres como seres humanos completos, ao invés de figuras convencionais. Fazendo-as reais, naturalmente as fez capazes tanto de realizar o bem quanto o mal, e talvez fosse inevitável que alguns o classificassem de inimigo das mulheres. Mas talvez tenha encontrado alento na expectativa de que, no devido tempo, os homens atenienses aprenderiam a considerar o sexo oposto como seres dignos, em vez de considerar as mulheres casadas como produtoras de filhos apenas um passo distantes da escravidão (GASSNER, 2010, p. 68).

Como dito, muitas das tragédias de Eurípides que sobreviveram apresentam protagonistas femininas, sendo que, curiosamente, essas personagens eram representadas por homens, diante de um público de homens. J. B. Mello e Souza salienta que

> O certo é que o grego antigo, enquanto não lhe perverteram o gosto as comédias irreverentes de Aristófanes, não via ridículo algum naqueles actores que caminhavam, solenes, calçando altos coturnos, e que faziam papéis femininos em *travesti*, exibindo aquelas máscaras que ficaram, afinal, como um dos símbolos da arte cénica pelos tempos adiante. (SOUZA, 1964, p. XIII)

Porém, tal atuação de Eurípides constitui uma diferença fundamental em relação ao papel das mulheres na sociedade grega da época, pois a figura feminina estava associada a quase invisibilidade social. As mulheres viviam inevitavelmente submetidas a uma figura de autoridade masculina, fosse ela o pai, o irmão, o marido ou o filho. Mastronarde esclarece que, na sociedade ateniense da época,

> As mulheres são raramente imaginadas como agentes autônomos, e assim (como crianças e escravos) são entendidas como incapazes de participar como seres humanos livres, em sentido amplo, no exercício de todas as virtudes valorizadas pela sociedade (...) (MASTRONARDE, 2010, p. 247, tradução nossa)[34]

[34] "Women are rarely imagined as autonomous agents, and thus (like children and slaves) are thought to be incapable of participating as free human beings in the fullest sense in the exercise of all the virtues valued by society (...)".

A mulher naquela sociedade, portanto, não participava diretamente nos assuntos da *pólis* e possuía pouquíssimos direitos legais. Considerava-se que a ela estava destinado o espaço interno da casa, enquanto que ao homem competia os assuntos externos. O contraste espacial de ambientes internos e externos seria estendido ao contraste social entre casa e cidade como reinos separados para as atividades de homens e mulheres. Essa dicotomia foi predominante no pensamento de muitos críticos e, muitas vezes, considerada normativa, mas, como outras polaridades, ela foi desmentida por alguns detalhes da vida real e das próprias representações poéticas, sendo sujeita à exploração, qualificação e reversão. Desse modo, a máxima da reclusão feminina e de seu total desinteresse nas questões da *pólis* vem sendo repensada. Há um certo embaralhamento entre os pares "espaço interno / espaço externo" e "espaço de atividade privada / espaço de atividade pública (ou política)". A divisão rígida dos espaços na Atenas do século V a.C., daquilo que seria da alçada do feminino (o interior, a vida privada) e daquilo que seria da alçada do masculino (o exterior, a vida pública), não é absolutamente correta. A mulher tinha espaço – e podia mesmo ser protagonista –, por exemplo, em uma celebração religiosa, que acontecia em um espaço externo à casa. E o amplamente alardeado não interesse feminino frente ao papel político desempenhado pelos homens não passa de um estereótipo erroneamente disseminado. Em *Lisístrata* (411 a.C.), de Aristófanes, por exemplo, a protagonista pontua que, quando os maridos voltavam das assembleias, as esposas os repreendiam por aquilo que, na visão delas, seria equivocado:

LISÍSTRATA:
Calma!
Calamo-nos, no início, por prudência,
suportando os equívocos dos homens,
contrários a olhar de nosso ângulo.
Mas tínhamos a percepção exata
das decisões erradas, de quem éreis.
Se perguntávamos, pisando em ovos:
"Sobre a paz, o que se inscreveu na estela
da assembleia recente?" "É assunto nosso!
Fecha a matraca!" E eu fechava.
(...) O ruim se degradou.
E eu: "Que ação mais sem nexo!" Olho torto,
bramia: "Cala a boca e tece ou racho
tua cachola: guerra é assunto de homem".

COMISSÁRIO:
E não estava errado.

LISÍSTRATA:
Não, seu traste,
se, errados, nos tolhiam da fala? Quando
já se escutava pelas ruas: "Falta
macho neste país!" e um outro: "Sim!",
resolvemos salvar a Grécia, aqui
reunidas. Esperar o quê? A ruína?
Se os homens se calarem como nós
nos calamos, endireitamos tudo.
(Aristófanes, *Lisístrata*, 507-28)

Como se vê nesse excerto, na tradução de Trajano Vieira, a cena demonstra que poderia haver, sim, no relacionamento cotidiano entre maridos e esposas, o interesse feminino pelos assuntos públicos, ainda que as decisões fossem tomadas exclusivamente pelos homens. Nessa peça se faz presente o argumento da necessidade da greve de sexo, por parte das mulheres, diante do que os homens decidem na *ágora*.

Outro exemplo está no Canto VI da *Ilíada*, na passagem em que Andrômaca dá conselhos bélicos para seu marido, Heitor. Quando o guerreiro retorna à Troia, vindo do campo de batalha, uma escrava lhe diz que sua senhora foi "(...) à torre altanada, depois de saber que os Troianos / cedem terreno ante a força maior dos guerreiros Acaios" (Homero, *Ilíada*, VI, 386-87). Ao encontrar a esposa, Andrômaca comenta que, do alto da torre, observou os pontos fracos na formação das tropas e indica as áreas desprotegidas, que precisariam de uma presença maior de soldados:

Junto da grande figueira coloca mais gente, onde há acesso,
para a cidade, mais fácil, que o muro permite escalada.
Já por três vezes tentaram subi-lo os heróis mais valentes
da companhia dos fortes Ajazes, dos claros Atridas,
de Idomeneu valoroso e do forte e preclaro Tidida,
ou por conselho de algum sabedor do fatal vaticínio,
ou pela própria coragem a assim proceder impelidos.
(Homero, *Ilíada*, VI, 433-39)

Mas Heitor acaba por rejeitar os préstimos da esposa nessa matéria:

Para tua casa recolhe-te e cuida dos próprios lavores,
roca e tear, assim como às criadas transmite tuas ordens,
para que tudo executem, que aos homens que em Troia nasceram,
mormente a mim, está afeto pensar quanto à guerra concerne.
(Homero, *Ilíada*, VI, 490-93)

Assim, ainda que impedidas legalmente de participarem da vida política da *pólis*, pode-se dizer que as mulheres exerciam uma influência indireta, mesmo que

nesse exemplo o guerreiro troiano não tenha dado ouvidos à esposa.[35] A forte associação da mulher com a casa e a família reforça e é reforçada simplesmente por estereótipos de gênero, tais como aqueles que sustentam que as mulheres são mais ligadas aos filhos do que os homens, que as mulheres não têm a coragem e a resistência física dos homens, ou que as mulheres são inferiores aos homens na capacidade de deliberar sobre como devem participar dos esforços de cooperação com os companheiros, a fim de eles assumirem um papel relevante dentro de uma cidade ou um exército.

De acordo com a crença de que as mulheres são, por natureza, mais carinhosas e mais naturalmente ligadas aos filhos, os esforços empreendidos na proteção da prole são extremamente frequentes por parte das personagens femininas. Personagens masculinos que atuam como protetores dos filhos, netos ou filhos adotivos tendem a ser velhos.

2.8.1 Mulheres dentro de casa?

Por convenção, a ação das tragédias é imaginada como tendo lugar ao ar livre, em um tipo de praça pública, que fica em frente à casa dos personagens principais – frequentemente um palácio – ou em frente a um templo, e a ação se desenrola principalmente na presença do coro, que normalmente consiste em pessoas de fora da casa. No caso da *Medeia* de Eurípides, por exemplo, a ação se desenrola em frente ao palácio da protagonista, e o coro é composto pelas mulheres da cidade de Corinto.

Uma vez que a reclusão é posta como a norma respeitável, desculpas por aparecer em público, ou a recusa de ser impedida de aparecer são motivos padrão utilizados para sublinhar a extremidade de uma situação. Mas Eurípides problematiza a noção de que uma mulher casada não deveria ser vista ou conversar com homens de fora da família. A fama de Medeia, por exemplo, a de ser uma feiticeira terrível, é conhecida por toda a cidade, como fica patente no enredo da peça. Como ela poderia ter essa fama, que ela procura zelar com sua vingança, se

---

[35] Para uma discussão mais aprofundada sobre o papel da mulher na Antiguidade Clássica, ver: ANDRADE, Marta Mega. "A 'Cidade das Mulheres': a questão feminina e a *pólis* revisitada". In: FUNARI, P. P.; FEITOSA, L. C.; SILVA, G. J. *Amor, desejo e poder na Antiguidade: relações de gênero e representações do feminino*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003; ANDRADE, Marta Mega. *A vida comum: espaço, cotidiano e cidade na Atenas Clássica*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002; LESSA, Fábio S. *O feminino em Atenas*. Rio de Janeiro: Mauad, 2004.

permanecesse reclusa? Ademais, ela mesma é quem negocia, diretamente com um personagem masculino, Egeu, o rei de Atenas, o exílio para si. Obviamente, eles se encontram fora da casa de Medeia quando isso se passa.

2.8.2 Família, cidade e motivações de gênero

Fama e honra, bem como a criação ou manutenção de vínculos extrafamiliares são considerados bases de ação masculina nas tragédias gregas. Ações de vingança refletem o dever tradicional em ajudar amigos e inimigos em um perigo. Especialmente para as personagens masculinas, agir contra um inimigo está, muitas vezes, intimamente ligado com a manutenção da honra e do *status*, e ambos, homens e mulheres, tentam prejudicar os inimigos, a fim de defender os interesses de seus parentes. Mas as mulheres trágicas que buscam a vingança violenta, muitas vezes agem diretamente, porque não têm nenhum parente vivo do sexo masculino para atuar em seu nome ou em nome de sua família.

A riqueza e o poder político parecem ser motivações do gênero masculino, mas é importante ressaltar que o estereótipo grego considerava que as mulheres eram naturalmente fracas quando confrontadas com o desejo sexual, enquanto os homens seriam mais capazes de autocontrole.

2.8.3 Mulheres, fama e coragem

As mulheres eram imaginadas como guerreiras apenas quando transpostas ao nível de divindade (como é o caso da Deusa Atena). Porém, várias personagens femininas insistem que devem viver de acordo com o exemplo dado por seus parentes masculinos. Medeia, por exemplo, diz: "(...) eu preferiria lutar / com escudo três vezes a parir uma vez" (Eurípides, *Medeia*, 250-51). A respeito de *Medeia*, Gassner sustenta que

> Afora a impressionante realidade do drama pessoal e a simpatia por uma assassina, a peça distingue-se também por sua defesa dos direitos da mulher. Tal feminismo era uma ousada ruptura com a atitude convencional quanto ao casamento entre um ateniense e uma estrangeira. O casamento com estrangeiros, mesmo quando contraído por um chefe tão importante quanto Péricles, era considerado ilegal em Atenas. (GASSNER, 2010, pp. 72-73)

De uma maneira menos transgressora, meninas solteiras na tragédia, que voluntariamente enfrentam a morte, rotineiramente reivindicam a glória.

2.8.4 Discurso misógino

A hierarquia, baseada em uma arrogada superioridade do homem, é transmitida não apenas em palavras, mas em aspectos da estrutura do enredo, e é presumida ou expressada não só por falantes do sexo masculino, mas também por falantes do sexo feminino. No entanto, esse discurso de diferença de gênero é, por vezes, desestabilizado pelas complicações de motivação, situação e contexto retórico, que são típicos da tragédia e, especialmente, da tragédia euripidiana.

Máximas misóginas e julgamentos preenchem uma longa seção da *Antologia* (século V) de Joannes Stobaeus, intitulada *A crítica de mulheres*, na qual passagens da obra de Eurípides contam com mais da metade dos 66 fragmentos. Também há um debate importante sobre misoginia nos vários enredos de Melanipa, a cativa. Esse mito relata como Melanipa, uma amazona, cega e aprisionada por seu pai, foi libertada por seus dois filhos.

É claro que as generalizações sobre gênero estão tão expostas a questionamentos e qualificação como quaisquer outros valores e regras normalmente aceitas sem nuance em construções culturais de hierarquia e ordem. Mas, embora a Antiguidade o chamasse de misógino, Lesky pontua que

> nós entendemos Eurípides como o poeta a quem precisamente na mulher se lhe abriram todas as grandezas e misérias da alma humana. Trouxe ao palco mulheres que consomem a si e aos outros nas abrasadoras chamas de paixões desencadeadas. (LESKY, 1996, p. 198-99)

Ao constatar que não eram precisamente Medeias as mulheres da Atenas de então, que eram para isso "toscas" e oprimidas demais ou cultas demais, o poeta escolhe a bárbara Medeia, que mata os filhos com o intuito de ultrajar o marido infiel, para mostrar a natureza elementar da mulher, livre das limitações da moral grega. Jasão, que para a sensibilidade geral dos atenienses era um herói sem mancha, ainda que certamente não um marido fiel, torna-se um covarde oportunista. Não age por paixão, mas sim por cálculo frio. Isso era necessário para fazer da infanticida do mito uma figura trágica (JAEGER, 2013, p. 400).

3 EURÍPIDES E SUA *MEDEIA* CLÁSSICA

3.1 A INOVAÇÃO DE EURÍPIDES

Os estudos sobre a recepção de obras intituladas *Medeia*, bem como o que se refere especificamente à personagem Medeia, desde a Antiguidade Grega até os dias de hoje, são bastante amplos e variados. Desde os primeiros registros que mencionam a personagem no mito grego até hoje são muitas as obras que dela tratam, seja na literatura, no teatro, ou mesmo em adaptações cinematográficas ou televisivas. Medeia é uma mulher traída pelo marido, Jasão, que, no final da narrativa, para se vingar dele, mata os dois filhos do casal. Essa é a descrição do *plot*, o ponto central dessa tragédia. A especificidade desse acontecimento, no final da narrativa de *Medeia*, que inclui o assassinato dos próprios filhos como forma de vingança é, como se sabe, uma inovação da lenda que foi feita pelo tragediógrafo grego Eurípides, em sua peça homônima, encenada na Grécia em 431 a.C.[36] Há várias hipóteses ou justificativas para tal inovação; uma delas é a de que o autor procedeu dessa maneira a fim de introduzir na narrativa uma espécie de final diferente daquele que as pessoas estavam imaginando e/ou esperando. Werner Jaeger ressalta na *Paideia* que, nessa obra, "(...) descobre o poeta os sofrimentos do seu tempo, e introduz nela problemas desconhecidos do mito original, incorporando-os à grandiosidade plástica da representação" (JAEGER, 2013, p. 399). E, segundo John Gassner, Eurípides foi um "(...) humanitário que fez dos sofrimentos da humanidade seu terreno de eleição" (GASSNER, 2010, p. 71).

As peças na Grécia Antiga não circulavam como texto, mas os mitos preexistentes às representações no palco eram muito conhecidos por todos. Desse modo, pode-se imaginar que a inovação de Eurípides deve ter causado um grande rebuliço em meio ao festival, que era religioso, regular e aberto a todos os cidadãos. Eurípides viveu um momento de atrito tumultuado entre o conservadorismo religioso e as novas tendências filosóficas, e seu teatro é resultado desse conflito. Ele soube beber das diferentes fontes, sem estacionar em nenhuma delas. Não obstante, viu-se obrigado a utilizar a temática conservadora dos mitos antigos para poder trabalhar as novas ideias. O autor procedeu a um verdadeiro amálgama, ao mesclar

[36] Olga Rinne (1995, p. 11) discorre sobre a questão de Eurípides ter sido o primeiro dramaturgo a retratar a figura mítica de Medeia como uma infanticida.

as lendas míticas ao pensamento filosófico.

O enredo básico da narrativa começa quando Medeia conhece Jasão, o homem que a trairá e do qual ela irá se vingar. Contudo, existem diversos episódios, sendo que cada tratativa, cada nova maneira de retrabalhar esse mote na literatura ou mesmo na ficção em geral, lança luz sobre determinadas passagens em detrimento de outras. No caso de um autor, por exemplo, como Ovídio, vê-se que cada texto literário em que ele trata de Medeia acaba focalizando um ou outro ponto, ele seleciona elementos que são mais ou menos salientes. A história preexistente aos diversos tratamentos dados à tragédia faz parte de certo conteúdo cultural, a Mitologia Grega Antiga, um material abundante e fartamente utilizado pelos autores para compor suas narrativas. Aquilo que restou materializado na literatura da Antiguidade são versões de algo múltiplo e absolutamente não localizável com precisão no tempo e no espaço. Isso faz parte do mito, um mundo complexo em que as narrativas são paradoxais, em que há muitas versões diferentes coexistindo, e não uma versão única ou a versão "correta". Trata-se de histórias que as pessoas conheciam, ligadas a um mundo afastado do mundo real, onde coexistem Deuses, semideuses, heróis, figuras monstruosas, onde se está perto da criação das cosmogonias, ou seja, dos nascimentos de universos, de Deuses, da Terra, do tempo etc. Os personagens, portanto, coexistem em diferentes textos e contextos.

É a partir desse arcabouço complexo que os tratamentos literários mais famosos acabam se tornando referência para os posteriores e, é óbvio, as narrativas acabam se proliferando com base em novas releituras, reescritas, reproduções, reencenações etc., que nunca são idênticas, mas, pelo contrário, são sempre repetições com variação, de acordo com Linda Hutcheon (2011, p. 25). Tanto por um lado (o material proveniente do mito, que, a rigor, não pertence a ninguém), quanto pelo outro (o material legado pelas grandes versões literárias de algumas dessas histórias), esses modelos são reaproveitados através dos tempos. Essa tradição, no caso específico de *Medeia*, inicia-se com a versão de Eurípides, provavelmente a mais importante das versões do mundo grego. Mas ela não foi a única; no universo da Tragédia Grega há relatos e fragmentos de muitas outras obras que tratam de Medeia, mas que não chegaram até os dias de hoje. O único texto sobre Medeia que restou em sua integralidade é o de Eurípides.

Assim, é preciso adentrar esse vasto universo pelo começo, ou seja, pelo conteúdo mítico da tragédia. Há referências à personagem Medeia, por exemplo, na Poesia Épica, como se vê a seguir:

> Virgem do rei Eetes sustentado por Zeus,
> o Esonida[37] por desígnios dos Deuses perenes
> levou-a de Eetes após cumprir gemidosas provas,
> as muitas impostas pelo grande rei soberbo
> o insolente Pélias estulto e de obras brutais.
> Cumpriu-as, e chegou a Iolcos após muito penar
> o Esonida, levando em seu navio veloz
> a virgem de olhos vivos, e desposou-a florescente.
> Ela, submetida a Jasão pastor de homens,
> pariu Medéio, criou-o nas montanhas Quíron
> Filirida, e cumpriu-se o intuito do Grande Zeus.
> (Hesíodo, *Teogonia*, 992-1002)

Essa passagem da *Teogonia*, de Hesíodo, além de sintetizar uma parte do mito, apresenta o nome do primogênito de Medeia e Jasão, Medéio (ou Mérmero), nome esse que não consta, em nenhum momento, da tragédia de Eurípides. O filho mais novo teria o nome de Feres.

Em certo momento, o Mundo Grego Antigo, onde habitavam os personagens dramáticos, vê o seu ocaso, e o Mundo Alexandrino, helenístico, que era histórica, política e culturalmente muito distinto do Mundo de Atenas, surge com expansão demográfica, expansão de conquistas e expansão territorial. Isso dá início a fundação de uma série de cidades por Alexandre, o Grande, todas elas recebendo o nome de Alexandria. Por conta do desejo de se retomar a potência da literatura mais próxima do alvorecer da Poesia Grega, distante da erudição e da escrita (Homero, as tragédias, Hesíodo e os demais autores arcaicos ou "primitivos"), alguns autores alexandrinos começam a escrever Poesia Épica, sendo que um deles, entre os mais importantes, Apolônio de Rodes (c. 295 a.C-215 a.C.), escreve um longo poema épico intitulado *As Argonáuticas* (ou *A Argonáutica*)[38]. Esse texto narra a história da expedição de Jasão e os Argonautas, uma série de cerca de 50 heróis (Hércules[39],

---

[37] O filho de Éson, ou seja, Jasão.

[38] Boa parte da história de Medeia e seus filhos provém da lenda tessálica dos Argonautas. A versão mais completa sobre a Medeia dessa tradição consta justamente nessa obra de Apolônio de Rodes.

[39] Héracles, na tradição grega, é considerado o mais forte dos heróis.

Orfeu[40], Cástor e Pólux[41], entre muitos outros). Eles constroem um navio, chamado Argo[42], para irem a uma terra muito distante, a Cólquida, onde eles pretendem recuperar um artefato mágico, valiosíssimo, o velocino de ouro[43], ou seja, um pelego[44] de ouro. Na *Odisseia*, Homero menciona, muito brevemente, a expedição dos Argonautas:

> "Pedras a pique se elevam de um lado; na base das mesmas
> ondas enormes atira Anfitrite de cor azulada:
> "Rochas que batem" é como lhes chamam os deuses beatos.[45]
> Ave nenhuma consegue passar essas pedras, nem mesmo
> as pombas tímidas, quando levar vão ambrósia a Zeus grande.
> Sempre uma delas aí fica nas pedras de lisa estrutura;
> outra, porém, manda o pai porque o número logo se preencha.
> Mas não consegue fugir desse ponto nenhuma das naves,
> pois pelas ondas do mar e procelas de fogo terrível
> são arrastadas as tábuas dos barcos e os corpos dos homens.
> Uma, somente, das naves velozes passar conseguiu,
> Argo, que todos celebram nos cantos, de volta de Eetes.
> Essa, também, contra o imano penedo seria lançada,
> se Hera, por ser afeiçoada a Jasão, não servisse de guia.
> (Homero, *Odisseia*, XII, 59-72)

O velocino de ouro representava a possibilidade de reinar, por parte de seu portador, naquele local. Os Argonautas vão até a terra distante após o rei de Iolcos, Pélias, tio de Jasão, desafiá-lo. Jasão é filho de Éson, que havia sido destronado pelo próprio irmão. Quando o herói completa a maioridade, ele retorna reclamando o trono, que era seu por direito. Nesse momento, Pélias se vale de um artifício para não ter de entregar o cetro: ele especifica que só entregará o reino de Iolcos – na

---

[40] Quando Orfeu cantava as montanhas dançavam, tal era o poder de encantamento de sua voz. Ele era particularmente famoso por essa habilidade, que utilizava para aplacar os elementos enfurecidos que ameaçavam o barco Argo.

[41] Esses dois personagens, posteriormente, tornar-se-iam estrelas.

[42] O barco recebeu o nome de Argo em homenagem a seu construtor, bem como sua tripulação passou a ser chamada de os Argonautas. Na expedição, o barco parte de Pagasas, na Tessália.

[43] Ou "velo de ouro". Trata-se, na Mitologia Grega, da lã de ouro do carneiro alado Crisómalo. Ele foi um presente de Zeus a Néfele, mãe de Frixo e Hele, que fugiram voando nesse animal até a Cólquida.

[44] Pelego é um brasileirismo, que significa a pele do carneiro com a lã.

[45] Trata-se das Simplégades, rochedos íngremes e perigosos por onde os Argonautas passaram em sua expedição. Localizados na entrada do Mar Negro, eram empurrados pelos ventos, o que fazia com que se chocassem e se afastassem, fechando e abrindo a passagem aos navios. As embarcações eram, desse modo, sempre destroçadas. Porém, com a passagem de Jasão e sua Argo, as rochas deixaram de se mover. Esse mesmo lugar é citado pela Ama de Medeia, no início da tragédia de Eurípides.

Tessália, ou seja, uma terra grega – ao sobrinho se ele trouxer o velocino de ouro. Para tanto, Jasão reúne os heróis, que seriam os melhores de todos os tempos, coloca-os no navio e juntos partem para a Cólquida[46] em busca do artefato. Para fazê-lo, seria preciso cumprir três tarefas: domar dois touros monstruosos e indomados, de cascos de bronze, dados por Hefesto, que expelem fogo pelas narinas; semear no campo lavrado os dentes do dragão, filho de Ares, o Deus da Guerra, que foram plantados por Cadmo, fundador de Tebas. Esses dentes de dragão semeados virarão uma seara de guerreiros (os Semeados ou Espartos), que nascerão da terra e se voltarão contra Jasão, tentando matá-lo; por fim, devem enfrentar o dragão que protege o velocino.

O rei da Cólquida, Eetes, tem uma filha, chamada Medeia. Ela, ao mesmo tempo princesa e feiticeira, pelas setas de Eros[47], em um artifício de Afrodite, mãe do flecheiro, apaixona-se imediatamente por Jasão, quando ele chega naquela terra. A genealogia de Medeia é dada de passagem na *Teogonia*, de Hesíodo:

> Do Sol incansável a ínclita Oceanina
> Perseida gerou Circe e o rei Eetes.
> Eetes, filho do Sol ilumina-mortais,
> desposou a virgem do Oceano rio circular
> Sábia de belas faces, por desígnios dos Deuses.
> Ela pariu Medéia de belos tornozelos,
> subjugada em amor graças à áurea Afrodite.
> (Hesíodo, *Teogonia*, 956-62)

Enamorada, Medeia promete ajudar Jasão se ele se casar com ela e levá-la embora daquele lugar. Medeia oferece a ele um unguento, que o herói deveria usar no corpo e em seu escudo, tornando-o assim invulnerável ao fogo e ao ferro durante um dia – tempo suficiente para enfrentar os touros, conseguir domá-los e lavrar o campo; em seguida, ela o ajuda a vencer os guerreiros que brotam da terra, por meio de um ardil: Jasão atira pedras entre os soldados, para que eles se confundam e briguem entre si. Assim, Jasão executa as tarefas com facilidade e reclama o velo de ouro a Eetes. Ante a recusa do rei em entregar o velocino, Medeia utiliza uma poção mágica para adormecer o dragão e assim conseguir pegar o artefato. Eetes fica furioso e manda incendiar o barco em que Jasão navegava e matar toda a sua tripulação. Medeia avisa Jasão sobre os planos do pai e os dois fogem juntos,

---

[46] A atual Geórgia.

[47] Conhecido por "Cupido", na tradição latina.

levando consigo o velocino. Como pontua Donaldo Schüler, Jasão "(...) apropria-se indevidamente do cobiçado objeto e foge do reino" (SCHÜLER, 1985, p. 114). Aqui o lado cruel de Medeia se revela pela primeira vez. Quando os dois partem, levam consigo Apsirto, irmão dela, sabendo que não tardaria para que Eetes lhes fosse ao encalço. Para atrasar o pai e seu séquito, Medeia mata o irmão, esquarteja-o e joga seu corpo despedaçado pelo caminho, pois o pai tentaria recolher cada parte, a fim de lhe dar a sepultura devida.

Com a chegada dos fugitivos em Iolcos, Jasão procura entregar o velocino para o tirano Pélias, que havia proposto o desafio ao sobrinho – o velo de ouro em troca do trono –, mas o rei, não obstante, recusa-se a entregar o poder. Isso, e o fato de ele ter atentado contra a vida de Jasão, ao enviá-lo na busca do artefato, faz com que Medeia trame uma vingança. Há várias versões para essa história, sendo que uma das mais interessantes está descrita na obra de Ovídio, nas *Metamorfoses*. Segundo o autor, Medeia se faz de amiga das filhas do rei, mas as engana dizendo que sabe fazer uma poção mágica para rejuvenescer um velho. Como prova, ela esquarteja um carneiro velho e o joga dentro de um caldeirão com uma poção fervente; dele sai uma ovelha nova. Outros autores sustentam que ela fez essa prova com Éson, pai de Jasão, o que lhe daria ainda mais credibilidade. Fato é que, após a "mágica" de Medeia, as filhas de Pélias ficam maravilhadas e decidem fazer isso com o pai. Medeia explica que elas precisarão cortar o pescoço dele, entre outros detalhes. Então elas o esquartejam e lançam os pedaços de seu corpo no caldeirão com a água fervente, acreditando que ele voltaria à vida rejuvenescido. Porém, Pélias não sai do caldeirão com vida.[48] Furioso, Acasto expulsa Medeia e Jasão do reino e assume o trono no lugar do pai. Depois desse incidente, Medeia e Jasão, novamente em fuga, tornam-se errantes, expatriados à procura de abrigo.

Após deixar Iolcos, o casal vai para outro ponto da Grécia: eles são acolhidos em Corinto, com a condição de que Medeia usaria seus conhecimentos mágicos a fim de fazer cessar a seca, a fome e a infertilidade que assolavam a região[49]. Os dois se fixam, portanto, nessa cidade, que será palco dos famosos

---

[48] Na peça *As Pelíades*, a primeira tragédia de Eurípides sobre Medeia, o poeta também trata desse enredo, no qual as filhas matam o rei Pélias e atiram seu corpo no caldeirão, esperando que assim ele seria rejuvenescido.

[49] De acordo com Rinne (1995, p. 10), "o nome Medéia (em grego *Mideia*) significa 'a do bom conselho', e, em todas as tradições, ela é apresentada como conhecedora da arte de curar e dotada

acontecimentos: é nela que ocorre a parte da tragédia focalizada pela peça de Eurípides. A história pregressa é mencionada, existem diversas alusões, porém ela é narrada, de fato, em outros textos, como, por exemplo, na *Argonáutica* de Rodes, obra já referida.

Medeia chega em Corinto junto de Jasão e lá eles permanecem na condição de exilados, refugiados, uma vez que a personagem não pode voltar para casa, devido aos acontecimentos anteriores; Jasão, por sua vez, não pode retornar para a Tessália, onde o herói poderia ser o rei, pois lá eles mataram Pélias e seriam alvo de vingança. Em Corinto há outro rei, chamado Creonte – não o mesmo Creonte da *Antígona*, de Sófocles. Esse termo, *Κρέων*, em grego, significa, basicamente, "mestre, soberano" (DICIONÁRIO ETIMOLÓGICO DA MITOLOGIA GREGA, 2019). Esse rei tem uma filha, que no texto de Eurípides não é nomeada, mas que em outras versões recebe dois nomes possíveis: Creúsa (*Κρέουσα*), que, em grego, deriva de *Κρείων*, significando, portanto, algo como "senhora, rainha" (DICIONÁRIO ETIMOLÓGICO DA MITOLOGIA GREGA, 2019), bem como "dourado", ou Gláucia (*Γλαύκη*), que também remete à "luz" ou "brilho", ambos aludindo à iluminação da jovem princesa. Jasão resolve se casar com a moça, mesmo já sendo casado com Medeia e tendo dois filhos com ela. Desse modo, "A habitante de Colcos, que acompanhou Jasão em todas as suas andanças até Corinto, vê-se atraiçoada por culpa da filha do rei e abandonada na desdita" (LESKY, 1995, p. 398), pois Jasão leva a cabo sua decisão e não consulta a primeira esposa. Esse é um ponto extremamente importante na tragédia de Eurípides, quando os dois cônjuges debatem essa questão complexa, pois uma coisa é casar novamente, outra bem diferente é já ser casado e sequer avisar a atual consorte. Medeia, repudiada, fica atordoada com a notícia das novas núpcias de Jasão. Diante da reclamação de Medeia, Jasão procura argumentar que a nova noiva é filha do rei, que se casar com ela seria o melhor para o futuro dos filhos do casal e mesmo para Medeia. De acordo com Schüler, Jasão "sofisticamente pretende convencê-la de que a decisão de casar com [a filha do rei] será benéfica para ela e os filhos, já que assim terão vantagens que nunca tiveram como estrangeiros" (SCHÜLER, 1985, p. 115). Para ele, Medeia é apenas uma estrangeira, uma bárbara, uma feiticeira. Mas ela insiste

---

de inteligência superior". Segundo o escoliasta Píndaro (*Olímpicas*, XIII, 74), Medeia pôs fim a fome na cidade.

em indagar o porquê de ele não ter avisado – "(...) devias persuadir-me / e desposá-la (...)" (Eurípides, *Medeia*, 586-87) – e resolve se vingar.

Primeiramente, Medeia manda os filhos entregarem um presente de casamento para a nova noiva, um vestido e uma coroa, ambos embebidos em veneno poderosíssimo, que foi dado a ela pelo Centauro Nesso, o mesmo centauro morto por Héracles a flechadas e que depois o matou com seu veneno. A princesa coloca o vestido e começa a derreter, transforma-se em chamas e morre. Creonte, desesperado, ao tentar ajudá-la, abraça a filha e fica grudado ao corpo dela. Ao tentar se soltar suas carnes se desprendem dos ossos. Essa passagem é descrita, no texto de Eurípides, por um mensageiro que acompanha a cena, pois não se mostravam os assassinatos no palco grego. Assim, Medeia mata a moça e o pai dela, mas não mata Jasão, pois seu objetivo é que ele sofra o máximo possível. Diante dessa decisão, ela resolve, a fim de completar sua vingança e aumentar o grau de sofrimento dele, matar os filhos. Medeia o faz também fora de cena e, ao final, a heroína sobe em uma carruagem, conduzida por duas serpentes gigantes, um Carro do Sol (o Deus Hélios), que é seu avô, portanto ela também é uma divindade. Ela sobe nessa carruagem voadora e foge. Mas, antes de fazê-lo, Medeia reafirma para Jasão que tudo foi culpa dele, por causa do que ele fez. Desesperado, ele pede a ex-esposa para que ao menos possa ficar com os cadáveres dos filhos, a fim de que possa enterrá-los, mas ela não permite e os leva consigo no Carro do Sol. Ela foge para Atenas, onde iria se casar com Egeu, o rei do local, mas essa história não consta na tragédia de Eurípides. No texto desse tragediógrafo,

> (...) com a fugacidade dum cometa, atravessa a cena (...) o rei ateniense Egeu, que regressa do oráculo de Delfos. Censurou-se muitas vezes o episódio deste passo, mas a promessa de Egeu, de manter aberto um lugar de refúgio a Medeia, dá o apoio à acção que se segue. É possível que esta peça fosse precedida por *Egeu*, que mostrava Medeia na corte do rei de Atenas e o atentado perpetrado por ela contra o seu enteado Teseu. Se assim fosse, na *Medeia* a cena relacionava-se com acontecimentos já conhecidos pelo público. (LESKY, 1995, p. 398)[50]

Portanto, Medeia e Egeu se encontram, ele diz que está regressando do Oráculo de Apolo e reclama que está com problemas de fertilidade. Ela o ajudará a ter filhos em troca de asilo, porque o que Medeia precisa é de um lugar para ficar. Ela diz que

[50] Essa passagem será tratada em pormenores na próxima seção, que apresenta uma análise detalhada da *Medeia* de Eurípides.

conhece as artes mágicas, que conhece as poções especiais de fertilidade e irá ajudá-lo. Em outras versões, não em Eurípides, Medeia de fato ajuda Egeu, casando-se com ele e sendo, ela mesma, a mãe do filho do rei de Atenas, chamado Medo (ou Medos), que, posteriormente, será o responsável por retomar o reino da Cólquida.

Como visto, o mito de Medeia é muito antigo na Mitologia Grega, uma vez que essa figura se encontra ligada à expedição dos Argonautas. Esse tema provavelmente já circulava entre os aedos, os poetas-cantores gregos, antes mesmo da composição da *Odisseia* homérica, anteriormente citada. Por isso não é de se estranhar que a história da princesa bárbara, que ajudara Jasão na conquista do velo de ouro e, por meio de inúmeras dificuldades, o seguira para Corinto, tenha se desdobrado em uma variedade de relatos, por vezes contraditórios. Tal como Astidamas poupou Alcmêon ao matricídio deliberado, por exemplo, assim também Cárcino evita para a sua Medeia o infanticídio deliberado.[51] Isso é o que se depreende de uma passagem da *Arte retórica* (II, 23), de Aristóteles: "'Na *Medéia* de Cárcino os acusadores alegam que Medéia assassinou seus filhos;' 'pelo menos', dizem eles 'não são vistos em parte alguma'" – a falta de Medeia consistira em fazer com que os filhos se ausentassem. Em sua defesa, a heroína diz que, não a seus filhos, mas a Jasão, é que ela deveria ter tirado a vida; se não o houvesse feito, aí residiria seu verdadeiro erro. Em outras duas versões, no entanto, a morte dos filhos já aparece, sendo causada pelo povo de Corinto em vingança à morte de seus soberanos, ou motivada acidentalmente pela própria mãe. Mas Eurípides deu um passo além ao atribuir a Medeia o plano de execução desse ato, com o intuito de castigar a infidelidade do marido.[52] Fato é que, a partir de 431 a.C., ano em que a peça foi apresentada no concurso das Grandes Dionísias, o filicídio não se desvinculou mais do mito de Medeia.

---

[51] Como houve dois poetas com o nome de Cárcino, um no século V a.C. e outro no século seguinte, não se sabe qual dos dois compôs essa *Medeia*. Ao poeta trágico Diceógenes, que viveu entre o século V e IV a.C., também se atribui a composição de uma tragédia homônima.

[52] A Eurípides, pode-se dizer, não interessava seguir o mito tal qual ele era há muito conhecido: "(...) a ânsia inovadora de Eurípides (...)" (JAEGER, 2013, p. 397) inventava e reinventava livremente traços essenciais, visando a uma "representação da existência humana em sua trágica problematicidade" (LESKY, 1996, p. 223). A equipe de filólogos da Editora grega Kaktos, por sua vez, comenta que o autor se tornou "o inovador da tragédia: empregou temas religiosos e éticos dos antigos mitos com originalidade, sem hesitar em modificá-los, tendo em vista alcançar seu objetivo dramático ou ideológico" (EURÍPIDES, 2006, p. 170). Eurípides, portanto, apresentava uma forte "(...) tendência para a modernização progressiva das figuras do mito (...)" (JAEGER, 2013, p. 398).

3.2 A *MEDEIA* DE EURÍPIDES, O MODERNO DA ANTIGUIDADE[53]

O crime de Medeia começa a se desenvolver desde o início da tragédia, na fala da Ama, que constitui uma espécie de prólogo. Mas Donaldo Schüler sustenta que ele não seria apenas da Ama; e sim, ao ser

> (...) distribuído entre a ama, um escravo, Medéia e o coro, depõe a freqüente rigidez informativa em favor da reação afetiva das personagens envolvidas. A história pregressa, patrimônio cultural dos espectadores, recupera-se fragmentariamente em ligeiras alusões. O conflito interior[54] preocupa acima da informação. (SCHÜLER, 1985, p. 114)

De qualquer modo, como atesta Trajano Vieira, em sua tradução da tragédia, "Eurípides normalmente inicia seus dramas com um monólogo que alude a episódios anteriores relevantes e antecipa as questões centrais da peça" (EURÍPIDES, 2010, p. 23, nota do tradutor). O comentário a seguir, de Albin Lesky, por sua vez, embora se refira especificamente à tragédia euripidiana *Hipólito*, também pode ser empregado a respeito de *Medeia*: "Este alívio da exposição, por meio de discursos prologais, com a comunicação conjunta do argumento, é tão típico de Eurípides que se falou inclusive de prólogos-programas de teatro" (LESKY, 1996, p. 210). Ainda quanto aos prólogos euripidianos, o comediógrafo Aristófanes coloca na fala do personagem Eurípides, em *As rãs*, essa característica conhecida das obras do autor: "Vetava o bate-papo ao léu e não me dava / à mistureba. Quem primeiro entrava já / dizia a origem da tragédia" (Aristófanes, *As rãs*, 945-47).[55]

Isso posto, vê-se que o prólogo tinha o objetivo de resumir para o público os antecedentes da tragédia, calcados no mito amplamente conhecido, relembrando seu argumento e avançando ao ponto em que a ação está prestes a começar. A

---

[53] De acordo com John Gassner: "A obra de Eurípides constitui, sem dúvida alguma, o protótipo do moderno drama realista e psicológico" (GASSNER, 2010, p. 69).

[54] Gassner comenta que "(...) Eurípides é o primeiro dramaturgo a dramatizar conflitos internos do indivíduo sem atribuir a vitória final aos impulsos mais nobres. Temos soberbos exemplos de 'personalidades divididas' em *Medéia*, quando a esposa enganada luta entre o amor pelos filhos e o desejo de punir o pai deles, Jasão, matando-os (...)" (GASSNER, 2010, p. 69).

[55] E, ainda, de acordo com o mesmo personagem: "(...) Sou autor de belos prólogos" (ARISTÓFANES, *As rãs*, 1198). Mais importante, porém, seria a representatividade conferida por Eurípides, que diz: "Desde o princípio todos tinham uma ação: / mulher, escravo, chefe, velha ou donzela / tinham direito à voz" (Aristófanes, *As rãs*, 949). Sobre esse assunto, Gassner esclarece que o primeiro dramaturgo "moderno" desenvolveu o hábito do sofisma em seu diálogo e adotou uma perspectiva social que sustentava a igualdade de escravos e senhores, homens e mulheres, cidadãos e estrangeiros (GASSNER, 2010, p. 66).

esse respeito, Junito de Souza Brandão aponta que "o poeta dá às lendas tradicionais um tratamento muito livre e complica 'pateticamente' as situações dramáticas. O prólogo torna-se, dessa maneira, uma espécie de esquema das situações e dos episódios um pouco desconexos, que se vão seguir" (BRANDÃO, 1986, p. 20). Esse é um elemento inovador na obra de Eurípides, feito que se encontra descrito na introdução de uma tradução brasileira da tragédia:

> Ao contrário de Ésquilo e Sófocles, que renovaram a encenação em vários pontos, Eurípides contribuiu, do ponto de vista do espetáculo, com apenas duas grandes inovações: o prólogo – um resumo dos antecedentes da tragédia, isto é, dos acontecimentos que levaram àquele momento trágico focalizado pela peça –, e o recurso cenográfico conhecido como *deus ex machina*. (EURÍPIDES, 1980, p. 159)[56]

Portanto, eis a cena inicial de *Medeia*, ou seu prólogo, em que a Ama, diante da casa, dá a conhecer as origens da tragédia.

> **N.**[57] Nunca houvesse voado o barco Argo
> à Cólquida pelas negras Simplégades,
> nunca pinho houvesse caído cortado
> nos vales do Pélion, nem sido remo nas mãos
> de homens ótimos que levaram a Pélias
> o velo de ouro (...)
> (Eurípides, *Medeia*, 1-6)

Esses são os antecedentes, conforme relatados no início desta análise. O barco Argo, ao qual Jasão assomou, navegou à Cólquida, lar de Medeia, por meio das Simplégades, em busca do velo de ouro exigido por Pélias. Mas, note-se que a Ama se lamenta, expressando sua preferência por que esse barco "Nunca houvesse voado" naquela direção. Isso teria evitado o enamoramento de Medeia por Jasão, bem como o desdobramento infeliz, que já havia ocorrido antes do início da peça:

---

[56] No entanto, há outras inovações no teatro euripidiano, além do prólogo e do *deus ex machina*, que serão apontadas no curso desta análise. Para tal assunto, ver BRANDÃO, Junito de Souza. "Prefácio". In: EURÍPIDES; ARISTÓFANES. *Teatro grego: O ciclope. As rãs. As vespas*. Trad. Junito de Souza Brandão. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1986. Neste momento, apresenta-se uma delas, que é explicitada na fala de Albin Lesky: "E se no drama, mesmo na literatura moderna em geral, é rara a ausência do motivo erótico, também para este fenômeno o ponto de partida há de ser procurado em Eurípides" (LESKY, 1996, p. 215).

[57] O tradutor, Jaa Torrano, abrevia as entradas das personagens. "N.", para ele, é a Nutriz, sinônimo para Ama. Na *Medeia* de Sêneca, traduzida por G. D. Leoni – trabalhada nos próximos capítulos –, embora as falas dessa personagem sejam precedidas por "A Ama", fica claro o porquê de alguns tradutores preferirem nomeá-la de "Nutriz". Ela diz para Medeia: "Ó criatura que eu nutri, susta teu ímpeto insensato: o silêncio poderá salvar-te" (SÊNECA, s/d, p. 104, grifo nosso).

> **N.** Traidor de sua prole e de minha Senhora,
> com núpcias principescas Jasão se deita,
> esposo da filha de Creonte rei do país;
> mas Medéia mísera desonrada
> grita juramentos (...)
> (Eurípides, *Medeia*, 17-21)

Em outra tradução constam duas palavras mais comumente atribuídas a Medeia e a sua condição: "ultrajada" e "perjúrio":

> ***AMA***[58]
> Traindo aos filhos e a minha ama, Jasão ascendeu ao leito real: desposou a filha de Creonte, que reina nesta região. E a infeliz Medéia, assim ultrajada, clama contra o perjúrio (...)[59]
> (EURÍPIDES, 1980, p. 163, grifos nossos)

A Ama esclarece que Jasão traiu Medeia ao desposar a filha do rei de Corinto. Mas Medeia, como seria de se esperar, não se resigna. Como se verifica na frase final, apresentada acima, na tradução em prosa, Medeia se sente ultrajada e clama contra o perjúrio. Tanto a ideia de ultraje, quanto o tema do perjúrio, ou seja, do juramento em falso ou descumprido, serão repetidos pela Ama e pela protagonista em outras partes da tragédia. Aqui, mais uma vez, é a Ama quem repete a desfeita cometida por Jasão:

> **N.** (...) consigo mesma pranteia o pai,
> terra e palácio que traiu e deixou
> com um homem que agora a desonrou.[60]
> (Eurípides, *Medeia*, 31-33)

---

[58] O itálico é dos tradutores dessa versão em prosa, Miroel Silveira e Junia Silveira Gonçalves, de agora em diante chamados simplesmente de "Os Silveira". Eles utilizam o itálico apenas para essa personagem e para Medeia. Os negritos nas entradas de todos os personagens são nossos, a fim de melhor destacar visualmente quem está falando. Ao longo de toda esta análise será utilizada preferencialmente a *Medeia* de Eurípides em tradução versificada, realizada por Jaa Torrano. No entanto, ocasionalmente, quando um cotejo entre ela e outra tradução, em verso ou prosa, mostrar-se produtivo, outras versões também serão mobilizadas. Quando isso ocorrer, as fontes serão devidamente explicitadas, é claro. Se em prosa, a notação se dará por "(AUTOR, ano, página ou páginas)", enquanto que, se em verso, será utilizado o modelo para citações de textos clássicos, "(Autor, *Obra*, número do verso ou versos)". Note-se adiante como são diferentes as várias traduções: todas elas "falam" a mesma coisa, mas de formas um tanto distintas.

[59] Atente-se, ao longo desta análise, para a ocorrência destes termos e suas variantes: "ultraje" e "perjúrio". Em grego: "Μήδεια δ' ἡ δύστηνος ἠτιμασμένη" (KOVACS, 2019, 20), sendo que o adjetivo singular feminino "δύστηνος" significa algo como "infeliz" ou "desastrosa".

[60] Os Silveira falam, novamente, em "ultraje", na tradução realizada por eles. Essa passagem se apresenta da seguinte forma: "(...) chora seu querido pai, sua pátria, sua casa que abandonou para seguir o homem que lhe causou esse ultraje" (EURÍPIDES, 1980, p. 164, grifo nosso). A tradução de Torrano, contudo, segue mais de perto o termo grego "ἀτιμάσας" (KOVACS, 2019, 33), ou seja, "desonra", "desdém".

Como visto, Medeia traiu o pai, matou o irmão e deixou o lar e mesmo a pátria pelo amor, ou enfeitiçamento divino, de um homem que ela ajudou na conquista do velo de ouro, sendo que ele depois a desposou, fez-lhe filhos e por fim a traiu, valendo-se de argumentos dúbios. Todas essas questões aparecerão no decorrer do drama, com destaque especial à condição de a protagonista ser estrangeira e, portanto, representante de outros valores, em uma terra da qual está prestes a ser banida. E a Ama teme pela patroa, ou melhor, teme mais pelos filhos desta, antecipando desde o começo aquele que será um desfecho terrível:

> **N.** Tem horror aos filhos, nem se alegra ao vê-los:
> temo que ela trame alguma novidade.
> Grave é o espírito, nem suportará maus
> tratos, eu a conheço (...)
> (Eurípides, *Medeia*, 36-39)

Medeia diz ter horror aos filhos, odeia-os, os mesmos filhos que a pouco amava. Sobre essa dualidade, Hermilo Borba Filho diz que, "com Eurípides surge, no teatro, o problema dos vários estados de alma. O homem não é mais um ser uniforme, que pensa e age num determinado sentido. É uma criatura capaz de amar e odiar a mesma pessoa em instantes sucessivos" (BORBA FILHO, 1950, p. 58). Já se encontram em curso pensamentos nefastos, aqueles mesmos que a levarão a se decidir pelo mais cruel dos castigos que, por fim, infligirá ao ex-marido. A mente de antemão culpada por uma ação que a mão ainda sequer executou. Medeia já está, sim, tramando uma vingança em sua alma violenta, pois grave é seu espírito. Já matara antes, não seria a primeira vez. Injuriada que está, mesmo que os sinais externos que apresenta deem mais indícios de que está entregue ao luto da separação, a traição do marido, inevitavelmente, a abalou no âmago:

> ***AMA***
> Está estendida, sem tomar alimento, abandona-se à dor, e não cessa de se consumir em lágrimas, desde que sabe da traição do esposo.
> (EURÍPIDES, 1980, p. 163)[61]

Por estar diante de uma alma violenta, a Ama também manifesta receios de que Medeia se mate ou mate a filha do rei, o que a leva a verbalizar essa

[61] Aqui é preferível o texto dos Silveira ao de Torrano, que, muito sucintamente, traz Medeia "calada em casa onde se estende o leito (...)" (Eurípides, *Medeia*, 41). Medeia se encontra deitada e, além disso, prostrada, de modo análogo ao apresentado no início do filme televisivo de Lars von Trier, de 1988.

preocupação, terminando por concluir que "Temível é, quem moveu o seu ódio / não celebrará facilmente bela vitória. / Eis os filhos, findas as corridas, / vêm, cientes de nenhum dos males / da mãe, mente nova não se afina com dor" (Eurípides, *Medeia*, 44-48). Note-se a riqueza dessa fala de abertura da Ama, é preciso se atentar ao detalhe. Depois de dar a conhecer os pressupostos do enredo, a relação de Medeia e Jasão e seus percalços, e após referir que ele a abandonou por outra mulher, faz-se presente o mecanismo que move a tragédia: embora seja claro que algo de ruim vai acontecer, de acordo com o que é antecipado pela Ama, que, por enquanto, é a única a ter voz na peça, não se sabe – a personagem mesmo não sabe – exatamente o que vai acontecer. Já se sabe que Medeia é terrível, que ela tem um histórico de assassina. Mas ainda não se sabe se ela fará algo contra os filhos, contra o marido, contra a outra mulher, ou mesmo contra si própria. Até agora só houve ponderações por parte da Ama, que se dão por ela conhecer aquela sobre quem está falando. Contudo não há, até esse momento, certeza do que vai acontecer; apenas se sabe que algo vai ocorrer, e que será terrível.

Justamente nesse ponto, o poeta introduz na cena os filhos do casal, que aparecem juntos de seu preceptor, o responsável pela educação deles. O preceptor, um escravo, assim como a Ama, traz além das crianças uma nova que ouviu por acaso:

> **P.**[62] Escutei dizerem, sem parecer ouvir,
> perto dos jogos, onde anciãos sentam-se
> à beira d'água sacra de Pirene,
> que baniria desta terra coríntia
> estes filhos com a mãe, o rei deste país
> Creonte. Se esta palavra, porém, é clara,
> não sei, gostaria que não fosse assim.
> (Eurípides, *Medeia*, 67-73)

O rei Creonte virá a ter com Medeia, a fim de expulsá-la do país. A partir de um comentário sobre a estrutura da tragédia, Schüler registra que

> Embora uma das maiores obras escritas por Eurípedes, a estrutura é notoriamente simples. Nunca aparecem mais de duas personagens no palco, a terceira será originalmente introduzida mais tarde. A unidade de lugar prende a ação em Medéia. O que se passa longe [a morte da princesa] vem em relatos de caráter épico. Até o rei é trazido para junto da heroína, quando mais plausível seria o contrário. (SCHÜLER, 1985, p. 116, grifo nosso)

[62] "P.", obviamente, de Preceptor. Os Silveira preferem o termo Escravo.

Assim como o Preceptor dirá que "Antiga aliança perde para a nova / e aquele não é amigo desta casa (...)" (Eurípides, *Medeia*, 76-7), referindo-se a Jasão, Creonte, pai zeloso, procurará tirar Medeia de cena, pois o amor da filha necessita de campo livre, tanto físico como espiritual, para frutificar. Nesse ínterim, enquanto Creonte não chega, há um diálogo entre a Ama e o Preceptor, no qual ela inicia por indagar às crianças: "Ó filhos, ouvis como é vosso pai?" (Eurípides, *Medeia*, 82). A Ama se refere à traição de Jasão, pois o Preceptor deixa claro que o antigo compromisso com a mãe das crianças perde para o novo com a filha de Creonte. Essa fala dá a entender que o pai não sofrerá tanto assim caso as crianças sejam exiladas junto com a mãe. Segundo a Ama, Jasão se mostra, com esse comportamento, maligno aos filhos. Desse modo é que

> O prólogo antecipa o caráter de Jasão. O ser dos heróis antigos, minado desde Ésquilo, rui por completo. Em atitude declaradamente anti-heróica, Jasão aproveita-se de Medéia, enquanto ela lhe é útil, quebra o juramento de fidelidade e consente no exílio dos próprios filhos sem preocupar-se com o seu amparo. (SCHÜLER, 1985, p. 115)

A seguir, a resposta do Preceptor, em três traduções diferentes, a fim de apresentar as razões de Jasão, que são destacadas de maneiras levemente distintas.

> **P.** E que mortal não? Reconheces agora que
> <u>todo mortal</u> ama a si mais que ao próximo,
> uns com <u>justiça</u>, outros por <u>ganância</u>:
> por núpcias novas, o pai não gosta destes.
> (Eurípides, *Medeia*, 85-88, grifos nossos)

> **ESCRAVO**
> Que mortal não faz o mesmo? <u>Todo homem</u> ama mais a si próprio do que ao seu próximo (<u>egoísmo legítimo</u> em alguns, <u>interessado</u> em outros).
> (EURÍPIDES, 1980, p. 166, grifos nossos)

> **PEDAGOGO**
> E quem não é? Não vês que <u>o ser humano</u>
> ama a si mesmo mais do que ao vizinho
> a um norteia <u>o justo</u>, a outro <u>o lucro</u>,
> como o pai que prefere a noiva aos filhos?
> (Eurípides, *Medeia*, 85-88, grifos nossos)[63]

[63] Essa terceira tradução, aqui transcrita, foi realizada por Trajano Vieira. Ele utiliza o termo Pedagogo para esse personagem. Flávio Ribeiro de Oliveira, em sua tradução de *Medeia* (2006), assim como Vieira, também nomeia a Ama de Nutriz e o Preceptor das crianças de Pedagogo.

Além das concepções distintas de nomenclatura do personagem (Preceptor, Escravo, Pedagogo), os tradutores também designam os seres racionais – aqueles que são, contraditoriamente, passíveis de se entregar e sucumbir a paixões –, de maneira diferente: um tradutor utiliza "todo mortal", outros se valem de "todo homem", enquanto o terceiro prefere "o ser humano". Tal generalização, todos amam mais a si próprios que ao próximo (ou ao "vizinho", na tradução de Vieira), se explicaria em pares de termos opostos, tais como justiça ou ganância, egoísmo legítimo ou interessado, o justo ou o lucro. Jasão, quando confrontado por Medeia, nega que a ambição (ganância, lucro) tenha sido o motivo para deixá-la por outra mulher. Para ele, aquilo que fez foi antes um ato de justiça: ele visava garantir o futuro dos filhos, e mesmo de Medeia, ao desposar uma princesa. Dar a seus filhos irmãos nobres, riqueza e posição social. É dessa maneira que ele explica sua traição, pelo viés da segurança material e da prosperidade.

O diálogo entre os dois servos prossegue com uma advertência da Ama. Ela tenta resguardar as crianças, fazendo o que está a seu alcance, mandando-as entrar, bem como procura instruir o outro empregado da casa:

> **N.** Eia! Tudo bem! Para dentro, crianças!
> Tu, mantém-nas ao máximo afastadas
> e não as aproximes da mãe mal-animada.
> Eu já a vi a olhá-los qual touro
> como querendo fazer algo, nem porá fim
> à cólera, bem sei, antes de golpear alguém.
> Que golpeie, porém, inimigos, nunca amigos!
> (Eurípides, *Medeia*, 89-95)

Interessante notar que o temor explicitado, desde o começo da peça, pela Ama, ao ser compartilhado com o Escravo, demonstra a preocupação do autor em também retratar as camadas mais baixas da sociedade. Em Eurípides não só reis e rainhas, princesas, Deuses e heróis tem voz. Assim, a Ama, animalizando[64] sua senhora, diz: "Eu já a vi a olhá-los qual touro", fala para a qual Vieira cria um neologismo, "taurivoraz", e a verte apresentando as seguintes soluções:

> **NUTRIZ**
> Sugiro que entrem já os dois garotos!
> Melhor mantê-los, pedagogo, longe
> da mater mesta, que os olhava há pouco

[64] Também em outras passagens da peça, a heroína é comparada a feras e criaturas marinhas terríveis. Sobretudo o Coro animaliza Medeia, destacando que ela é ao mesmo tempo razão e paixão.

> taurivoraz, quem sabe com intento
> inconfessável. Se a conheço bem,
> sua fúria só alivia se fulmina
> alguém que, espero, não seja um amigo.
> (Eurípides, *Medeia*, 89-95)

Na versão dos Silveira, por sua vez, perde-se a referência explícita ao animal, mantendo-se apenas a expressão "olhar feroz" (EURÍPIDES, 1980, p. 166). No entanto, mais importante que essa imagem interessante, aqui perdida, é o significado dos últimos versos dessa fala: a cólera de Medeia só terá fim quando ela avançar, furiosa, sobre alguém. E, como se pode adiantar, contrariando as esperanças da Ama, ela se lançará tanto sobre amigos quanto sobre inimigos.

E eis que então, e só então, justamente quando a Ama termina de expressar sua preocupação, surge a protagonista, Medeia, aquela de quem se vinha falando. Schüler esclarece que "A tragédia começa com o desespero de Medéia provocado pela nova situação" (SCHÜLER, 1985, p. 114), que ficará claro logo na primeira fala da personagem. Também é interessante acompanhar, no momento em que a heroína entra se lamentando, as distintas soluções tradutórias apresentadas. Comece-se pela versão de Torrano:

> **M.** (Dentro) *Ió!*
> Mísera sou, miseranda de aflições!
> *Ió moi moi!* Antes eu morresse!
> (Eurípides, *Medeia*, 96-98)

Em seguida, a tradução dos Silveira:

> ***MEDÉIA***
> Ah! Como sou infeliz! Sofrimentos cruéis! Ai de mim! Ai de mim![65] Por que não posso morrer?
> (EURÍPIDES, 1980, p. 167)

E, por fim, em Vieira:

> *[Ouvem-se gritos vindos do palácio]*
> **MEDEIA**
> Tristeza! Infeliz de mim!
> Pudera morrer!
> (Eurípides, *Medeia*, 96-97)

---

[65] "Ai de mim!", esse lamento por excelência das tragédias gregas. No original grego, "ἰώ μοί μοι" (KOVACS, 2019, 98). Na tradução de Oliveira, Medeia diz: "Heu, / Pobre de mim, triste de dores, / heu, heu, quisera perecer!" (EURÍPIDES, 2006, p. 39). E também: "ai de mim!" (p. 113), "Ai ai!" (p. 123). Há, ainda, o belo verso registrado pelo tradutor em uma fala de Jasão, no qual se nota a criação de um novo verbo: "A mim só resta aiar o meu destino" (EURÍPIDES, 2006, p. 155).

Percebam-se as diferenças constantes nas três traduções aqui mobilizadas[66]: Torrano vale-se de uma rubrica, indicando que Medeia inicia sua fala ainda dentro do palácio, deixa alguns lamentos em grego e constrói sua versão sobre aliterações e assonâncias; os Silveira valem-se da repetição, com vistas à criação de ênfase ("Ai de mim! Ai de mim!"), bem como transformam uma exclamação em pergunta retórica ("Por que não posso morrer?"); Vieira, por sua vez, principia a entrada de Medeia com um texto didascálico mais explicativo que o de Torrano, mas economiza um pouco nos lamentos. Talvez a Vieira, nesse momento, essa marca trágica tão característica não tenha feito tanta falta, porque muito mais está por vir. Medeia seguirá se lamentando, maldizendo os próprios filhos e desejando que eles morram junto com o pai. Schüler acentua que, "Ao aparecer em cena, Medéia revela duas qualidades conflitantes: fúria irracional e cálculo. Nas cenas subseqüentes, predomina ora esta, ora aquela" (SCHÜLER, 1985, p. 114). No início, ouvem-se os gritos selvagens e as maldições da mulher traída, que está "(...) exacerbada pelo desprezo (...)" (SCHÜLER, 1985, p. 115). O quanto desse desejo é verdadeiro, quer dizer, o quanto querer a morte dos filhos não é apenas uma força de expressão, da boca para fora, ainda se está por saber. Medeia, neste momento, começa por maldizê-los:

> **M.** *Aiaî!*
> Dores sofri, dores que valem
> grandes prantos. Ó malditos
> filhos de hedionda mãe, pereçam
> com o pai e desapareça toda a casa!
> (Eurípides, *Medeia*, 111-14)

> ***MEDÉIA***
> Malditas crianças de mãe odiosa, morram com seu pai! Que toda a nossa casa pereça!
> (EURÍPIDES, 1980, p. 167)

---

[66] O texto original grego é o seguinte:
Μήδεια
(ἔσωθεν)
ἰώ,
δύστανος ἐγὼ μελέα τε πόνων,
ἰώ μοί μοι, πῶς ἂν ὀλοίμαν;
(KOVACS, 2019).

Note-se como Torrano mantém em sua tradução alguns termos conforme o grego, apenas procedendo a uma transliteração de palavras (ἰώ/*Ió!*; ἰώ μοί μοι/*Ió moi moi!*).

MEDEIA
Sofrimento imenso!
Nada sofreia o sofrimento que me abate!
Ó prole odiosa de uma mater mórbida,
meritória de maus votos,
pereça com o pai!
Derrua, sem arrimo, a moradia!
(Eurípides, *Medeia*, 111-14)[67]

Vislumbra-se ao longo da tradução de Vieira, a utilização de vocábulos repetidos (por exemplo, "sofrimento", no excerto acima). Tais repetições, além da contida nessa fala, estão presentes também em intervenções corais, como esta: "Ouço a voz, ouço a voz atroz" (132, p. 37), e esta: "Deixei de crer na vida dos meninos / Deixei de crer: a via é do assassínio" (976-77, p. 113). Há também o emprego de numerosas aliterações, que se verificam em várias partes do texto. Por exemplo, quando Medeia, ao se valer de um dito popular, procura convencer Jasão de que é relevante entregar presentes à nova noiva, dizendo "Erras: dons dobram deuses" (964, p. 113), ela o faz por meio de aliterações em "d"; já no caso de "Medeia amealha a messe da miséria" (20, p. 25), percebe-se que se está diante de uma aliteração em "m"; em "o tino tirano aturde" (119, p. 35), tem-se aliterações em "t"; "Que lucro logro em curar musicalmente o luto?" (198, p. 43), aliterações em "l", que também se fazem presentes em "langores lúgubres" (206, p. 43); em "Reflui à fonte o flúmen dos numes" (410, p. 61), a aliteração é em "f"; "Nomeia o nume" (745, p. 93), por sua parte, apresenta aliteração em "n". Esse tradutor também se vale de rimas, tais como: "sem cura a incúria da fúria" (446, p. 63); e lança mão de coloquialismos, bem a seu gosto[68]: "com uma mão na frente e outra atrás" (462, p. 65); "tens o topete de falar comigo?" (468, p. 65); "Não fiques fula!" (550, p. 73), entre tantos outros.

---

[67] **Μήδεια**
αἰαῖ,
ἔπαθον τλάμων ἔπαθον μεγάλων
ἄξι' ὀδυρμῶν. ὦ κατάρατοι
παῖδες ὄλοισθε στυγερᾶς ματρὸς
σὺν πατρί, καὶ πᾶς δόμος ἔρροι.
(KOVACS, 2019).

[68] Como pode ser visto também em outras traduções de sua lavra. Por exemplo, em *As rãs*, de Aristófanes, tradução que é utilizada neste trabalho. Nessa peça, o personagem Xântias, escravo do Deus Dionísio, ao perguntar a um servo do Hades o que está acontecendo, expressa-se da seguinte maneira: "Foibos! Apolo! Aperta a minha mão direita / e dá em mim o beijo que te dou! Por Zeus, / deidade dos velhacos, conta para mim / que rififi é esse que acontece dentro? / Que baixaria!" (ARISTÓFANES, *As rãs*, 755-57).

Após esse comentário de análise literária, retoma-se o texto de Eurípides em suas grandes linhas, em termos mais semânticos e hermenêuticos. Como visto, Medeia vinha amaldiçoando os filhos. Essa atitude enseja um questionamento de sua Ama, constantemente preocupada em resguardar as criaturas indefesas de uma possível ação materna. Acompanhe-se o raciocínio dessa personagem:

> **N.** Que parte os filhos têm nos erros
> do pai? (...)
> Ter hábito de viver entre iguais
> é o melhor. Que eu não envelheça
> junto aos grandes, mas com fortaleza!
> O nome da moderação primeiro prevalece
> e o seu uso para os mortais
> é o maior lucro (...)
> (Eurípides, *Medeia*, 117-27, grifo nosso)

É com uma contestação que ela inicia sua intervenção: teriam os filhos que pagar pela vilania do pai? O subtexto de sua fala é certeiro: que espécie de raciocínio tortuoso – Jasão o chamará, mais adiante, de loucura – seria aquele que faz com que alguém transfira para seres inocentes a culpa pelo crime de outra pessoa? Segundo Gassner, "O herói trágico tenderia a constituir-se num ser humano aceitável se não estivesse sob pressão, mas sofre de um defeito ou falha em seu caráter, cujo resultado é alguma ação que leva à tragédia" (GASSNER, 2010, p. 88). A sapiência da Ama reside na conclusão de que o melhor é viver na mediania, sem os arroubos das grandes paixões, devastadoras de almas orgulhosas em demasia. A grandeza leva à ruína, como bem se conhece por intermédio de toda a tradição literária do período clássico grego. Ainda que seja dado voz por Eurípides, conforme anteriormente salientado, a personagens secundárias, como as Amas e os Escravos, são os grandes heróis e heroínas, aqueles que seriam melhores do que os homens e mulheres comuns, que sofrem e caem por seus desejos. As narrativas trágicas do período tratam sempre de reis, rainhas, príncipes e princesas, pessoas que se destacam das demais na sociedade em que estão inseridas. Medeia mesmo é uma princesa, ela é filha do rei Eetes, da Cólquida, cabe não esquecer jamais.

Desse modo, as reações que ela tem nem sempre são as mais esperadas. A grandeza da qual ela é feita, para o bem ou para o mal, leva-a a agir de modo exacerbado. E esse agir, segundo Aristóteles, pode ocorrer de maneiras distintas. Segundo o autor,

> É possível que uma ação seja praticada a modo como a poetaram os antigos, isto é, por personagens que sabem e conhecem o que fazem, como a Medéia de Eurípides, quando mata os próprios filhos. Mas também pode dar-se que algum obre sem conhecimento do que há de malvadez nos seus atos, e só depois se revele o laço de parentesco, como no Édipo de Sófocles (...)" (ARISTÓTELES, *Poética*, XIV, 1973, p. 455)

A esse respeito, Cíntia de Moura Siqueira esclarece que,

> (...) Aristóteles separa os tipos de ação de acordo com a situação específica vivida por cada agente (1453b-1454a). Dentre estes, encontra-se aquele que sabe o que faz (como a Medéia de Eurípides, que mata seus filhos), e aquele que age por desconhecimento (como o Édipo de Sófocles), e aquele que está prestes a agir por ignorância, mas reconhece o erro antes de consumá-lo. Para a última espécie, cita a ***Ifigênia em Táuris***, em que a irmã vai matar o irmão, mas descobre a tempo o engano. (...) No caso de Medéia, a ação de matar os filhos coincide com o desfecho da trama, comprovando os bem sucedidos finais do mais trágico dos trágicos." (SIQUEIRA, 1999, p. 23, negrito no original)

Ao agir, ou seja, diante do desencadeamento da paixão avassaladora, tendo ela sido somente um pouco ou nada determinada pelos Deuses, Medeia mata o próprio irmão, engana o pai, parte para o exílio. Por isso é que o Coro, no párodo, ou seja, no momento em que entra pela primeira vez, na tragédia de Eurípides, ao procurar consolar a personagem diz algo sem sentido, se se considerar a história e o modo de ser de Medeia:

> **C.** Se teu esposo
> venera novas núpcias,
> comum é isto, não te exasperes,
> Zeus te ressarcirá disto, não te debulhes
> demais a prantear teu marido.
> (Eurípides, *Medeia*, 155-59)

Ter sido traída pelo marido, que adquiriu novas núpcias, poderia até ser normal para qualquer mortal; mas Medeia não é qualquer mortal – "Em muito sou muito diferente dos mortais" (Eurípides, *Medeia*, 579). Ela fez o que fez sem jamais imaginar que um dia seria deixada. Por isso, não há meios de ela não se exasperar com a situação. Desse modo, a tradução dos Silveira, a esse respeito, parece mais acurada com os desdobramentos vindouros da tragédia, uma vez que ela traz "Zeus será teu vingador" (EURÍPIDES, 1980, p. 168), em vez do "Zeus te ressarcirá disto", de Torrano. Simplesmente não há como ressarcir as traições e assassinatos que Medeia cometeu em prol de Jasão, mesmo ela sendo bisneta de Zeus. As Erínias

cobrarão o sangue injustamente derramado, quer se queira, quer não[69]. Não há mais retorno depois de desencadeada a ação trágica. O único caminho possível para Medeia é prosseguir com o plano de vingança. E, conforme apontado acima por Aristóteles, ela sabe disso. Medeia tem consciência desde o começo:

> **M.** (...) contemplai o que sofro, com grandes juras
> enlaçada a meu maldito
> esposo? Que eu o visse e sua noiva,
> lá mesmo no palácio, dilacerados,
> porque me ousaram lesar antes.[70]
> Ó pai, ó pátria donde me mudei
> vilmente, ao matar o meu irmão![71]
> (Eurípides, *Medeia*, 161-7, grifo nosso)

Mas, é preciso ressaltar que, no caso dessa heroína, não se pode dizer que exista uma falha trágica em seu caráter. Como aponta Daniel Martins Alves Pereira, não há. A heroína age por si própria e planeja sua própria desgraça:

> (...) a *Medéia* de Eurípides apresenta um detalhe, muitas vezes não percebido imediatamente, que Aristóteles ressalta em contraponto às personagens de Sófocles: *Medéia planeja tudo antecipadamente*. Não há falha trágica. Ela já sabia de todo o seu futuro infortúnio. Assim, ela o planejou muito antes de sua concretização. (PEREIRA, 2006, pp. 47-48)

O juramento foi violado por Jasão. Agora Medeia chora e grita; descabela-se, metaforicamente. Ela chega mesmo perto de arrancar os próprios cabelos, como faziam os heróis da poesia épica grega, em sinal de extrema dor. O Coro das mulheres de Corinto é testemunha de seu infortúnio: "Ouvi voz / multiplangente[72] a gemer, / claros clamores míseros ela grita: / esse traidor do leito, vil noivo"

---

[69] As Erínias – ou Fúrias, segundo a tradição latina – eram divindades subterrâneas responsáveis por vingar os crimes cometidos contra pessoas do mesmo sangue.

[70] Grafam os Silveira: "(...) porque, em primeiro lugar, violam contra mim a fé jurada" (EURÍPIDES, 1980, p. 169). A fé aos juramentos, que foi violada por Jasão, será um dos pontos principais alegados por Medeia para realizar a sua vingança. Esse motivo reaparecerá, mais à frente, em outros pontos da tragédia.

[71] Primeira referência explícita na peça sobre o assassinato de Apsirto.

[72] Ou seja, que plange ou chora de maneira demasiada, lamentosa ao extremo. Vislumbra-se na tradução de Vieira, ao mesmo tempo rebuscada e coloquial, o uso repetido de palavras compostas a partir de alguns prefixos, tais como "pleni", "auto", "neo", "pan" e "multi". Deste último, são exemplos: "multiplangente", "multiagruras", "multifatigado", entre outras.

(Eurípides, *Medeia*, 203-06).[73] Mas uma hora o lamento há de cessar. E então restará somente a raiva, concentrada no desejo de vingança que vai se apoderar dessa fera. No início do primeiro episódio, Medeia, em um monólogo, expõe essa passagem de um sentimento a outro:

> **M.** Quem para mim era tudo, bem sabe ele,
> o meu marido, virou o mais vil dos homens.
> De todos os que têm vida e têm noção,
> nós, mulheres, somos o ser mais infeliz:
> primeiro é preciso com excessivo dinheiro
> comprar marido e aceitá-lo como senhor
> seu, esse mal inda dói mais que o mal.
> Este é o máximo certame: aceitar o reles
> ou o útil, pois o divórcio não é bem visto
> para mulheres, nem podem repudiar o marido.
> Ao chegar à sua nova morada e condições
> sem vir instruída de casa, deve adivinhar
> qual o melhor convívio com o seu consorte.
> Quando nos saímos bem destas fadigas,
> e o marido convive sob o jugo sem violência,
> a vida é invejável; se não, a morte é melhor.
> O homem, aborrecido com os de casa,
> vai fora e afasta o coração do tédio
> divertindo-se com amigo ou companheiro,
> mas nosso fado é fitar uma só alma.
> Dizem que vivemos sem perigo a vida
> doméstica, mas eles guerreiam com lança,
> não compreendem que eu preferiria lutar
> com escudo três vezes a parir uma vez.
> Mas não a mesma razão vem a ti e a mim:
> tens esta cidade e o palácio paterno
> e o gozo de viver e o convívio dos teus,
> eu, porém, órfã sem cidade sou ultrajada
> pelo marido, conquistada em terra bárbara[74],
> nem mãe, nem irmãos, nem congêneres
> para abrigar-me deste infortúnio[75].
> Quererei alcançar de ti silêncio,
> se para mim for inventada via e meio
> de punir por estes males o marido

[73] Nos Silveira, "claros clamores" se transformam em "dolorosos infortúnios", enquanto que "vil noivo" dá lugar a "perverso esposo" (EURÍPIDES, 1980, p. 170).

[74] E como Medeia mesmo salienta, no início desse diálogo: "(...) é preciso que um estrangeiro se acomode aos costumes da cidade em que habita" (p. 170).

[75] Na tradução dos Silveira: "(...) sou ultrajada por esse homem; arrancada por ele a uma terra bárbara, não tenho mãe nem irmão nem parente, para encontrar junto deles um porto de abrigo nesta tempestade" (EURÍPIDES, 1980, p. 171, grifos nossos). Pouco adiante, na mesma tradução, encontra-se, outra vez, uma fala de Medeia que vai nesse mesmo sentido: "Onde encontrar um porto que me ponha ao abrigo da tempestade?" (EURÍPIDES, 1980, p. 172, grifo nosso). E a personagem volta a referi-lo: "(...) se se oferecer a mim um refúgio seguro, é pela astúcia e em silêncio que executarei este assassinato" (EURÍPIDES, 1980, p. 177, grifo nosso). Ainda, nas páginas 192-93 da mesma tradução, constam novamente as palavras "refúgio" e "porto". Portanto, a ideia desse lugar, que pode ser entendido como uma metáfora de resguardo das adversidades, ou melhor, dos infortúnios, termo esse tão ao gosto dos tradutores da obra, retorna ao longo de toda a tragédia.

> e aquele que lhe deu a filha por esposa,
> silêncio! A mulher aliás plena de pavor
> é covarde para resistir e ao ver o aço,
> mas quando na cama calha ser lesada,
> não há outro espírito mais sujo de sangue.
> (Eurípides, *Medeia*, 228-266, grifos nossos)

Esse monólogo contém muito mais do que Medeia efetivamente diz, pois ela não fala apenas sobre sua própria condição, mas, para além disso, fala sobre a condição da mulher na sociedade ateniense do século V a.C. de um modo geral. Como argumenta Jaeger,

> *Medeia* é um autêntico drama do seu tempo, pelo conflito entre o egoísmo ilimitado do homem e a ilimitada paixão da mulher. São essencialmente burguesas as disputas, os impropérios e os arrazoados de ambas as partes. Jasão ostenta prudência e generosidade. Medeia faz reflexões filosóficas sobre a posição social da mulher, sobre a desonrosa violência da entrega sexual a um homem estranho, a quem é preciso seguir no casamento e comprar por um rico dote. E explica que o parto dos filhos é muito mais perigoso e heroico que as façanhas dos heróis na guerra. (JAEGER, 2013, p. 400)

O autor diz que "Jasão ostenta prudência e generosidade"; entretanto, tais qualidades são apenas ardis, utilizados para desviar a atenção das faltas por ele cometidas, ou seja, são mobilizadas em benefício próprio. Medeia, em sua fala, começa por afirmar que Jasão era tudo para ela, e ele o sabia. No entanto, ele se tornou o mais vil dos homens, ou o mais "pérfido" (EURÍPIDES, 1980, p. 171), "execrável" (Eurípides, *Medeia*, 229), se se levarem em conta outras traduções. Como se sabe, as mulheres não tinham muito espaço na sociedade da época, o que está de pleno acordo com a reflexão de Medeia, que pondera: "De todos os que têm vida e têm noção, / nós, mulheres, somos o ser mais infeliz (...)". Seria preciso, primeiramente, comprar um marido, fosse com posses – as noivas deviam um dote ao futuro marido – ou por encantos, ou mesmo, no caso da protagonista, a troco de muita coisa: sua família, sua pátria, sua liberdade. E então, "aceitá-lo como senhor", uma vez que a mulher estava sempre subjugada a uma figura masculina, o pai, e os irmãos, depois o marido, e até os filhos homens.

Enquanto foi casada, pelo menos Medeia não esteve sob o jugo de um homem violento, o que pode ser considerado uma vantagem; contudo, ao abandoná-la por outra mulher, Jasão reacendeu nela as brasas de uma violência que se encontrava adormecida. Também é preciso lembrar quem é essa outra mulher por

quem Jasão abandona Medeia: ela não é uma qualquer, mas, sim, a filha de um rei, Creonte, o senhor de Corinto, que decide casá-la. Provavelmente, ao sair de casa e se distrair com os amigos, como ressalta Medeia, foi que Jasão entrou em contato com a princesa.

Enquanto isso, ela devia administrar o lar, com a ajuda de sua Ama, além de atentar para o cuidado dos filhos. Fora isso, podia pouco mais: reclamar a sua sorte de mulher traída às demais mulheres de Corinto. Porém, há de se lembrar, essa não é a sua cidade, bem como aquelas mulheres não são tão caras a ela, e vice-versa, como o seriam suas conterrâneas. Medeia, mulher de fora daquelas paragens, era, inevitavelmente, vista como tal: uma estrangeira, uma expatriada, uma bárbara[76]. Mas agora, traída e sozinha, ela encontra justamente nas mulheres de Corinto algum alento, no mínimo algum apoio frente ao que Jasão lhe infligiu. Na peça de Eurípides, Medeia desfruta da simpatia do Coro – e, até certo ponto, também do público –, que lhe demonstra compaixão, fica ao seu lado e chora a sua dor de mulher injustiçada. E essa mulher, o ser tido como o mais fraco, em breve se vingará, porque seu leito foi ultrajado.

O subtexto do verso com que Torrano finaliza essa fala de Medeia ("não há outro espírito mais sujo de sangue") será retomado, em breve, quando Jasão e Medeia estiverem frente a frente. Jasão tocará nesse ponto, ao censurar a atitude de Medeia, que, na concepção dele, acabará por matar Creonte e a filha simplesmente por ter tido o leito violado. Para ele, o motivo é pequeno; para ela, sabe-se de antemão, nem mesmo as mortes dos dois inimigos serão suficientes.

Era possível a uma mulher ateniense do século V a.C. se libertar do controle do marido, porém isso não era nem um pouco bem visto. Conforme aponta Brandão, "(...) a opinião pública era extremamente severa para com as mulheres que requeressem divórcio. Medéia, que na tragédia homônima de Eurípides se exprime como uma ateniense do século V a.C., é inequívoca a esse respeito" (BRANDÃO, 1989, p. 36). Como diz a própria personagem Medeia na tradução de Vieira, recairia na divorciada "a fama de rampeira" (Eurípides, *Medeia*, 237). Este tradutor também aponta, em uma nota, que, naquela época, permitia-se o divórcio à mulher, por exemplo, por má conduta do marido. Nesse caso, ela regressava para a casa dos

[76] Na Antiguidade, sobretudo durante o Império Romano, a palavra "bárbara" era utilizada para designar todos aqueles que viviam fora dos limites do país ou Império ou que falassem uma língua diferente, ou seja, denotava justamente o cidadão "de outro lugar", "o estrangeiro". Assim, essa acepção se mostra apropriada para caracterizar a personagem Medeia.

pais (EURÍPIDES, 2010, p. 45, nota do tradutor). Jasão agiu de má fé, rompendo com os laços matrimoniais, ação que poderia ensejar a separação oficial entre ele e Medeia. Mas o que caberia a essa mulher traída realizar? A resposta é clara. Medeia, depois de ela mesma ter traído o pai no episódio do velo de ouro e de ter assassinado o próprio irmão, ao se separar não poderia, obviamente, retornar à casa paterna.

Ao menos, como dito anteriormente, o Coro de mulheres de Corinto fica do lado da mulher injustiçada, admitindo que o que caberá a Jasão será justo:

> **C.** (...) com justiça punirás o marido,
> Medéia. Não admiro teu luto pela sorte.
> Vejo ainda Creonte, o rei desta terra[77],
> a caminho, mensageiro de novas decisões.
> (Eurípides, *Medeia*, 267-270)

Medeia punirá o marido, vingando-se. Então, anunciado pelo Coro, vem à cena Creonte, e ele profere sua decisão, a qual, aparentemente, está dada e não cabe apelação:

> **CR.** A ti, tenebriforme furiosa com o marido[78]
> Medéia, editei que desta terra tu saias
> banida, levando contigo os dois filhos
> e sem demora, como sou juiz da razão
> disto aqui e não regressarei ao palácio
> antes de te exilar dos termos da terra.
> (Eurípides, *Medeia*, 271-76)

Desse modo, Eurípides nos apresenta Medeia como uma esposa traída, mãe de duas crianças, mulher estrangeira e prestes a ser novamente exilada. Creonte diz, "e não regressarei ao palácio / antes de te exilar dos termos da terra". Essa decisão é proferida, é evidente, baseada no conhecimento que Creonte detinha sobre Medeia, pois ele já sabia que ela é laboriosa, misteriosa e capaz de atos extremos, como se exemplifica na fala seguinte, na tradução dos Silveira:

> **CREONTE**
> (...) és artificiosa, possuis mil perniciosos segredos, e não perdoas a Jasão por haver-te banido do seu leito. Também me contaram, e ouço dizer, que

[77] Ou seja, a cidade de Corinto.

[78] Em vez de um neologismo como "tenebriforme", que talvez possa ser compreendido como algo que se manifesta de forma tenebrosa, a prosa dos Silveira se vale de uma sentença mais facilmente apreensível: "intratável Medéia, que a cólera inflama contra teu esposo" (EURÍPIDES, 1980, p. 172).

> ameaças de vingança o pai, o esposo e a desposada. Antes que o tenhas conseguido, quero tomar minhas precauções.
> (EURÍPIDES, 1980, pp. 172-73, grifo nosso)

É preciso destacar duas consequências, depreendidas dessa fala pontual do rei. A primeira delas é Creonte colocar abertamente que já lhe contaram que Medeia anda fazendo ameaças. Além disso, também é interessante notar, com base no trecho destacado acima, que há uma antecipação, contida nessa tradução, do que efetivamente se dará, ou seja, o olhar é direcionado para o fato de que Medeia realmente se vingará, matando ao menos dois dos inimigos. Essa antecipação, no entanto, não ocorre nas escolhas tradutórias efetuadas por Torrano, que, astutamente, realiza o seguinte registro: "Ouço-te ameaçar, como me anunciam, / trama contra pai, noiva e noivo, / quero evitá-la antes que me aconteça" (Eurípides, *Medeia*, 287-89). A ênfase, nessa versão, recai em "evitá-la", por definição, "antes" que algo possa acontecer, ou melhor, "evitá-la para que" não aconteça. O mesmo não ocorre na versão dos Silveira, pois ao grafarem "Antes que o tenhas conseguido, quero tomar minhas precauções", em vez de "Quero tomar minhas precauções, antes que o tenhas conseguido", a ênfase recai na temporalidade, no "antes" que tenha conseguido. Assim, as precauções que porventura o personagem venha a tomar serão ineficazes diante da certeza do acontecimento. O original grego apresenta a seguinte redação: κλύω δ' ἀπειλεῖν σ', ὡς ἀπαγγέλλουσί μοι, / τὸν δόντα καὶ γήμαντα καὶ γαμουμένην / δράσειν τι. ταῦτ' οὖν πρὶν παθεῖν φυλάξομαι (KOVACS, 2019), onde se destaca o final do último verso "πρὶν παθεῖν φυλάξομαι", algo como "antes eu mantenho minha guarda".

Em seguida, vê-se que Creonte continua aparentemente irredutível, afinal, é preciso evitar que o mal aconteça: "Falas meigo de ouvir. (...) Tanto menos que antes confio em ti (...) Mas sai o mais rápido, não digas falas, / assim é isso e não possuis arte de modo / que permaneças entre nós, inimiga nossa" (Eurípides, *Medeia*, 316-23). Entretanto, Creonte se mostrará ingênuo, porque acabará caindo na artimanha de Medeia:

> **M.** Zeus, não te esqueça o autor destes males!
> (...)
> Este único dia deixa-me permanecer
> e concluir os cuidados do nosso exílio
> e recursos para meus filhos já que o pai
> nada se digna diligenciar para os filhos.
> Apieda-te deles, também tu és pai

de filhos e símil é teres benevolência.
Por mim não me cuido, se nos exilaremos,
mas choro os filhos servidos com infortúnio.
(Eurípides, *Medeia*, 332-47)[79]

Logo após se mostrar tão irredutível, Creonte muda de ideia, deixa-se enganar por um apelo que não é sincero e nem de todo verdadeiro. Medeia diz que não teme por ela o exílio, mas, sim, por seus filhos, a quem Jasão não proveria[80]. No entanto, quando ela e o ex-marido se confrontarem, Jasão afirmará que ele proveria aos filhos e mesmo a ela, no exílio. O que se deve destacar é a possibilidade de haver espectadores que talvez pensassem o seguinte: antes o rei tivesse mantido a palavra, fazendo com que sua decisão fosse mesmo irrevogável. Se assim o fosse, Medeia deixaria Corinto, amargaria sua tristeza mais algum tempo e tudo estaria resolvido. Não haveria mais tragédia. Mas não é isso o que ocorre. Ao revogá-la, permitindo à Medeia mais um dia de estadia no país sob seu domínio, Creonte levará a si e aos seus à ruína. Só meio dia, na verdade, é o que bastará para a terrível feiticeira da Cólquida arrasar com o reino de Corinto.

CR. Ao mínimo minha vontade foi tirânica,
por respeito muitas vezes me destruí;
ainda agora vejo que erro, mulher,
todavia obterás isto (...)
Agora, se deves permanecer, seja um só dia.
Não farás terrores cujo pavor me possui.
(Eurípides, *Medeia*, 349-56)

Creonte havia errado antes e não aprendera; o rei explicita seu erro: "ainda agora vejo que erro, mulher, todavia (...) Não farás terrores cujo pavor me possui". Que erro tremendo ele estaria cometendo dessa vez. Perde ele e sua família; ganha a feiticeira e os admiradores da tragédia grega. De tal modo, Medeia consegue o que queria, mais tempo na cidade. E é claro que, ainda inconformada com a traição,

---

[79] Medeia, ao longo da peça, exclama mais de uma vez aos Deuses: "Ó Zeus! Ó Terra! Ó luz do Sol!". Seria deste último, o Sol, de quem Medeia é neta, que ela teria recebido os poderes mágicos que a ela são atribuídos. Verifica-se que Vieira retira as exclamações da fala de Medeia, amenizando-a, ao traduzir por "Zeus, Terra, Luz" (Eurípides, *Medeia*, 148). Ocorre algo semelhante na seguinte passagem: "Ó Zeus, Justiça de Zeus e Luz do Sol! / Agora, amigas, seremos vitoriosas sobre / nossos inimigos e estamos a caminho; / agora esperamos punir nossos inimigos" (Eurípides, *Medeia*, 764-67). A tradução de Vieira também aqui se mostra menos exclamativa: "Zeus, Justiça de Zeus, Fulgor solar" (Eurípides, *Medeia*, 764). A tradução da *Medeia* de Sêneca, por sua vez, utilizada nos capítulos seguintes, vale-se do nome latino de Zeus. Medeia diz, por exemplo: "Ó Júpiter todo-poderoso, é o momento que deves encher o céu inteiro com teu trovão" (SÊNECA, s/d, p. 121).

[80] Ela dirá para Jasão: "Que belo título de glória para o novo esposo, o de deixar errar, mendigando, seus filhos e a mulher que lhe salvou a vida!" (EURÍPIDES, 1980, p. 180).

agora seria a hora de traçar uma estratégia. Nesse ponto da peça, em um monólogo, ela de fato verbaliza a ameaça, expõe seu plano de vingança.

> **M.** A situação é toda má: quem contradirá?
> Mas isso não é assim, não opineis ainda.
> Ainda há certames para os recém-casados[81]
> e para as alianças não pequenas fadigas.
> Parece-te que eu o adulei, afinal,
> se sem algo astuciar ou maquinar
> nem interpelaria nem tocaria com as mãos.
> Ele atingiu tal ponto de loucura[82] que,
> ao ser-lhe possível destruir meus planos
> com o exílio, deixou-me permanecer
> por hoje, quando três de meus inimigos
> matarei: o pai, a moça e meu marido.
> (Eurípides, *Medeia*, 364-375, grifo nosso)

Ela opta pela vingança, que é uma resposta diante da tremenda humilhação que sofreu, atitude bastante reconhecível nos heróis trágicos quando em busca desesperada por recuperar sua honra ultrajada. Seu comentário a respeito de Creonte, que, ao deixá-la ficar mais um dia teria atingido um ponto alto de loucura, é certeiro: ela sabe que se tivesse sido expulsa, naquele momento mesmo, estaria perdida. Agora quem estão perdidos são os outros, são eles, esse conluio que se formou em torno do novo tálamo de Jasão. E quanto a ele, o ex-marido, Medeia aqui o arrola como uma de suas vítimas. Ela diz que matará pai, noiva e noivo, quer dizer, inclusive o ex-marido. E é só no decorrer da execução de seu plano que ela mudará de ideia, que ela perceberá que deixando Jasão vivo, mas lhe tirando a prole, ele sofrerá mais.

Logo na sequência de sua decisão, Medeia procura estabelecer seu *modus operandi* e, dado o desmedido de seu furor, poder-se-ia referir a ela como a "um Aquiles de vestido" (LESKY, 1996, p. 25).

> **M.** Tenho muitas vias de os levar à morte[83],
> não sei qual primeiro empreendo, amigas,
> se incendiarei aposentos nupciais com fogo
> ou afiada espada enfio-lhes no fígado
> calada no palácio onde se estende o leito.
> Mas tenho uma só adversidade, se me pegam

[81] Os "neocasados" (366, p. 57), para Vieira. Ainda são encontrados, nessa tradução, outros termos compostos de maneira semelhante, como, por exemplo: "neoprincesa" (967, p. 113).

[82] Em Vieira: "Creon chegou ao cume da estupidez" (Eurípides, *Medeia*, 371-72).

[83] Em Vieira: "domino imenso rol de vias morticidas" (Eurípides, *Medeia*, 375-76).

a transgredir o palácio e a maquinar,
morta serei ridícula a meus inimigos.
Vale mais a retidão por onde temos
ciência máxima: com drogas matá-los.
Seja!
(Eurípides, *Medeia*, 376-386, grifo nosso)

Como matá-los? Com fogo, uma vez que Eurípides era adepto aos grandes efeitos cênicos? Enfiar-lhes a espada afiada no fígado? A resposta lhe vem naturalmente, após pouco tempo de ponderação. O melhor é dar cabo deles da maneira que ela sabe melhor: valendo-se de drogas, venenos manipulados habilmente por ela mesma, Medeia, a feiticeira da Cólquida.

Outro ponto importante que se faz necessário destacar diz respeito à questão da derrisão. Medeia, por seis vezes ao longo da peça, professa seu medo de ser ridicularizada, sendo motivo de riso. Como se já não bastassem o ultraje da traição e a expulsão do país, o escárnio dos inimigos, isso sim seria para ela o fim. Por sua honra, a heroína toca a todo o tempo na ideia de vingança, de fazer com que seus malfeitores paguem o preço por tê-la enfurecido. Ela o expressa, por exemplo, na fala seguinte:

M. (...) ninguém, impune, magoe o meu coração!
Amargas e lúgubres farei as núpcias,
amarga aliança e ainda meu exílio.
Eia, seja! Nada poupa de tua ciência,
Medéia, a tramar e a maquinar.
Vá ao terror, agora é certame de ardor.
Vês como sofres, não deves causar riso
por estas sisíficas núpcias de Jasão,[84]
ó prole de nobre pai oriunda do Sol.[85]
Conheces e ademais também somos nós
mulheres, imbatibilíssimas nos bens,
mas habilíssimas artesãs de todos os males.
(Eurípides, *Medeia*, 398-409, grifos nossos)

O principal aspecto atribuído pelos cidadãos da Atenas do século V a.C. às mulheres gregas residia na noção de que elas seriam incapazes para as virtudes

[84] As "sisíficas núpcias de Jasão" poderiam aqui ser entendidas no sentido de "astuciosas", porque Sísifo é o tipo de herói pérfido e esperto. Teve como amante Anticleia, de quem fez mãe de Ulisses; seduziu Tiro, a própria mãe; fechou o istmo de Corinto com uma muralha e passou a roubar os viajantes que solicitavam passagem. Foi morto por Teseu. Figura entre os grandes criminosos castigados no Hades: tem de rolar indefinidamente um pesado bloco de pedra morro acima, que, por seu próprio peso, sempre volta a rolar morro abaixo.

[85] Como visto no início, segundo a versão de Eurípides, Medeia é filha de Eetes, sendo este filho do Sol. Ela, portanto, é neta do Sol e bisneta de Zeus.

masculinas de bravura e resistência física e também para as virtudes cidadãs de bom julgamento e liderança. Portanto, como mulher, Medeia não teria a capacidade do uso da força física, ou o teria de modo muito reduzido, precisando, desse modo, buscar meios alternativos para fazer valer a sua vontade e vencer o inimigo. Seria necessário utilizar a ciência, o saber que ela dominava: a arte da magia no uso de venenos, cujo conhecimento fazia parte de sua tradição familiar.

Nesse momento da peça, tem início uma certa insinuação de que talvez Medeia estivesse louca. Tudo o que ela fez por Jasão, chegando a partir com ele para terra desconhecida, já se sabe, poderia ser posto na conta de Afrodite e Eros, ao acertarem-na com a seta do amor. Isso estaria correto, caso se tratasse de uma tragédia de Ésquilo ou mesmo de Sófocles; mas, diante de uma peça de Eurípides, faz-se necessário proceder com um pouco mais de cautela, pois:

> Em Ésquilo, o homem estava subjugado pelos deuses e pelo destino: na *Oresteia*, por exemplo, em que a decisão final no julgamento de Orestes cabe à deusa Minerva, torna-se evidente que o herói havia sido obrigado a vingar a morte do pai, ou seja, o homem não tem a opção de escapar de sua sina. Em Sófocles, o herói ainda é determinado pelos deuses e pelo destino, mas já transparece, em certa medida, o questionamento humano, a luta contra o próprio fado. Em *Édipo Rei*, observa-se que a vontade do homem entra em conflito com o destino, pois as personagens tentam contrariar as previsões do oráculo. Em Eurípides, o homem, de fato, começa a se mostrar como voluntarioso, ser desejante, com vontade própria. A personagem Medeia age por livre arbítrio, matando os próprios filhos por ter sido traída. Ao final da peça homônima, no entanto, Medeia não é punida por seu crime, mas, sim, acaba sendo salva pelo *deus ex-machina*. Desse modo, percebe-se que para os gregos o destino impunha-se diante do herói trágico em maior ou menor grau. (CARNEIRO, 2015, p. 13)

Acompanhe-se o que diz o Coro, na segunda estrofe do primeiro estásimo, a respeito da suposta loucura de Medeia:

> **C.** Tu do palácio paterno navegaste
> por loucura do coração, a cortar rochas gêmeas
> marítimas[86] e habitas terra
> hóspeda[87], com frustrado
> leito nupcial destruído,
> mísera, exilada do país,[88]

[86] Novamente, refere-se às Simplégades.

[87] Nos Silveira: "terra estranha" (EURÍPIDES, 1980, p. 178).

[88] Vieira traduz "exilada" ou "estrangeira" por um termo que, à primeira vista, causa algum estranhamento e que, certamente, é demasiado anacrônico: "Habitas paragens alienígenas" (Eurípides, *Medeia*, 436).

> sem honra és banida.[89]
> (Eurípides, *Medeia*, 432-38, grifos nossos)

A tradução de Torrano fala em "navegaste por loucura do coração", enquanto que nos Silveira consta que foi "o delírio da paixão" que a "arrastou" (EURÍPIDES, 1980, p. 178). É preciso, pois, ponderar as duas sentenças. No primeiro caso, "navegaste" dá mais a entender que a ação se deu por vontade própria de Medeia, que ela foi, ao menos em parte, deliberada; já na segunda versão, "o delírio da paixão", ou seja, essa "loucura" determinada pelos Deuses, teria arrastado a indefesa Medeia, o que seria um acontecimento de ordem muito mais passiva. À parte essas escolhas tradutórias distintas, no caso de Eurípides, como apontado, os heróis e heroínas são muito mais voluntariosos que nas obras dos dois tragediógrafos a ele antecessores. As personagens eram quase que completamente (em Ésquilo) ou em grande medida (em Sófocles) subjugadas pelos Deuses. Diferentemente, em vez de se pautar nos Deuses e no destino calculado e irrefutável, Eurípides trabalhou com o gênero humano e com todas as incertezas que sua abordagem implica. Dessa maneira, "Esta arte só pode despertar em nós sentimentos contraditórios. Mas é algo de renovador no seu tempo e própria para mostrar toda a fecundidade do que é novo" (JAEGER, 2013, p. 400). Ademais, Schüler comenta que "O homem confrontado com a ordem externa na tragédia de Ésquilo e Sófocles, volta-se para dentro de si mesmo, quando esta entra em colapso" (SCHÜLER, 1985, p. 114). Tal estado de coisas se deu por causa dos longos anos de guerra, experimentados durante uma fase imperialista de Atenas, iniciada em 431 a.C. Ante a esse fato, Eurípides se insurge com uma crítica à visão arraigada de que Atenas seria o que há de melhor no mundo e, para tanto, humaniza suas personagens. Brandão recorda como a fatalidade cega da *Moira*, em Ésquilo, e *Logos*, a razão de Sófocles, dão lugar, em Eurípides, às paixões do *Eros* (BRANDÃO, 1986, p. 57), ou seja, a ênfase, nesse autor, está nas paixões humanas. Todavia,

> O "pathos" da mais ardente paixão encontra-se lado a lado com considerações racionalistas, alheias à acção, entoam-se cantos aos

[89] Nos Silveira: "ignominiosamente expulsa deste país" (EURÍPIDES, 1980, p. 178). Na sequência, os Silveira dão a seguinte redação: "Desapareceu a santidade dos juramentos. (...) Já não possuis, ai de ti, a casa paterna, para nela se refugiar ao abrigo da tempestade. Outra rainha surgiu, que é dona do teu leito e manda em tua casa" (EURÍPIDES, 1980, p. 178, grifos nossos). Aqui, mais uma vez se faz presente o motivo do refúgio seguro, um lugar para o abrigo da tempestade.

> mesmos deuses que, noutro lugar, vemos relegados para o mundo da fábula, e, de modo generalizado, a intensidade das interrogações é muito maior que a segurança da resposta. (LESKY, 1995, p. 391)

É necessário não perder de vista que a intervenção do Coro que aqui se está analisando faz referência direta ao mito grego, que, a princípio, não tem dono. Assim é que essa loucura, no canto do Coro, deveria ser entendida apenas por aquilo que realmente é: uma referência aos antecedentes da tragédia, enraizados na tradição imemorial.[90] Isso tudo diz respeito a que, quando se trouxe à luz o tema da loucura, não o era em relação à paixão desgovernada de Medeia o que aqui se estava procurando tratar. O principal é que existe um certo descaso para com Medeia, por parte de Jasão, que tenta imputar a ela, e somente a ela, a culpa das reações extremadas que ela tem diante das mudanças indiscutidas que somente ele promoveu. Por isso, em sua primeira fala na peça, no início do segundo episódio, ele a chama de louca, procurando desacreditá-la. E é fundamental que se perceba que ele a chama de louca em um contexto diferente daquele cantado pelo Coro; agora o faz, contra-atacando, em referência às atitudes atuais da ex-consorte:

> **J.** (...) tu não folgas loucuras[91], sempre a dizer
> mal dos tiranos, serás banida do país.
> (...) Ainda que tu me odeies,
> eu não poderia jamais querer-te mal.
> (Eurípides, *Medeia*, 457-64, grifo nosso)

Na resposta de Medeia, a seguir, ela relembra aquilo que fez (ou foi parcialmente levada a fazer?) por Jasão, a fim de expor mais claramente a injustiça que ele está cometendo ao traí-la. Fica claro que no passado ela não sabia tudo o que fazia, pois estava envolvida por uma paixão ofuscante[92]. Como ela diz, fizera "mais por paixão que por saber", ou, segundo os Silveira, ela escutava mais ao

---

[90] No caso da *Medeia* de Sêneca, por outro lado, a própria personagem se diz louca mais de uma vez, como, por exemplo, nas seguintes passagens: "E pensa ele, então, que eu tenha esgotado a série dos meus crimes? Incerta, exacerbada, não sinto eu talvez que a loucura me incita para a vingança?" (SÊNECA, s/d, p. 103); "Ó minha louca dor" (SÊNECA, s/d, p. 103). E mesmo a Ama assim caracteriza o comportamento de Medeia: "ela corre com passo louco, levando no rosto todos os sinais da furiosa demência" (SÊNECA, s/d, p. 115).

[91] Nos Silveira: "(...) a tua loucura não cessa (...)" (EURÍPIDES, 1980, p. 179).

[92] Isso é o que levará o Coro, após a longa discussão do casal, a cantar o seguinte: "O Amor, que nenhum freio segura (...) Que jamais, ó soberana, teu arco de ouro nos lance uma dessas inevitáveis setas mergulhadas no veneno do desejo! (...) poupando à nossa alma os arrebatamentos do amor culpado!" (EURÍPIDES, 1980, p. 185). Em outro momento da peça, Medeia diz algo semelhante: "Ai, ai de mim! Que flagelo é o amor para os mortais!" (EURÍPIDES, 1980, p. 174).

coração que à razão (EURÍPIDES, 1980, p. 180, grifo nosso). Desse modo, a balança poderia pender, sim, mais para as emoções incontroladas do que para as ações devidamente ponderadas. Ou seja, Medeia teria sido, ao menos em uma pequena parte, guiada pelos Deuses; no entanto, e aqui se faz necessário frisar mais uma vez, não se pode dizer que ela estivesse completamente cega, totalmente obliterada pela paixão, que ela fosse uma espécie de marionete nas mãos das divindades do Olimpo. Pelo contrário, é evidente que a personagem conservava algum grau de lucidez. Agora, conseguir determinar qual seria o alcance dessa lucidez e, em que medida, como e quando ela provavelmente se alternasse com momentos de insensatez, constitui-se em uma tarefa bastante complexa de realizar. Lesky pontua que "A formulação racional afirma-se em Eurípides, mesmo nas peças de paixão mais agitada; também não se pode esquecer o facto de que, alternando o 'pathos' com o raciocínio, consegue consideráveis efeitos de contraste e, em ordem inversa, também intensificações de grande efeito" (LESKY, 1995, p. 398). Medeia, neste momento, diz ter agido "mais por paixão que por saber":

> **M.** Primeiro dos primeiros principio a dizer.
> Salvei-te[93], como sabem quantos gregos
> embarcaram no mesmo barco Argo,
> a ti, enviado para dominar com laços
> touros ignívomos[94] e semear lavoura mortífera.
> Matei a víbora que envolvia o velo de ouro
> e que insone guardava-o nos muitos anéis
> e assim te ofereci a luz salvífica.
> Traidora de meu pai e de meu palácio
> cheguei à Iolco do monte Pélion
> contigo, <u>mais por paixão que por saber</u>.
> Pélias matei como mais dói ser morto:
> pelas filhas dele, todo o palácio destruí.
> Assim tratado por nós, ó pior dos homens[95],
> <u>traíste-nos e contrairás novas núpcias,</u>
> <u>depois dos filhos. Se fosses sem filho ainda,</u>
> <u>seria compreensível tua paixão por núpcias</u>.
> <u>Das juras a fé se foi</u> (...)
> (Eurípides, *Medeia*, 475-492, grifos nossos)

O Coro já havia falado, pouco tempo antes, que Medeia seria vergonhosamente expulsa de Corinto, porque havia desaparecido a santidade dos

---

[93] "Eu te salvei a vida", grafam os Silveira (EURÍPIDES, 1980, p. 179).

[94] Touros que expelem chamas pelas narinas.

[95] Os Silveira o chamam de "ó mais covarde dos homens!" (EURÍPIDES, 1980, p. 180), provavelmente porque Jasão conseguiu o que queria apenas pelo intermédio de Medeia e, mesmo assim, ele a abandona com os filhos.

juramentos. Aqui, Medeia faz coro ao Coro, dizendo que a fé aos juramentos nada mais representa ou, como se lê na versão de Torrano: "Das juras a fé se foi, nem posso perceber / se crês que Deuses enfim não valem mais, / ou novas leis vigem entre homens agora, / já que és consciente de que me és perjuro" (Eurípides, *Medeia*, 492-95). Medeia também apresenta o argumento de que ela entenderia a traição de Jasão, se não lhe tivesse dado filhos. Mas como esse não é o caso, ele não teria o direito de abandoná-la; ao fazê-lo, portanto, ele teria cometido o perjúrio. Sabe-se que a prole era indispensável para os homens gregos, uma vez que a continuidade da linhagem garantiria a perenização do nome do herói e, por conseguinte, de seus feitos. Esse mesmo motivo, como será visto pouco adiante, está na base da garantia de preservação de Medeia ao fugir de Corinto, assim que ela concluir seus planos malévolos. Em troca da resolução da demanda de um rei, Egeu, que ainda não possui filhos, Medeia terá a garantia do acolhimento e proteção em Atenas, uma vez que ela não teria mais para onde ir. Segundo Pantelis Michelakis, "(...) na peça de Eurípides, a cena de Egeu tem sido criticada como sem preparação e improvável (...)" (MICHELAKIS, 2013, p. 183, tradução nossa)[96], mas, para Pereira, a participação do personagem "justifica-se pela necessidade de coerência na estrutura dramática, não havendo maiores preocupações psicológicas com essa personagem secundária", pois "Apesar do diálogo ágil, com sentenças curtas que se chocam e se completam numa atuação surpreendente e incomum para aquele momento histórico, a presença do rei em cena seria apenas o aval que garante a proteção de Medéia na democrática Atena após a consumação de seus crimes" (PEREIRA, 2006, p. 46). Neste momento, contudo, Medeia ainda não dispõe da certeza de poder vir a contar com um abrigo seguro:

> **M.** Agora aonde me volto? Ao palácio paterno
> que traí por ti e assim deixei a pátria?
> Ou às míseras filhas de Pélias? Bem
> me aceitariam em casa cujo pai matei.
> Eis a situação: em meus familiares
> o ódio cresceu, a eles eu não devia jamais
> maltratar, para te agradar fiz inimigos.
> (Eurípides, *Medeia*, 502-08)

No primeiro encontro com Jasão, após a traição impingida a ela, Medeia se vale de várias palavras e expressões contundentes a fim de atacar o ex-marido: "Ó

[96] "(...) in Euripides' play the scene of Aegeus has been criticized as unprepared and improbable (...)".

mais celerado dos homens"; "minha boca não pode encontrar injúria mais sangrenta para infamar tua covardia"; "aliviarei meu coração acabrunhando-te com injúrias"; "tens decerto consciência de teu perjúrio para comigo"; "Estes joelhos, com que perfídia os abraçavas, traidor!"; "Minhas perguntas farão aparecer melhor a infâmia de tua conduta" (EURÍPIDES, 1980, pp. 179-80, grifos nossos). A veemência com que o léxico é utilizado nessa parte da tragédia dá a noção da exasperação de Medeia, que conclui sua fala com uma reflexão interessante a respeito da aparência humana *versus* sua essência:

> **M.** Ó Zeus, por que, do ouro que é falso,
> Tu deste aos homens indicações claras,
> mas para discriminar-se o homem vil
> não nasceu no corpo um sinal distintivo?
> (Eurípides, *Medeia*, 516-19)

As mulheres do Coro, no fogo cruzado desses dois contendores, limitam-se a emitir uma apreciação curta sobre o contexto testemunhado, sem tomar partido por nenhum dos lados: "Terrível é o ardor e difícil de curar, / quando amigos com amigos movem rixa" (Eurípides, *Medeia*, 520-21). E eis que então, depois da longa fala de Medeia, pouco mais de 50 versos, é dado o mesmo espaço (ou tempo) de resposta para Jasão, o mesmo número de versos dado a Medeia, por "reflexo, talvez, da atividade dos tribunais da época, em que se concedia tempo idêntico (regulado pela clepsidra[97]) às partes litigantes" (EURÍPIDES, 2010, p. 73, nota do tradutor). Essa composição, estruturalmente espelhada, pode-se dizer, também estaria afinada ao "gosto apaixonado dos atenienses pelos processos" e ao seu "amor ao debate" (LESKY, 1996, p. 196). Em sua resposta, Jasão afirma que não atribui sua salvação a Medeia, mas a Afrodite (também conhecida como Cípris) e a Eros, ou seja, aos Deuses.

> **J.** Eu, já que alteias demais teu favor,
> creio ser Cípris, dentre Deuses e homens,
> a única salvadora de minha navegação.
> Teu espírito é sutil, mas é abscôndita
> fala explicar como Amor[98] te obrigou

[97] A clepsidra, ou relógio d'água, era um instrumento antigo, utilizado para medir a passagem do tempo baseado na velocidade e duração de escoamento de determinada quantidade do líquido.

[98] Conforme dito anteriormente, teria sido a paixão de Medeia, despertada por Afrodite, que a teria feito salvar Jasão.

> com flechas inevitáveis a salvar-me (...)
> (Eurípides, *Medeia*, 526-31)

As duas personagens apresentam visões antagônicas e, ao mesmo tempo, complementares. Segundo Ricardo Muniz Fernandes (2001, p. 36), Eurípides contrapõe as divindades olímpicas da tradição à chamada divindade do espírito. Esta última englobaria não só a razão humana (predominante em Jasão), mas também as forças irracionais das paixões (detectáveis em Medeia):

> A atitude de Jasão poderia ser tomada como idêntica [a de Medeia], e poderia, na estrutura dramática da tragédia, legitimar seu gesto, porém a personagem Medéia opta por um direito mais elevado, natural e humano. A discussão não é mais sobre uma lei comandada pelo divino – como foi sua atitude de seguir Jasão, fruto das artimanhas de Eros – mas de um sentimento de justiça pessoal frente a uma legislação voltada aos interesses políticos e sociais da Grécia do séc. V [a.C.]. (FERNANDES, 2001, p. 36)

Jasão também procura desconstruir a ideia de que Medeia, que é estrangeira, vem de uma terra bárbara, e é mulher, teria feito muito por ele, alegando que, pelo contrário, ao agir, ela é quem teria ganho muito mais, pois agora mora em terra grega, civilizada e próspera.

> **J.** Por minha salvação, todavia, mais
> recebeste do que deste, como eu direi.
> Primeiro, em vez de país bárbaro, habitas
> terra grega e conheces a justiça
> e o uso das leis, não o favor da força.
> Todos os gregos viram que és hábil
> e tens fama; se os extremos confins
> da terra habitasses, não se falaria de ti.
> (Eurípides, *Medeia*, 534-541)

Em um momento, Jasão fala que não foi Medeia quem o salvou, que ela teria sido apenas um instrumento da Deusa Afrodite; mas, no momento seguinte, contradiz-se e afirma que, ao salvar-lhe, foi ela quem saiu ganhando. Werner Jaeger argumenta que Eurípides "Imita a realidade e as suas personagens se contradizem, sem que saiba qual delas está com a razão" (JAEGER, 2013, p. 404). Desse modo, há dois movimentos nesse jogo: primeiro Jasão se nega a creditar o feito a Medeia, considerando-a um ser desprovido de vontade. Assim, talvez, ele possa relembrar a ela o papel da mulher naquela sociedade, o da quase obscuridade; depois, ele lhe devolve uma certa autonomia, com o claro propósito de fazê-la perceber que é apenas por causa dele que ela pôde ganhar alguma notoriedade. Tudo segue em

função de Jasão, o único dos dois a deter direitos sólidos em terra grega, já que a democracia plena era um privilégio apenas dos homens. Portanto, as leis gregas, advogadas pelo ex-marido, não se aplicam em favor de Medeia, antes o oposto, pois ela está sendo duplamente injustiçada. Além de Jasão ter cometido perjúrio aos votos sagrados, abandonando-a – o que não poderia ter feito, pois era legalmente responsável por ela –, Medeia também seria, mesmo que com um dia de atraso, banida do país com os filhos. A esse respeito, Maria Cecília de Miranda Nogueira Coelho salienta que Jasão "(...) não percebe a importância que Medeia dá ao feito de que ele infringiu um juramento, que rompeu com os laços de *filia* e comprometeu a cidadania dos filhos, algo tão importante para o homem grego – nesse sentido, ela, apesar de ser bárbara, é mais grega que ele" (COELHO, 2004, p. 239, tradução nossa).[99] Porém, valendo-se de sua habilidade, Medeia fará com que todos não se esqueçam o quão bárbara ela é, nos dois sentidos do termo: ao mesmo tempo uma mulher estrangeira, nascida fora daquele país, e alguém que cometerá um crime cruel. À sua fama, que àquela altura já corria entre os gregos, viria em breve se somar os novos feitos, terríveis e irreversíveis.

Por fim, Jasão argumenta que também ele possui habilidade, e que não está deixando a antiga companheira por odiá-la ou devido à atração por outra mulher[100], mas, sim, com base em um plano que concebera.

> **J.** Vituperaste-me as núpcias principescas,
> mostrarei primeiro que nisto fui hábil,
> depois, prudente, depois, grande amigo
> teu e de meus filhos, mas tem calma!
> Quando mudei da terra iólcia para cá
> atraindo múltiplos infortúnios invencíveis
> que invenção inventei mais feliz que esta:
> no exílio desposar a filha do rei?
> Não, como te afliges, por odiar teu leito,
> aturdido pelo desejo de nova noiva,
> nem por anseio de multiplicar a prole,
> bastante são os filhos, não te censuro;
> mas como ao máximo viveríamos bem

[99] "(...) no percibe la importancia que Medea da al hecho de que él ha infringido un juramento, ha roto las relaciones de *philía* y ha comprometido la ciudadanía de los hijos, algo tan importante para el hombre griego -en este sentido ella, a pesar de ser bárbara, es más griega que él". "Filia" ou "philia", na transliteração do grego "φιλία", tem o sentido de "amizade", ou até mesmo de "amor". Sobre a questão da *filia*, ver *Murder Among Friends: Violation of* Philia *in Greek Tragedy*, de Elizabeth S. Belfiore.

[100] A princípio, nada poderia estar mais distante disso, pois Jasão dirá: "Os mortais deviam ter seus filhos por outro meio qualquer. Não haveria mais mulheres e os homens ficariam libertos desse flagelo!" (EURÍPIDES, 1980, p. 182). Ver comentário mais adiante, na sequência do texto.

> e não na indigência, reconhecendo que
> todo amigo de longe evita o pobre?
> Como criaria filhos dignos de meu palácio?
> Ao semear irmãos de teus filhos
> faria a identidade e, ao juntar o gênero,
> prosperaríamos. Qual filho te falta?
> O meu lucro com os filhos futuros
> provê aos que vivem. Está mal tramado?
> Não o dirias, se não te afligisse o leito.
> Chegais a tanto que com a retidão
> do leito, vós, mulheres, credes tudo ter.
> Se, aliás, acontece infortúnio no leito,
> o mais útil e o mais belo tomais pelo
> mais hostil. Procriassem de outro modo
> os mortais e não houvesse gênero feminino,
> assim os mortais não teriam nenhum mal!
> (Eurípides, *Medeia*, 547-575, grifos nossos)

Essa "invenção feliz" de Jasão – dar a seus filhos irmãos nobres, a fim de assegurar-lhes o futuro, pois o que importa é a descendência do herói – não levou em conta a opinião de alguém muito envolvida no assunto. De fato, Medeia foi a última a ser avisada daquilo que também a afetava, e isso só ocorreu quando o processo já se encontrava em marcha. À personagem caberia apenas aceitar esse projeto que, talvez não haja outro nome, não passaria de um golpe. A concepção cínica de Jasão, que diz: "Está mal tramado? / Não o dirias, se não te afligisse o leito"[101], deixa entrever perfeitamente do que se trata na verdade: uma maneira de ascender a uma posição social elevada e, como consequência, ter acesso a recursos materiais, tanto para si quanto para seus filhos. Desse modo, Flávio Ribeiro de Oliveira argumenta que

> Jasão é caracterizado como um utilitarista egocêntrico e oportunista, independentemente do fato de recorrer a tortuosos sofismas para tentar demonstrar que a sua atitude pusilânime visa apenas ao interesse de seus filhos. O seu cinismo chega ao ápice quando declara a Medéia que ela lhe deve ser grata por tudo que fizera. (EURÍPIDES, 2006, p. 174)

Esse movimento de Jasão, que visa à mobilidade social por meio do casamento, aqui é apresentado com uma dose significativa de refinamento, porque o motivo alegado para fazê-lo condiz com aquele preceito tão caro aos heróis masculinos gregos: os filhos é que perpetuarão o nome do pai. O plano de Jasão está afinado, de modo intrínseco e maquiavelicamente, com o mote no final de sua fala, que, em outras palavras, significa: as mulheres são um mal necessário, visto

[101] Ou, como preferem os Silveira, se não estivesse enciumada, "devorada pelo ciúme" – o que seria mais do que natural para Medeia, diante desse cenário. A respeito da questão do ciúme, ver adiante.

que só elas podem gerar filhos. Quem sabe essa opinião polêmica de Jasão não seja o que tenha levado Aristófanes a colocar, em *As rãs*, na fala do personagem Dionísio, em diálogo com o personagem Eurípides, a seguinte censura: "conheceste bem / o desconforto que inventaste às mulheres" (Aristófanes, *As rãs*, 1047-48). Fato é que o final da fala de Jasão tematiza o que seria uma vulnerabilidade dos homens, que precisam das mulheres para ter filhos.[102]

Além disso, com base no que foi dito, Jasão se move por ambição, bem como por ostentação. Porém, como ele mesmo diz, não ambiciona "mais numerosa posteridade" (EURÍPIDES, 1980, p. 182), porque os dois filhos que tem já lhe bastariam. Os novos filhos que precisaria ter com a nova companheira são apenas um instrumento ("Ao semear irmãos de teus filhos / faria a identidade e, ao juntar o gênero, / prosperaríamos"). Um pouco adiante, já próximo do fim dessa discussão entre Jasão e Medeia, ele reafirma que não a deixou por querer ter outra mulher:

> **J.** Entende bem isto: não por mulher
> desposo o leito régio que hoje tenho,
> mas, tal como antes falei, por querer
> salvar-te e a meus filhos, gero príncipes
> do mesmo sêmen, proteção do palácio.
> (Eurípides, *Medeia*, 593-97)

Portanto, em sua réplica, o herói se vale de um discurso retórico, argumentando para tentar justificar a falta com a ex-mulher. Para Brandão, Jasão não passa de

> (...) um cínico que freqüentou os bancos escolares dos Sofistas[103] e aprendeu-lhes perfeitamente a técnica verbosa, mas vazia. Seu raciocínio é perfeito, até no paradoxo: vai se casar com [a filha do rei] <u>para salvar Medéia da ira de Creonte e para o bem dos filhos!</u> Ele será rei e os filhos,

[102] Como apontado, por exemplo, por Maria Cecília de Miranda Nogueira Coelho, a respeito da *Medeia* de Trier. A autora comenta que, nesse filme, "(...) a cena intermediária com Egeu serve para que Medeia confirme a importância que os filhos têm para os homens. Devido a isso, se ela quiser destruir Jasão completamente não tem outra opção senão matar os filhos" (COELHO, 2004, p. 237, tradução nossa). No original: "(...) la escena intermediaria con Egeo sirve para que Medea confirme la importancia que los hijos tienen para los hombres. Debido a ello, si quiere destruir a Jáson total y completamente, no tiene otra opción sino matar a los niños".

[103] Os sofistas se destacavam pela retórica e pelo pensamento crítico, racional. Assim como Jasão, eles eram mestres da eloquência e convertiam, por meio de discursos habilidosos, em bom o mau argumento. É justamente por meio de seu discurso hábil que Jasão tece um raciocínio vazio na argumentação, a fim de justificar seu novo enlace. Nessa fala de Jasão, fica evidente a eloquência poética de Eurípides, baseada na retórica sofista. Para Jaeger, um "(...) acento fortemente intelectual soa a nossos ouvidos em todos os discursos dos personagens de Eurípides" (JAEGER, 2013, p. 404).

de exilados, tornar-se-ão príncipes.... (BRANDÃO, 1985, p. 66, grifo nosso)

Assim, a filha de Creonte também seria um instrumento no plano de Jasão, do mesmo modo que, no passado, ele havia usado Medeia para atingir seus objetivos. São as personagens femininas, sejam elas mulheres (Medeia; a nova noiva) ou Deusas (Hera; Afrodite), que fazem tudo por ele. Relembre-se, pois: Hera serviu de guia para que a nave Argo conseguisse passar pelas Simplégades, quando a expedição seguia em direção à Cólquida; foi pelo capricho de Afrodite, por sua vez, que Medeia se apaixonou por Jasão e, negando a ex-mulher, ele chegou a atribuir toda a sua sorte à Deusa; no entanto, não há como negar que Medeia lhe tenha facilitado imensamente o acesso ao velo de ouro, cuja conquista Jasão deve a ela; e, finalmente, a filha do rei lhe daria as condições para a ascensão social que ele tanto almejava, a ponto de romper os laços que havia contraído com Medeia. Jasão quer "viver na abastança (é o que importa acima de tudo)" (EURÍPIDES, 1980, p. 182), quer viver bem "ao máximo" (Eurípides, *Medeia*, 559). E, além disso, quer que todos o saibam, pois, como o personagem pontua, enriquecer de nada adiantaria se a fortuna não fosse conhecida por todos (EURÍPIDES, 1980, p. 181).

Nessa mesma passagem, Jasão diz que se mostrou sábio, casto e inteiramente devotado a Medeia e aos filhos. Mas, ao partir de uma premissa falha, a de que sua traição teria sido na verdade algo para o bem de Medeia e dos filhos, ele acaba sendo julgado pelo Coro, que dá a entender que sua longa fala foi mero palavrório, ou seja, constituída somente de palavras vazias. Neste momento, como aponta Lesky, "a acção não avança, como costuma suceder deste tipo de controvérsias, mas ficamos a conhecer o homem que doura com um hábil discurso a traição à mulher que outrora lhe salvou a vida" (LESKY, 1995, p. 398). É o Coro que se pronuncia, em meio a discussão de Medeia e Jasão:

> **C.** Ó Jasão, bem adornaste estas palavras,
> contudo, ainda que contradiga teu juízo,
> <u>creio</u> que se trais a esposa não és justo.
> (Eurípides, *Medeia*, 576-78, grifo nosso)[104]

Ou, na tradução dos Silveira:

---

[104] "**Χορός:** Ἰᾶσον, εὖ μὲν τούσδ' ἐκόσμησας λόγους: / ὅμως δ' ἔμοιγε, κεἰ παρὰ γνώμην ἐρῶ, / δοκεῖς προδοὺς σὴν ἄλοχον οὐ δίκαια δρᾶν" (KOVACS, 2019, 576-78).

> **CORO**
> Jasão, habilmente enfeitaste teu discurso. Mas, ainda que devendo ir contra teu sentimento, achamos que, abandonando tua mulher, agiste mal.
> (EURÍPIDES, 1980, p. 182, grifo nosso)

Enquanto Torrano utiliza, nessa passagem, o singular ("creio"), os Silveira se valem do plural ("achamos"). Ora, trata-se, afinal, da voz do Coro como um todo (nos Silveira) ou apenas de sua líder, a Corifeia (em Torrano)? O texto original grego apresenta o termo "ἔμοιγε", na primeira pessoa do singular: "para mim", "de minha parte", "eu pelo menos" (KOVACS, 2019, 577). Nesse sentido, Vieira alerta, em relação à interlocução de Medeia com o Coro, para que "Não se estranhe a alternância de formas de tratamento na fala de Medeia: é comum, na tragédia, a personagem dirigir-se aos membros do coro no plural e para seu (ou sua) líder (corifeu) no singular" (EURÍPIDES, 2010, p. 97, nota do tradutor). Por extensão, como visto nas duas opções tradutórias exemplificadas acima, ocorre o mesmo quando o Coro canta: a coletividade é marcada pelo plural, obviamente, assim como à individualidade cabe o singular.

A heroína, nesse ponto, aproveita a deixa lançada pelo Coro, ou apenas pela Corifeia, e também critica a habilidade da fala, que é utilizada por Jasão para escamotear ações reprováveis. Atente-se para a conclusão da personagem: Medeia sustenta que Jasão, provido de uma boa retórica, deveria ter começado por persuadi-la de seu plano antes de realizar qualquer ação.

> **M.** Para mim, o injusto, se é hábil orador,
> merece por isso a máxima punição.
> Confiante em enfeitar injustiças com fala,
> ousa ser maléfico, mas não é assaz hábil,
> assim tu para mim te fazes formoso
> e hábil orador. Só te derruba o verbo:
> se não fosses vil, devias persuadir-me
> e desposá-la, mas não calado entre amigos.
> (Eurípides, *Medeia*, 580-587, grifo nosso)

Medeia diz que Jasão deveria ter tentado persuadi-la antes de realizar seu novo casamento, essa é a chave, o que está na base da ação extrema que se seguirá; no entanto, ele não procurou fazê-lo. Jasão preferiu trair a confiança, tornando-se um herói decaído, o que seria muito ao gosto de Eurípides, nas palavras do personagem Ésquilo, em *As rãs*: "Pensa como eram [os heróis] quando os recebeu de mim: / tetrarrobustos, nobres, nunca traidores / ou boquirrotos

embrulhões como os de hoje" (Aristófanes, *As rãs*, 1014-16, grifos nossos). Ele se refere a traidores, assim como o é Jasão, nos dias de Eurípides, ou melhor, colocados em cena por este autor. Segundo essa fala, na época da estreia de *Medeia* (431 a.C.), não se compunham mais os heróis nobres que Ésquilo criava, os caráteres dos caracteres já seriam outros, tais como a canalhice de um marido e a vilania de uma mãe. O que não está absolutamente de acordo, pois o casal Agamêmnon e Clitemnestra, personagens da *Oresteia* esquiliana, exceto quanto a rainha na primeira peça da trilogia, são igualmente um canalha e uma vilã. Como se sabe, Agamêmnon retorna de Troia com uma nova mulher, Cassandra, que lhe coube como despojo de guerra. Isso, aliado ao sacrifício da filha, Ifigênia, que ele realiza em prol de bons ventos para a frota grega, são o motivo para que Clitemnestra, junto de seu amante, Egisto, planeje e execute o assassinato de Agamêmnon. Portanto, não se pode dizer que é apenas com Eurípides que as tragédias gregas põem em cena personagens traidores.

No entanto, a terra grega, na época de Eurípides, essa sim já era outra, uma vez que, novamente, ela se via entrando em uma guerra. Conforme esclarece Vieira, "A data [431 a.C.] seria lembrada pelos atenienses, pois, poucos dias antes da representação, a cidade de Plateia, aliada de Atenas, sofrera ataque tebano, episódio que desencadeou a guerra do Peloponeso" (EURÍPIDES, 2010, p. 9, nota do tradutor). Deviam ser dias difíceis para os atenienses, pois se sabe como a pátria era extremamente importante para eles. O próprio Eurípides, "Como todo cidadão ateniense, foi soldado até os sessenta anos, lutando intermitentemente em diversas frentes na Guerra do Peloponeso" (GASSNER, 2010, p. 64). Há de se pensar o que devia passar pela cabeça dos espectadores, naqueles dias tumultuosos, ao acompanhar os infortúnios de Medeia, por meio de diálogos como este:

> **M.** Ultraja, porque tens um refúgio,
> eu erma serei banida desta terra.
> **J.** Tu o escolheste, não acuses outrem.
> **M.** Que fiz? Desposei princesa e traí-te?[105]
> **J.** Contra reis, ilícitas pragas imprecaste.
> **M.** E contra teu palácio impreco pragas.
> **J.** Não mais que isto discutirei contigo,
> mas, se para os filhos ou para teu exílio
> queres receber de mim algum auxílio,

[105] A mesma fala, na versão dos Silveira: "Como? Tomei outra mulher? Traí a fé jurada?" (EURÍPIDES, 1980, p. 184, grifo nosso). Jasão é caracterizado mais uma vez como traidor dos juramentos.

> diz! Estou pronto a dar com mão farta
> e enviar sinais a hóspedes benéficos.
> Se não aceitas isto, serás tola, mulher,
> se pões fim à cólera, terás maior lucro.
> (Eurípides, *Medeia*, 603-15)

Primeiramente, destaque-se nessa última intervenção de Jasão, onde pode ser conferido, como explicitado mais acima, que ele diz que não deixaria de prover aos filhos, e mesmo à ex-mulher; contudo, vê-se que ele parece não se importar que os filhos sejam exilados com a mãe, o que parece anular, à primeira vista, toda a defesa que ele faz de sua estratégia. Ora, ele não desposou a princesa, pois queria dar a seus filhos irmãos nobres? Não viveriam eles, Jasão e sua nova esposa, filhos novos e filhos antigos, em um futuro não muito distante, todos juntos, ricos e felizes? A fala de Jasão, na tradução de Torrano, "se para os filhos ou para teu exílio / queres receber de mim algum auxílio, / diz!", que insta Medeia a aceitar uma ajuda em dinheiro, pode fornecer uma chave de leitura para essas perguntas.

A resposta à primeira questão continua positiva, pois, de acordo com o discurso de Jasão, ele quer mesmo dar a seus filhos melhores condições de vida. Por isso teria subido ao novo leito, do qual virá com o que prover os seus rebentos. Mas, quanto à segunda questão, há um detalhe a ser considerado: Jasão nunca disse que os filhos que tem com Medeia viveriam juntos dele e da nova consorte. Essa conclusão não é possível. Caberia a Medeia, sim, conservá-los juntos de si, no exílio, onde quer que eles fossem. E, embora o personagem Jasão seja construído sobre a quebra de acordos, pode-se especular que ele os proveria de fato, mas apenas de longe. Ele garantiu um refúgio em Corinto, não para os filhos e, muito menos, para Medeia, mas para seu próprio benefício. Medeia partiria, ultrajada e errante, como ela expressa lamentosa, no início do diálogo acima. Ela seguiria sua sina de exilada, embora não mais de seu próprio país, longe daqueles que seriam os seus, parentes ou amigos; agora ela seria expulsa de onde era sua morada, e então voltaria a não ter um refúgio onde pudesse se abrigar, uma terra em que fosse bem quista. E essa condição, renegada a seguir pelo Coro, na segunda estrofe do segundo estásimo, é a pior que poderia existir.

> **C.** Ó pátria, ó palácio, nunca
> fique eu sem cidadania
> a levar sem recursos
> a inviável vida
> com míseros prantos.

> Morta, morta eu domine
> esse dia antes de o cumprir:
> nenhuma outra aflição supera
> a de privar-se da pátria.
> (Eurípides, *Medeia*, 643-651)[106]

Mas eis que, quando tudo parecia perdido, Eurípides, por meio de um artifício, vem em auxílio de sua heroína. O autor insere na tragédia, no terceiro episódio, um personagem que, até então, não fazia parte da narrativa que vinha sendo desenvolvida. Tal inserção levou Aristóteles a criticá-lo em sua *Poética*, uma vez que tal procedimento não seria verossímil.[107] O filósofo se refere ao papel de Egeu em *Medeia*, peça da qual também criticou o desenlace por meio do *deus ex machina* (Cf. *Poética*, XV), dizendo que "Censuras por absurdo ou malvadez só são justas quando o poeta, sem necessidade, usa do irracional, como Eurípides na intervenção de Egeu (...)" (ARISTÓTELES, XXV, *Poética*, 1973, p. 470). Schüler, na mesma linha de pensamento, fala que, "Quebrando a linha causal, construída até aqui, entra Egeu, o lendário rei de Atenas e lhe oferece providencial asilo, uma vez banida de Corinto. É um recurso externo para solucionar problemas cênicos complexos, acionado em outras ocasiões com a repentina aparição de deuses" (SCHÜLER, 1985, p. 115). Ainda, segundo Michelakis: "A aparição de Egeu e a carruagem do Sol têm sido frequentemente criticados como dispositivos artificiais e sobrepostos para a fuga de Medeia – artificiais no sentido de que vêm de fora do enredo e sobrepostos no de que ambos servem ao mesmo propósito" (MICHELAKIS, 2013, p. 173, tradução nossa).[108] Mas, de acordo com Lesky, trata-se de uma justa adição em nome da coerência e textura internas da obra – "ocupa, ainda assim, dentro da textura do todo um lugar facilmente compreensível" (LESKY,

---

[106] Na tradução de Oliveira: CORO: "Ó país, ó casa, / que eu não me torne apátrida / em dévia vida de penúria – / dor misérrima! // Morte, morte me dome / antes que chegue esse dia! / Pena maior não há / do que da terra pátria ser privado" (EURÍPIDES, 2006, p. 91).

[107] Relembre-se que, para Aristóteles, "(...) na poesia é de preferir o impossível que persuade ao possível que não persuade (...) [bem como] verossimilmente acontecem coisas que inverossímeis parecem" (ARISTÓTELES, *Poética*, XXV, 1973, pp. 469-70). Esse autor ainda pontua que "(...) verossimilmente muitos casos se dão e ainda que contrários à verossimilhança" (ARISTÓTELES, *Poética*, XVIII, 1973, p. 460).

[108] "The appearance of Aegeus and the chariot of the Sun have often been criticized as contrived and overlapping devices for Medea's escape–contrived in the sense that they come from outside the plot of the play and overlapping in that they both serve the same purpose".

1996, p. 203). Assim é que Egeu, rei de Atenas, ao regressar do antigo Oráculo de Delfos[109], um santuário profético, encontra Medeia.

> **E.** Por que assim definhado teu olhar e vulto?
> **M.** Ó Egeu, o mais vil de todos é meu esposo.
> (...)
> Lesa-me Jasão[110], quando de mim nada sofreu.
> (Eurípides, *Medeia*, 689-92)

Egeu, por sua vez, também vinha se lamentando, já que seria um desafortunado por ainda não possuir filhos. Na tradução de Vieira, o entrecho em questão se apresenta do seguinte modo: "Fui consultar o oráculo de Apolo (...) Um deus me impôs a sina sem um filho" (Eurípides, *Medeia*, 667). A sacerdotisa teria se expressado por meio de uma "Fala mais sábia que entendimento humano" (Eurípides, *Medeia*, 675).[111] No filme televisivo de Lars von Trier, vê-se que Medeia decifra a profecia que, na obra de Eurípides, é apenas anunciada: "Do saco não solte eu o proeminente pé" (Eurípides, *Medeia*, 679).[112] Trier, aliás, dá ênfase ao personagem Egeu, ao lhe destinar, por exemplo, a primeira fala do filme, bem como ao fazer com que ele retorne mais duas vezes ao longo da obra. No início, o rei de Atenas, a partir de seu barco, chama Medeia, que está deitada na areia da praia. Como salienta Coelho, Egeu também é destacado pelo diretor na

> (...) última cena, transformando seu barco em um equivalente do Carro do Sol, por meio do qual Medeia deixará Corinto. Talvez essa solução tenha sido adotada por Trier para evitar introduzir Deuses na trama, sublinhando assim os aspectos puramente humanos da obra. (COELHO, 2004, p. 236, tradução nossa)[113]

---

[109] Trata-se do Templo de Apolo, em Delfos, considerado o centro do mundo, onde a sacerdotisa Pítia profetizava, inspirada pelo Deus que dá nome ao local.

[110] Nos Silveira: "Jasão me ultraja (...)" (EURÍPIDES, 1980, p. 188).

[111] Nos Silveira: "Uma profecia que escapa à inteligência humana", que "exige um espírito penetrante" (EURÍPIDES, 1980, p. 187).

[112] "Não desprendas o pé que sai da ostra" (EURÍPIDES, 1980, p. 187).

[113] "(...) última escena, transformando su barco en un equivalente del carro del sol, por medio del cual Medea dejará Corinto. Tal vez esta solución haya sido adoptada por Trier para evitar introducir dioses en la trama, recalcando así los aspectos puramente humanos de la obra".

No filme, Medeia sobe no barco e vai embora com Egeu, salvando-se da punição por parte de homens e Deuses, tal qual na tragédia euripidiana.[114]

Vieira comenta, em uma nota, que a cena entre Egeu e Medeia se trata de um "Irônico e amargo contraste entre um personagem incapaz de procriar e outra que planeja a morte dos próprios filhos" (EURÍPIDES, 2010, p. 83, nota do tradutor). Mas, em seu comentário, Vieira não aponta o que seria ainda mais irônico: para além da peça de Eurípides, após matar os próprios filhos, Medeia iria se refugiar em Atenas, como já foi dito, sob a proteção de Egeu, o rei sem filhos. Esse abrigo futuro começa a ser traçado com a súplica de Medeia, apresentada a seguir:

> **M.** Eia! Suplico-te, pela tua barba
> e pelos teus joelhos e torno-me súplice!
> Apieda-te, apieda-te desta desgraçada
> e não me contemples erma a cair,
> mas acolhe-me no país e na lareira.
> Pelos Deuses, assim Amor te seja portador
> de filhos e feliz tu possas morrer.
> Não sabes que invento inventaste aqui:
> cessarei o teu ser sem filho e te farei
> semear filhos, tais drogas conheço.
> (Eurípides, *Medeia*, 709-18, grifos nossos)

Medeia afirma que vai alterar a situação de Egeu, fazendo com que ele tenha filhos, e isso se dará novamente pelo uso da "mágica", ou melhor, da feitiçaria, das drogas que ela conhece. Mas a pergunta que se eleva é: por que o rei de Atenas ainda não tem filhos, ele não era casado? O próprio rei é quem desmente a alternativa, verbalizada por Medeia; ele diz: "Não somos sem jugo de bodas casamenteiras" (Eurípides, *Medeia*, 673), ou seja, Egeu não se furtou a esse compromisso.

Ainda em relação à fala de Medeia, percebe-se que a heroína lança mão dos sagrados direitos dos suplicantes: além de prometer ao rei resolver o problema relativo à falta de filhos, ela invoca sua benevolência, tocando-lhe a face, a barba, os

---

[114] Já no filme de Pasolini, a heroína também permanece ilesa, embora não haja nessa obra a presença de Egeu. Diante dessa constatação, pode-se argumentar: por que Pasolini mudou esse ponto, que gera discussões entre a crítica? Qual foi sua motivação para fazê-lo? Como será visto em detalhes no quinto capítulo deste trabalho, o diretor italiano, ao conceber a sua obra, movimentou-se no sentido contrário ao de Trier. A *Medeia* pasoliniana recoloca na sacralidade do arcaico, povoado por Deuses, dos quais Medeia descende, o modelo ideal, mas já perdido, no qual repousa a contraposição aos valores modernos por ele criticados.

joelhos, bem ao gosto da tragédia grega – e também da poesia épica grega.[115] Desse modo, atingido no âmago pela promessa de finalmente conseguir ter filhos, bem como se sentindo obrigado a atender ao direito sagrado da suplicante, Egeu concorda em dar abrigo para Medeia e protegê-la de seus inimigos. Mas ele adverte: "desta terra não quero te levar, / mas tu mesma, se fores a meu palácio / terás abrigo e a ninguém te entrego. / Desta terra, tu mesma afasta o pé, / não quero ser culpado para com hóspedes"[116] (Eurípides, *Medeia*, 726-30). Finalmente, com a garantia de que terá onde se refugiar, enfim um abrigo para a tempestade, Medeia se despede de Egeu, sem revelar, é lógico, os terríveis feitos que estão por vir: "Vá em paz! Tudo está bem! / Eu irei o mais rápido à tua cidade, / feito o que devo e atingido o meu alvo" (Eurípides, *Medeia*, 756-59).

Medeia, então, coloca em marcha seu plano de vingança: valendo-se da dissimulação, em um artifício notadamente metateatral[117], a personagem enganará a todos, começando por Jasão. Primeiramente, ela lhe falará com "brandura", em claro contraste com a última conversa que tiveram. Calmamente, ela dirá que concorda com o plano do ex-marido. Jasão, ludibriado, como também o fora Creonte, acreditará em Medeia, o que o levará, inevitavelmente, à ruína. E serão as mãos pequeninas de seus filhos que levarão a desgraça ao novo palácio.

> **M.** Já te direi todos os meus cuidados,
> acolhe, porém, não por prazer, as palavras.
> Enviando um de meus fâmulos a Jasão,
> pedirei que ele venha à minha vista.
> Quando vier, eu lhe direi com brandura
> que assim também penso e que está bem;
> as núpcias régias, que ao nos trair contraiu,
> são convenientes e bem as reconhecemos.
> Pedirei que meus filhos permaneçam,
> não para deixá-los em terra hostil
> à mercê de inimigos a ultrajá-los,

[115] Está-se diante de uma atitude clássica por parte do suplicante, que toca seu interlocutor com a mão direita no queixo ou na barba e/ou com a esquerda nos joelhos. Veja-se, por exemplo, a seguinte passagem da *Ilíada*: "Ao lado dele assentando-se, passa-lhe em torno dos joelhos / o braço esquerdo, e, tomando-lhe o queixo na destra, afagando-o, / desta maneira a Zeus grande, nascido de Crono, suplica (...)" (Homero, *Ilíada*, I, 500-02).

[116] Nessa passagem, Vieira se vale, mais uma vez, daquela imagem pouco usual para a qual antes já se chamou a atenção. Egeu diz para Medeia: "Foge por ti, que eu não quero ferir suscetibilidades alienígenas" (Eurípides, *Medeia*, 729-30).

[117] Como será visto no quinto capítulo, Pasolini, em seu filme, procura replicar esse argumento, por meio de um sonho da protagonista. No entanto, na antecipação metateatral realizada pelo diretor, o efeito não se diferencia do plano diegético principal. A discussão da autoconsciência dramatúrgica nessa tragédia de vingança tomará como base o texto de Lionel Abel, *Metatheatre*, 1963.

> mas para matar a filha do rei dolorosamente.
> Enviarei os filhos com dádivas nas mãos
> à noiva, para que os não exile desta terra,
> véu sutil e coroa de ouro trabalhado.
> Se ela puser sobre a pele esse adorno,
> terá morte maligna e quem mais a tocar,
> com tais drogas untarei as dádivas.
> (Eurípides, *Medeia*, 772-789, grifos nossos)

Procurando apresentar uma prova de haver alterado seu pensamento, acrescentando um pedido para que suas crianças não sejam exiladas, tendo assim de amargar uma vida errante como a da mãe, mas na verdade seguindo o plano que foi previamente estabelecido, Medeia enviará os filhos com presentes para a filha de Creonte. Interessante notar duas particularidades no plano da feiticeira: em primeiro lugar, ela não sabe se, efetivamente, a noiva vestirá o véu e colocará a coroa na cabeça. Trata-se de um risco que tem de assumir, pois, por mais que diga que "os presentes curvam os próprios deuses e o ouro é mais poderoso sobre os mortais que todos os discursos" (964-65), Medeia sabe que seu intento pode falhar. Outro ponto que se destaca é o das drogas que ungem os adornos. Como se sabe, não é pelo contato com tais drogas que os filhos perderão a vida; a eles outra crueldade está reservada.

> **M.** Aqui todavia altero esta fala:
> deplorei que ação há de ser feita
> por mim, doravante: matarei os filhos
> meus, ninguém há que os livrará disso.
> Arruinarei todo o palácio de Jasão
> e irei da terra, pela morte dos filhos
> foragida, capaz da ação a mais ímpia,
> pois incapaz do riso de inimigos, amigas![118]
> Eia! Que me lucra viver? Nem pátria
> nem palácio tenho, nem refúgio de males.
> Cometia um erro, quando abandonava
> o palácio paterno, por palavras do grego
> persuadida. Por Deus, ele nos pagará!
> Por mim, nunca ele verá os filhos
> vivos jamais, nem da recém-casada
> noiva gerará filho, porque de modo vil
> devem morrer com as minhas drogas.
> (Eurípides, *Medeia*, 790-806, grifos nossos)[119]

---

[118] Aqui, mais uma vez, a importante questão da derrisão, ou seja, o temor que a personagem tem de ser motivo de zombaria. O escárnio dos inimigos fere Medeia profundamente: "Arraso o alcácer de Jasão e sumo / pela sanha fatal contra os meninos / que mais amo no mundo, sob o crime / que mais que nenhum outro agride o pio: / o riso do inimigo agride o íntimo" (Eurípides, *Medeia*, 793-97, grifo nosso).

[119] Na tradução de Vieira, as drogas, ou venenos, dão lugar a outro termo: "meus fármacos fatais hão de matar / terrivelmente a terribilíssima" (Eurípides, *Medeia*, 805-06). Note-se, também, o efeito

Medeia diz que matará os próprios filhos e que ninguém os livrará disso. Pereira pontua que esse monólogo

> (...) carrega toda a morbidez da feiticeira na minuciosa elaboração da sua vingança. Ela divide com o coro e, conseqüentemente, com o leitor/público, seus intentos homicidas e infanticidas. O coro, na estrutura interna do texto, responde pelos dois: tanto ele mesmo, na tragédia, quanto o receptor do espetáculo assumem uma postura de indignação frente àquela cuja humilhante traição foi digna de compaixão até esse momento da peça. (PEREIRA, 2006, p. 47)

Nesse momento, faz-se necessário introduzir um outro assunto: Medeia parece ter certeza que os adornos não serão recusados, uma vez que confia no poder que as posses exercem sobre as pessoas. Ao aceitar o véu e a coroa de ouro, a filha do rei se deixaria convencer mais por tesouros do que por palavras, mostrando-se, também, vaidosa e ambiciosa. A princesa ficará encantada com os presentes porque é mulher, caracterizada na tragédia como fútil e frívola. Portanto, deixar-se levar pela beleza dos adereços seria o ponto fraco "feminino". A questão do estereótipo de gênero será retomada mais adiante.

Na mesma fala, Medeia diz ser "grave para inimigos e para amigos benévola (...)" (Eurípides, *Medeia*, 809). Vê-se que a personagem oscila na avaliação de seus sentimentos, pois, ao mesmo tempo, diz amar e odiar a prole[120]; "As contradições, porém, são uma característica da alma humana e Eurípides não está disposto a ocultá-las ou embelezá-las" (EURÍPIDES, 2006, p. 175). Por sua honra, a fim de que seus inimigos não se riam dela, Medeia matará quatro pessoas, entre elas seus dois filhos, e se evadirá de Corinto. Mas, por que ela insiste em dizer "Que me lucra viver? Nem pátria nem palácio tenho, nem refúgio de males?". Sabe-se que isso não está correto, uma vez que agora ela tem, sim, um refúgio onde se resguardar, porque Egeu, como já visto, vai recebê-la em Atenas. Está-se diante de uma

---

rítmico e melódico criado nesses versos, com as aliterações presentes em "fármacos fatais" e "terrivelmente a terribilíssima". Essa fala de Medeia, na versão dos Silveira, recebe a seguinte forma: "(...) por meio deles [dos filhos] vou preparar à filha do rei a armadilha em que deve perecer. Enviá-los-ei a ela com presentes (...) um véu do mais fino tecido e uma coroa de ouro. Se ela pegar e usar esses ornamentos, perecerá nos mais cruéis sofrimentos, e, com ela, quem quer que a tocar, tal é o poder dos venenos com que impregnarei esses adereços. Mas aqui me detenho. Estremeço ao pensamento do que me restará fazer: matarei meus filhos. Não há ninguém então que possa salvá-los da morte. E, quando eu tiver aniquilado toda a casa de Jasão, abandonarei este país, fugindo do assassínio de meus filhos bem-amados e sob o peso da mais ímpia das atrocidades" (EURÍPIDES, 1980, p. 193, grifos nossos).

[120] O Coro, na *Medeia* de Sêneca, dirá da personagem: "Medéia não sabe moderar suas cóleras nem seus amores. Agora seu ódio e seu amor se juntaram: que vai acontecer?" (SÊNECA, s/d, p. 135).

personagem trágica, pois, embora se diga tão certa de sua decisão – "matarei os filhos e arruinarei a vida de Jasão" –, ela manifesta dúvidas sobre seu julgamento, ou seja, a pergunta trágica por excelência ("τί δράσω"?; "O que fazer?") se coloca e é colocada por Medeia repetidamente. Nesse momento, ainda um tanto incerto apesar das aparências, Medeia confidencia seu intento ao Coro. As mulheres questionam essa decisão e procuram adverti-la; mas a feiticeira recusa a admoestação, acrescentando: "(...) não sofreste o mal que sofri" (Eurípides, *Medeia*, 815), ou melhor, como traduzem os Silveira, "não fostes ultrajadas como eu" (EURÍPIDES, 1980, p. 194). Novamente, o argumento do ultraje se faz aqui presente.

> **C.** Mas ousarás matar teu fruto, ó mulher?
> **M.** Assim mais será mordido o esposo.
> **C.** Tu te tornarias misérrima mulher.
> **M.** Seja! Supérfluas são as falas do meio.
> (Eurípides, *Medeia*, 816-19)

Nesse diálogo, Medeia rejeita o conselho das mulheres, enfaticamente, argumentando que, ao matar os filhos, estará atacando o marido. Medeia é merecedora de compaixão e divide a opinião pública, mas Pereira salienta que

> A punição ao traidor é também a autopunição, e, aqui, já não há veredicto. A solidariedade que o público desenvolveu pouco a pouco na peça de Eurípides é bloqueada pelo (...) ataque infanticida, e a (suposta) reação da plateia pode ser visualizada na expressão do coro, que, de início, se compadece da mulher sofrida, mas sente pavor quando a mãe anuncia que vai matar os filhos. (PEREIRA, 2006, p. 47)

Vê-se que Medeia não quer apenas arruinar a nova vida de Jasão, vingando-se em sua nova consorte; o que ela quer é "dilacerar o coração" (EURÍPIDES, 1980, p. 194), agindo direto no que lhe seria mais caro, os filhos. Mas o Coro não desiste sem antes tentar uma nova investida, desta vez em tom de súplica. Eis o que é cantado na segunda estrofe e na segunda antístrofe do terceiro estásimo:

> **C.** Como a cidade dos rios
> sagrados ou a sua região
> seguida de seus amigos
> terá a ti, a infanticida,
> a ilícita entre os demais?
> Vê o golpe sobre os filhos,

vê que massacre escolhes!
Não! Por teus joelhos[121], de todo
todas te suplicamos:
não mates os filhos.
Donde audácia na mente
ou na mão terás em ti
contra os filhos
ao ousares terrível ato?
Como, ao pores os olhos
nos filhos, sem pranto,
serás homicida? Não poderás,
se os filhos suplicarem,
tingir a mão homicida
com aturado ânimo.
(Eurípides, *Medeia*, 846-65)

O apelo do Coro, que tenta dissuadir Medeia de matar os próprios filhos, será em vão. Mas, diante de Jasão, que nem imagina o plano da ex-companheira, nenhuma atitude suspeita transparecerá, pois "Para se assegurar de que Jasão não estorvará o seu plano, [Medeia] simula reconciliar-se com ele (...)" (LESKY, 1995, p. 399). No quarto episódio, Medeia, aparentemente, muda de atitude, mas o faz como estratégia para atingir seu objetivo. Ela dissimula, passa a agir de acordo com o modelo estabelecido pelos homens para as mulheres da época: finge-se submissa, obediente, afirmando aceitar a situação determinada por Jasão.

M. Mas somos como somos, não direi um mal,
mas mulheres. Não devia igualar-te aos maus,
nem contrabalançar tolices com tolices.
Admito e declaro maus pensamentos
aqueles, agora porém mais bem delibero.
Ó filhos, filhos, vinde, deixai o palácio,
saí, abraçai e interpelai vosso pai
conosco e junto de vossa mãe mudai-vos
do antigo ódio para sermos amigos!
Tenhamos tréguas e o rancor é revogado.
Apertai a mão destra! *Oimoi!* Males,
como eu os percebo sim escondidos!
Ó filhos, estendereis queridos braços
assim vivos muito tempo? Que mísera sou,
pronta para o pranto e plena de pavor.
Por fim, suprimida a rixa com o pai,
verti o pranto ante esta visão terna.
(Eurípides, *Medeia*, 889-905, grifos nossos)

[121] Segundo Vieira: "Todas aos teus joelhos / rogamos tudo: / não carneies a prole!" (Eurípides, *Medeia*, 853-55). Como visto anteriormente, a própria Medeia já havia se valido dessa mesma forma de súplica, tão cara aos gregos antigos. E também a ela se referiu na seguinte ocasião: "Joelhos meus, quantas vezes o farsante vos afagou" (Eurípides, *Medeia*, 497-98). O "farsante" aqui, naturalmente, é Jasão.

Não se sabe de antemão a resposta para a pergunta acima destacada: se os filhos poderão, por muito tempo, estender os bracinhos e abraçar pai e mãe. Mas Medeia se lamenta e estremece ante "ao pensamento das desgraças que o futuro oculta" (EURÍPIDES, 1980, p. 196), conforme grafam os Silveira, ou seja, ao antecipar a catástrofe que virá. Isso é o trágico. Segundo Aristóteles, "A catástrofe é uma ação perniciosa e dolorosa, como o são as mortes em cena, as dores veementes, os ferimentos e mais casos semelhantes" (ARISTÓTELES, *Poética*, XI, 1973, p. 453).[122] A personagem chora e, mais uma vez, dissimula: não é bem por causa da "visão terna", como ela diz, ou seja, a reconciliação entre Jasão e os filhos, que lhe escorrem as lágrimas; Medeia chora porque sabe que é muito possível que ela mesma acabe com esse tipo de alegria.

A própria personagem, ainda que apenas para enganar Jasão, rebaixa as mulheres perante os homens. O gênero feminino não seria um mal – ou, como apontado anteriormente, um mal necessário? –, mas as mulheres seriam simplesmente o que são, fracas, frágeis, chorosas. Medeia diz, na sequência: "mulher é feminina ainda por lágrimas" (Eurípides, *Medeia*, 928), na tradução de Torrano; "a mulher é um ser fraco e inclinado às lágrimas" (EURÍPIDES, 1980, p. 197), nos Silveira; e "é do sexo frágil ser vítima do mar de lágrimas" (Eurípides, *Medeia*, 927-28), em Vieira. Essa estratégia de estereotipar os gêneros é típica da tragédia ática, sendo encontrada em muitas peças. Na *Oresteia*, por exemplo, Clitemnestra é apresentada como uma personagem de ânimo viril; na mesma trilogia, Egisto, seu amante, é caracterizado como "mulherzinha". Medeia mesmo se considera uma mulher masculinizada, que não queria ser mulher; ela gostaria de ir à guerra: "(...) eu preferiria lutar / com escudo três vezes a parir uma vez" (Eurípides, *Medeia*, 250-51). Assim, a leitura de gênero também cumpre um papel estrutural na tragédia, não apenas no que diz respeito ao enredo[123]. A resposta de Jasão, ao aprovar a mudança de comportamento de Medeia, vai justamente nesse sentido. Ele perdoa o arrebatamento anterior da antiga companheira, colocando-o na conta do feminino, gênero que, para ele, seria suscetível a tais arroubos de emoção.

---

[122] Conforme o dramaturgo francês Pierre Corneille – também autor de uma *Medeia* (1635) –, em *L'Examen d'Horace* (1660): "Se existe uma regra de não derramar sangue no teatro, ela não é do tempo de Aristóteles, que nos ensina que, para emocionar fortemente, é preciso que haja grandes desgraças, ferimentos e mortes em cena".

[123] A questão da caracterização de gêneros ressoa também em obras futuras, como na personagem Camila, que tem um comportamento de "machão", na *Eneida*, de Virgílio.

J. Mulher, aprovo estas palavras, não reprovo aquelas:
convém o gênero feminino ter os seus ardores
contra o esposo, se outras núpcias se intrometem.
Mas mudaste para o melhor o teu coração
e reconheceste com o tempo a prevalecente
decisão, eis as ações de mulher prudente.
Para vós, filhos, não sem prudência o pai
criou, com os Deuses, uma grande salvação:
creio que vós ainda sereis os primeiros
desta terra coríntia, com os vossos irmãos.
Crescei somente; o benévolo Deus
e o pai perfazem tudo o mais.
Que eu vos veja bem crescidos adolescentes
perfeitos, mais fortes que meus inimigos!
Tu, que viçoso pranto tens nas pupilas?
Por que voltaste para trás pálida face
e não acolhes contente esta minha fala?
M. Por nada. Por pensar nestes filhos.
J. Coragem! Eu beneficiarei estes filhos.
M. Assim farei. Não desconfio de tua fala,
Mas mulher é feminina ainda por lágrimas.
J. Por que teu veemente lamento destes filhos?
(Eurípides, *Medeia*, 908-929, grifos nossos)

Durante todo o diálogo entre Medeia e Jasão, os filhos, ou seja, as futuras vítimas, estão presentes em cena. Assim, desde que a mãe os chamou para fora, a fim de abraçarem o pai, as crianças estão, embora completamente caladas, diante dos olhos dos espectadores. Evidentemente, eles desconhecem o desfecho da tragédia, uma vez que a protagonista matar os próprios filhos foi uma inovação de Eurípides. Nesse momento, portanto, o público ainda não sabe sobre os acontecimentos vindouros, e nem Jasão, personagem incapaz de reconhecer o motivo das lágrimas e do rosto pálido de Medeia. Possivelmente, Jasão os toma por frivolidades, mas, de certo, o sentimento derramado da ex-companheira ajuda por convencê-lo da "sinceridade" do arrependimento dela. Por fim, Medeia explica seus porquês e promete acatar a ordem do rei, que havia determinado sua saída de Corinto.

M. Pari-os. Quando pedias que os filhos vivam,
penetrou-me o receio se assim há de ser.
Dos motivos pelos quais vens falar comigo,
alguns foram ditos, a outros farei menção.
Já que os tiranos do país decidem banir-me,
assim para mim é melhor, reconheço-o bem.
Não seja entrave a ti, nem aos reis do país,
o meu domicílio. Pareço hostil ao palácio.
Nós partiremos desta terra para o exílio,
mas, para os filhos se criarem à tua mão,
pede a Creonte não bani-los desta terra.

J. Não sei se persuadiria, mas devo tentar.[124]
M. Impele tu, porém tua mulher a pedir
ao pai dela que não exilem os filhos.
J. Sim, também creio que a persuadirei.
(Eurípides, *Medeia*, 930-944)

O impressionante nesse diálogo é que Jasão não inquire sua interlocutora sobre o sentido do receio ao qual ela alude, se os filhos hão mesmo de viver. Medeia, então, afirma que é melhor partir, mas pede para que os filhos sejam poupados desse sacrifício. Como já apontado, essa condição é fundamental para que o plano que ela elaborou tenha sucesso. A fim de mostrar que está arrependida de sua cólera, Medeia envia pelas crianças dois presentes de núpcias para a noiva de Jasão. Como estão envenenados – o preparo não é mostrado em cena, mas deve ocorrer, provavelmente, no meio tempo entre o criado ir chamar Jasão e este comparecer à casa de Medeia – morrerão a princesa e o rei.

M. Eu lhe enviarei dádivas mais belas
que as existentes hoje entre os mortais:
véu sutil e coroa de ouro trabalhado.[125]
Os filhos levam-nas. Eia! Rápido,
que uma serva traga para cá o adorno.
Não terá uma felicidade, terá muitas:
por alcançar em ti ótimo marido companheiro
e por adquirir o adorno que o Sol,
o pai do pai, dá a seus descendentes.
Crianças, tomai estes dotes nas mãos
e dai-os à princesa venturosa noiva.
Levai! Não recebereis dádivas parvas.
(Eurípides, *Medeia*, 947-958)

Medeia, cinicamente, diz que a nova noiva terá um "ótimo marido companheiro", bem como adereços provenientes de um Deus, o Sol. As crianças pegam os adornos nas mãos, mas Jasão questiona Medeia da necessidade desses presentes. Eles fariam mais falta a ela do que a filha de um rei. Conforme já salientado, Medeia esclarecerá que

---

[124] Há um conflito lógico de ideias entre as duas respostas de Jasão: "Não sei se persuadiria" e "Sim, também creio que a persuadirei" não caminham no mesmo sentido. A escolha dos Silveira se mostra mais precisa nesse sentido: ***MEDÉIA*:** "Mas, a fim de que meus filhos sejam criados sob teus cuidados, pede a Creonte que não os proscreva com a mãe". **JASÃO:** "Não sei se poderei dobrá-lo; tentarei, no entanto (...) Sim, e certamente espero decidi-la a isso" (EURÍPIDES, 1980, pp. 197-98). O "dobrá-lo" de Jasão se refere a Creonte e o "decidi-la" à filha do rei.

[125] Nos Silveira: "(...) um vestido do mais fino tecido e uma coroa de ouro (...)" (EURÍPIDES, 1980, p. 198).

> **M.** (...) Dádivas persuadem até os Deuses,
> o ouro pode mais que mil razões entre mortais.
> (...) Trocaríamos o exílio
> dos filhos pela vida, não só pelo ouro.
> (...) suplicai à nova mulher do pai[126], à minha
> senhora, solicitai que revogue o exílio,
> dai o adorno, isto é o mais necessário:
> que receba estas dádivas nas mãos mesmas.
> (Eurípides, *Medeia*, 964-975)

Como se vê, Jasão se mostra um pouco ingênuo. Como é que ele poderia esquecer, por um segundo que fosse, que Medeia, além de mulher por ele traída, é uma feiticeira que tem um histórico de mandingas e assassinatos? Medeia alega que deseja que seus filhos fiquem em Corinto, e diz para que se traga logo a notícia da aprovação desse pedido. Na verdade, é o anúncio de um feito distinto que ela aguarda – "Apressai-vos e trazei-me a feliz nova do sucesso que desejo" (EURÍPIDES, 1980, p. 199). Para tanto, ela determina: a inimiga deve receber os presentes por si mesma. Caso contrário, como é óbvio, seu plano não funcionaria. Mas e se outra pessoa recebesse os adornos, ela também morreria? Ou será que os venenos surtiriam efeito somente sobre a princesa? Deixando as especulações à parte, pois elas mal têm tempo de se formarem apropriadamente na consciência, sabe-se o que está por vir por intermédio do Coro. Seu canto aqui funciona como uma espécie de resumo, a antecipação trágica dos acontecimentos futuros: as mulheres de Corinto esclarecem que a própria filha do rei receberá os presentes; em seguida, o que resultará dessa ação; e, finalmente, a certeza de que Medeia matará os filhos. Eis o que contém o quarto estásimo:

> **C.** Agora não há esperanças de os filhos viverem,
> não há, pois marcham já para o massacre.
> Dos áureos diademas, a noiva receberá...
> a mísera receberá enceguecimento.
> Porá o adorno de Hades nos loiros cabelos
> com as mãos mesmas.
> Graça e brilho imortal a persuadirão a pôr
> sobre si o véu e a coroa fabricada de ouro.
> Noiva já adornará junto dos mortos.
> (...) Ó mísera mãe, pranteio ainda a tua dor!
> Tu massacrarás os filhos
> por causa das núpcias contraídas
> por teu marido insolente

[126] De acordo com a tradução de Oliveira, Medeia diz: "Suplico a teus pés! Pela nubente!" (EURÍPIDES, 2006, p. 61). Nubente, ou seja, a noiva. Adiante, de acordo com a mesma tradução, as súplicas continuam. Medeia dirá: "toco teus joelhos e teu queixo" (EURÍPIDES, 2006, p. 97).

com outra mulher, ao te deixar.[127]
(Eurípides, *Medeia*, 976-1001, grifo nosso)

Logo em seguida ao êxodo do Coro, o Preceptor vem dizer que o plano de Medeia, ao menos sua parte nobre e conhecida, funcionou: os filhos poderão ficar em Corinto. Ele acrescenta que foi a princesa mesmo quem tomou os presentes nas mãos. A nova noiva de Jasão é, por certo, "(...) demasiadamente inexperiente para compreender os sentimentos de uma mulher ultrajada (...)" (SCHÜLER, 1985, p. 116), então recebe os adornos e causa sua própria destruição, bem como a de seu pai. O Preceptor diz que as crianças agora viverão em paz, quando é justamente o contrário, porque logo virá a completa barbárie. A parte desconhecida do plano de Medeia, ou melhor, conhecida apenas por ela própria e pelas mulheres do Coro, logo será descoberta por todos.

P. Senhora, eis teus filhos livres do exílio.
A princesa noiva recebeu contente nas mãos
as dádivas. A paz dos de lá vem aos filhos.[128]
Éa!
Por que ficaste aturdida, quando és feliz?
Por que voltaste para trás a tua face
e não acolhes contente esta minha fala?
(Eurípides, *Medeia*, 1001-07)

O Preceptor indaga Medeia sobre o porquê de ela não receber bem essa notícia, a princípio tão boa para ela. Afinal, não era isso o que ela queria e agora conseguiu lograr? Aliás, Medeia conseguirá lograr, literalmente, a todos. Então por que fica aturdida, quando é feliz? Talvez, porque, de acordo com uma máxima da tragédia grega, ninguém pode se dizer feliz enquanto não se despedir da vida. Até o fim dos dias, ainda pode advir algum infortúnio que mude a perspectiva, ou seja, que torne uma existência aparentemente feliz em ruína. Esse é o caso de Medeia: até pouco tempo, ainda que longe da pátria nativa e com o passado a lhe condenar, ela vivia tranquila. Era bem aceita em uma terra estrangeira, tinha consigo seu marido e as crianças queridas. Mas ela se vê traída e prestes a ter as mãos novamente sujas de sangue, tanto dos inimigos como dos próprios filhos: "(...) Medeia sabe que os meninos estão perdidos por terem sido os portadores dos presentes mortais e,

[127] Aqui, mais uma vez, o motivo do ultraje é trazido à tona para justificar a vingança de Medeia.

[128] No texto dos Silveira, o Preceptor, chamado por eles de Escravo, diz: "Senhora, eis vossos filhos salvos do exílio (...) De hoje em diante vossos filhos poderão viver em paz" (EURÍPIDES, 1980, p. 200).

apesar de as forças ameaçarem abandoná-la, deve executar, compelida pelas circunstâncias, o que, a princípio, planeou conscientemente" (LESKY, 1995, p. 399).

Por esse motivo, a personagem procura desviar o rosto, voltando-o para trás. Medeia foi confrontada com a irreversibilidade de seu plano, que, uma vez desencadeado, não tem mais como ser freado. Desse modo, o que lhe resta é se lamentar, enquanto não chega o momento de concluir aquilo que programou: "Ai de mim (...) Ai de mim! Ai de mim, ainda!" (EURÍPIDES, 1980, p. 200). Verifica-se que esse modo de exprimir o sofrimento, típico das tragédias gregas, conforme já salientado, desdobra-se em relação a outras pessoas, tanto no singular quanto no plural, também aparecendo em formas como: "Ai de mim!", "Ai de ti!", "Ai de nós!". Aqui, depois de sua autocomiseração, pois Medeia lamenta a própria sorte, ela responde o questionamento do servo, apesar de não revelar os pormenores: "Ancião, os deuses e minha transtornada razão inspiram-me um funesto desígnio!" (EURÍPIDES, 1980, p. 200, grifo nosso). A heroína fala em "transtornada razão": seria essa a loucura referida pelo ex-marido? Como visto, embora haja alguma influência dos Deuses sobre as ações de Medeia, são suas próprias decisões, mais ou menos conscientes, que determinam a sua sina.

Chamam muito a atenção os monólogos, as longas falas em que Medeia se dilacera verbalmente. Como este a seguir, no qual ela, angustiada, mostra-se dividida entre o amor maternal e a sede de vingança. Nele, a pergunta trágica ("τί δράσω"?; "Que fazer?") se apresenta de modo explícito.

> **M.** *Pheû pheû!* Por que me fixais, ó crianças?
> Por que sorris para mim o último sorriso?
> *Aiaî!* Que fazer? A coragem some, ó mulheres,
> quando vi o olhar límpido das crianças.
> Eu não poderia. Digo adeus às decisões
> anteriores, levarei meus filhos desta terra.
> Por que ferir o pai destes com estes males
> e obter eu mesma duas vezes tantos males?
> Eu não mesmo! Digo adeus às decisões.
> Contudo, que sofro? Quero causar riso
> deixando impunes os meus inimigos?
> Há de se ousar isto. Mas que vileza minha
> de ainda ter meigas palavras no espírito!
> Ide, crianças, para o palácio. A quem
> é ilícito presenciar meus sacrifícios,
> esse que se cuide! Não recuarei a mão.
> *Â â!*[129]
> Nunca, ó ânimo, tu nunca farás isto!

[129] Em Vieira, "Ai!" (Eurípides, *Medeia*, 1055).

> Deixa-os, ó mísera, poupa os filhos!
> Lá, vivos entre nós, eles te alegrarão.
> Ó Numes ínferos sem-latência junto a Hades,
> nunca será de modo que eu permita
> aos inimigos ultrajar os meus filhos!
> É de todo necessário que morram; assim,
> nós os massacraremos, que os criamos.
> É de todo um fato, e não há escapatória.
> A coroa está na cabeça, e a noiva
> tirana perece nos véus, eu bem sei.
> Eia! Eu irei por uma misérrima via,
> eu os enviarei por via mais mísera ainda.
> Quero falar com os filhos. Ó crianças,
> dai de acariciar à mãe a mão destra.
> A mais amada mão, a mais amada boca,
> ó figura e rosto nobre das crianças,
> sede felizes ambos, mas lá; aqui porém
> o pai suprimiu. Ó doce abraço,
> ó meiga pele e hálito suave dos filhos!
> Ide! Ide! Não posso contemplar-vos
> mais, mas sou vencida por males.
> Sim, compreendo quais males farei.
> O furor é superior à minha decisão,
> ele causa os maiores males aos mortais.
> (Eurípides, *Medeia*, 1040-80, grifos nossos)[130]

Medeia hesita diante de sua resolução extrema, apegando-se alternadamente aos volteios de seu espírito: ora diz que vai desistir de matar os filhos, e então volta a se decidir pelo assassínio, para, novamente, conter-se. Mas, finalmente, valendo-se do argumento da necessidade ("É de todo necessário que morram"), pois não poderia deixar os filhos serem ultrajados por seus inimigos, ela afirma não haver mais escapatória. Schüler salienta que

> A senhora, recebendo os filhos do preceptor, entra num conflito sem precedentes em Ésquilo e Sófocles. Combatem nela os sentimentos de assassina e de mãe. A presença física deles acorda-lhe os sonhos de vê-los crescidos e casados, um dia. Estas esperanças normais de mãe normal afundam-se nos planos de morte. O cálculo, severamente mantido até aqui, luta com a fúria de paixões desenfreadas. Serenadas, diz aos filhos palavras dúbias, sinistras e esperançosas ao mesmo tempo. Vencida pela

[130] Nos Silveira, essa fala de Medeia recebe a seguinte redação: "Por que me sorris com esse último sorriso? Ah! Que fazer? Falta-me a coragem, ó mulheres, quando vejo o cândido olhar de meus filhos. Não, não poderei jamais. Adeus, funestos projetos meus! Levarei meus filhos para fora deste país. Então é preciso, para fazer seu pai sofrer com a desgraça deles, eu me tornar a mim mesma duas vezes mais desgraçada? Não, certamente eu não o farei. Adeus, meus projetos! Mas, o quê? Quererei eu tornar-me objeto de sarcasmo, deixando impunes meus inimigos? (...) Eu, eu não deixarei minha mão enfraquecer. Pare, meu coração, pare! Não conclua. Deixe seus filhos, poupe-os, infeliz! (...) Não! Pelos demônios vingadores, pelos deuses dos infernos, não será dito que terei deixado os meus filhos expostos aos ultrajes de meus inimigos. (É absolutamente preciso que eles morram e, pois que é preciso, sou eu que lhes darei a morte, como fui eu que lhes dei o dia.) Acabou-se! O fim é inevitável. Já, coroada com o diadema e vestida com o traje envenenado, a real esposa expira, eu o sei (...) Ó querida mão, lábios queridos, amável aspecto, nobre rosto de meus filhos! Encontrai a felicidade, mas lá embaixo!" (EURÍPIDES, 1980, p. 202).

> paixão, o monólogo não se dirige a ninguém, senão so seu próprio espírito conturbado. No choque do amor e do ódio, já não pode parar no caminho nefasto. A vingança a domina com imperiosa necessidade. (SCHÜLER, 1985, p. 116)

Contudo, pode-se dizer que ainda haveria, até o último minuto, a possibilidade de não levar essa ação específica a cabo. Segundo suas palavras, poderia levar os filhos daquela terra. Note-se que Medeia diz que não tem mais volta, que bem sabe que a inimiga já está perdida, uma vez que já se encontraria ornamentada com os adereços envenenados. O Preceptor disse que a princesa recebeu os paramentos ela mesma, que os tomou nas próprias mãos. Mas não fez qualquer menção de que ela tivesse vestido o véu e cingido a coroa. Porque o Mensageiro, também conhecido como Arauto, até esse instante, não veio dar a notícia do que sucedera no palácio de Creonte. Antes disso, a tragédia abre espaço para uma reflexão por parte do Coro, que, dizendo-se inspirado pelas Musas, chega a uma constatação amarga, a de que os mortais mais felizes seriam aqueles que não têm filhos.

> **C.** Muitas vezes já
> andei através de falas sutis
> e fui a batalhas maiores
> do que convém às mulheres inventá-las.
> A Musa é também para nós, mulheres;
> ela por sabedoria freqüenta
> não a todas. Talvez descobrisses
> entre as muitas mulheres
> pequena grei não sem-Musa.
> Os mortais têm melhor sorte
> quando são sem a experiência
> nem a geração de filhos
> que quando são pais.[131]
> Os sem-filho, por não saberem
> se os filhos são doces ou dolorosos
> para os mortais, por não terem a sorte,
> abstêm-se de muitas fadigas.
> Quem tem o doce florir de filhos
> em sua casa, vejo-o extenuar-se
> o tempo todo nos cuidados:
> primeiro, para criá-los bem
> e para ter donde deixar os filhos,
> e além disso ainda não é claro
> se assim trabalham
> por úteis ou por inúteis.
> Este último de todos os males

[131] Diz o Coro, na tradução dos Silveira: "(...) aqueles mortais que ficam absolutamente fora do casamento e que não geraram filhos ganham em felicidade daqueles que se tornaram pais" (EURÍPIDES, 1980, p. 203). Já na tradução de Vieira, o entrecho é este: "Afirmo que o júbilo dos não-procriadores / supera o da parcela que reproduz" (Eurípides, *Medeia*, 1090-91).

> já direi a todos os mortais:
> eis que os filhos descobriram
> muita vida e chegaram à juventude
> e tornaram-se úteis, e se assim
> o Nume a caminho de Hades fosse
> Morte ferindo os corpos dos filhos.
> Qual o lucro de além de outras
> ainda esta tristíssima dor
> por causa dos filhos
> os Deuses enviarem aos mortais?
> (Eurípides, *Medeia*, 1081-115, grifo nosso)

Essa concepção possui um contraste enorme em relação ao que aqui já foi expressado, ou seja, que os homens gregos queriam e mesmo necessitavam de filhos, a fim de manterem a sua linhagem, perpetuarem o seu nome e propagarem a sua fama. Dessa maneira, percebe-se que aqueles homens procuravam legar a seus filhos e ao mundo a memória de si mesmos. É isso o que busca, por exemplo, Egeu, o rei ainda sem prole. Não é outra coisa o que Jasão visa resguardar com seu plano. Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa diz que

> *Medeia* tem particularidades poderosas. (...) na peça homônima, a palavra uióς, filho, raríssima em textos teatrais áticos, não ocorre. Isso não é fortuito. O dado nos permite afirmar que a personagem, no texto em questão, não mata os seus filhos queridos, mas, sim, os herdeiros, os cidadãos, os descendentes, a prole, as crias, os frutos da terra ateniense. Conclusão: em *Medeia*, *de Eurípides* a cidadania, o bem do coletivo, é mais potente que o lugar privado e afetivo de filhos e de mães furiosas e revanchistas em contenda com os maridos. (BARBOSA, 2018, p. 307)

O canto do Coro, apresentado acima, sustenta que, diante de um futuro desconhecido, em que não se sabe se os filhos serão bons ou maus, se terão garantido o seu sustento, e mesmo se sobreviverão às agruras da vida, o melhor mesmo seria não os ter. E não é em qualquer momento da tragédia que esse comentário radical se coloca. Ele se dá justamente após a luta travada na consciência de Medeia, que, ao ponderar suas próprias intenções, tem dúvidas se é justo proceder como planeja. A personagem oscila entre matar as crianças ou deixá-las vivas, porque "(...) a intenção prévia de sacrificar os filhos não é inteiramente clara para Medéia. Ela se perde a todo momento – e suas falas revelam a mutabilidade presente nas personagens de Eurípides" (PEREIRA, 2006, p. 48). Ou ainda, segundo Lesky,

> Nesta, mais que em nenhuma outra tragédia, Eurípides, por meio do monólogo, desvenda a alma como cenário de forças antagónicas (...) não

> lhe interessa tanto comunicar alguma coisa, como revelar o próprio pensamento e a própria luta (...) Quatro vezes muda de direcção a vontade de Medeia: o atroz desejo de vingança, o amor aos filhos, a consciência da catástrofe segura no palácio e as suas consequências, entrechocam-se no campo de batalha desta alma. Triunfa a convicção de que, em todos os casos, os filhos estão perdidos (...) (LESKY, 1995, p. 399)

E é logo no momento seguinte à personagem se decidir definitivamente pelo assassinato de sua prole que o argumento de que o melhor seria não ter filhos se apresenta.

Está clara, como dito acima e redito várias vezes nesta análise, qual era a função dos filhos para os cidadãos do sexo masculino. Mas, e quanto às mulheres, para que elas deveriam ter filhos? Naquele momento histórico determinado, o valor da mulher grega residia justamente na procriação; ela servia para dar continuidade à estirpe masculina. Olga Rinne frisa que "Gyne, palavra grega para mulher, significa, de início, 'parturiente'" (RINNE, 1995, p. 73). Com base nessa concepção, a mulher seria, inequivocamente, um "mal necessário" para garantir a perenização do homem. Porém, Medeia questiona a função que lhe atribuem, dizendo que não é uma boa coisa ter filhos e simplesmente deixá-los expostos a todas as misérias e tragédias do mundo. Ter filhos que seriam destratados, ridicularizados, enfim, ultrajados por uma má ação que eles sequer teriam cometido. Como a personagem ressalta, sua resolução de matar os próprios filhos, para além de punir Jasão por sua traição, passa também por esse motivo. As crianças são inocentes e elas deveriam ser felizes, como pontua a personagem, mesmo que seja no Hades. Assim, Medeia aguarda, ansiosamente, pelo desfecho de seu desígnio: "Amigas, há muito à espera da sorte, / pergunto-me o que lá acontecerá" (Eurípides, *Medeia*, 1116-17). Sem mais demora, surge o Mensageiro, que dá a conhecer o que se passou recentemente no palácio de Creonte: "Morreram há pouco a tirana moça / e Creonte, seu pai, por tuas drogas" (Eurípides, *Medeia*, 1125-26).

Como se sabe, os relatos de mensageiros, em Eurípides, estão entre os pontos altos de sua criação dramática. Relembre-se, portanto, que, na tragédia grega, as ações violentas, como, por exemplo, guerras e assassinatos, davam-se todas fora de cena, ou seja, elas não eram apresentadas diante do público, mas eram, sim, narradas. Desse modo, ao mesmo tempo em que se conseguia contornar problemas técnicos de execução dessas ações, por natureza mais complicadas, o relato podia proporcionar um prazer auditivo aos frequentadores das grandes festas

pátrias dionisíacas. Entretanto, mesmo que ainda levasse alguns séculos para a época dos entretenimentos cruéis ao vivo, como aqueles da Roma Antiga, ou seja, ainda que na tragédia grega as ações violentas não fossem mostradas, e sim contadas, uma grande dose de horror deveria se fazer presente nos relatos. Desse modo, não se pode esquecer que, mesmo ao deixar para as pessoas na plateia a imaginação das cenas que elas ouviam, o objetivo da tragédia, ao menos de acordo com o que Aristóteles descreve no século IV a.C., era a catarse, ou seja, a purgação ou purificação, por meio da piedade e/ou do terror, de emoções recônditas nos próprios espectadores. A teoria da catarse se encontra descrita na própria definição aristotélica de tragédia, que diz:

> É pois a tragédia imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o "terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções".
> Digo "ornamentada" a linguagem que tem ritmo, harmonia e canto, e o servir-se separadamente de cada uma das espécies de ornamentos significa que algumas partes da tragédia adotam só o verso, outras também o canto. (ARISTÓTELES, *Poética*, VI, 1973, pp. 447-48, colchetes no original)

Ao deixar todas as mortes longe dos olhos do público, colocava-se na retórica do mensageiro a responsabilidade por gerar os efeitos desejados.

Na *Medeia* euripidiana, quando o Mensageiro vem à cena, o público deveria estar em sintonia com o estado de espírito de Medeia, que pede ao recém-chegado: "Diz: como morreram? Prazer duplo / nos darias, se mortos de modo vil" (Eurípides, *Medeia*, 1134-35). Isso, porque o discurso narrado (não vivido) do horror gera máximo interesse nos espectadores, do modo como é tratado na peça *As bacantes*, em que um dos temas é justamente o sofrimento que causa prazer. Então o Mensageiro narra, nos mínimos detalhes, tudo o que se passou no palácio, relata a morte da princesa e do rei. A fim de melhor acompanhá-lo, apresenta-se, a seguir, essa fala em sua integralidade:

> **MG.** Quando vieram tuas duas crianças
> com o pai e foram aos aposentos nupciais,
> alegramo-nos, servos sofridos por teus males,
> e, às caladas, logo havia muita fala
> de que tu e teu marido se reconciliaram.
> Um servo beija a mão, outro a loira cabeça
> das crianças. Eu mesmo por prazer

segui os filhos até aposentos femininos.
A Senhora, que em vez de ti ora temos,
antes de ver a parelha de teus filhos,
teve olhar pronto para Jasão,
depois todavia cobriu os olhos[132]
e voltou para trás pálida face
de horror à vinda dos filhos. Teu marido
suprimiu ardores e cólera da moça,
com esta fala: Não sejas hostil a amigos!
Cessarás o furor e voltarás a cabeça?
Terás por amigos quem teu marido tem?
Receberás dádivas e pedirás a teu pai
revogar o exílio destes filhos, por favor?
Ela, quando viu o adorno, não se absteve,
prometeu tudo ao marido. Antes que o pai
e teus filhos saíssem do palácio,
ela pegou os véus cintilantes e os vestiu,
pôs a áurea coroa sobre os cachos,
em límpido espelho ajeitou o cabelo
sorrindo à inânime imagem de si.[133]
Depois, ergueu-se do trono e percorreu
os aposentos com suave passo de alvo pé,
jubilosa das dádivas, muitas vezes
e vezes, observava o calcanhar ereto.[134]
Depois todavia foi terrível espetáculo:
mudou de cor e pendeu de lado,
com tremor nos membros; a custo
alcançou o trono sem cair no chão.
Uma velha serva, por lhe parecer
a vinda do acesso de Pã ou de um Deus,
alarideou até ver correr pela boca
a espuma branca e as pupilas dos olhos
girarem e o sangue sumir da pele.[135]
Aí, em vez de canoro alarido, deu grande
grito de dor. Logo aos aposentos do pai
vai uma serva, e outra vai ao recém-casado
para contar o infortúnio da noiva. Todo
o palácio ecoa com as muitas correrias.
Já na metade da corrida de seis pletros,[136]
o veloz fundista defrontaria os limites;
ela dos silentes e fechados olhos
despertou mísera com terrível gemido.

---

[132] Segundo os Silveira: a filha de Creonte "cobriu os olhos com o véu" (EURÍPIDES, 1980, p. 205).

[133] Inânime: sem vida ou alma, inanimada. De acordo com Vieira, aqui há uma ambiguidade no verso original grego, que antecipa, na imagem "inânime" no espelho, a morte da princesa (EURÍPIDES, 2010, p. 129, nota do tradutor).

[134] Acredita-se que deve ter sido mais ou menos nesse momento que o Preceptor deixou o palácio e regressou com os filhos de Medeia, uma vez que ele relata apenas, como visto anteriormente, que a filha do rei recebeu os presentes das mãos das crianças e, portanto, agora elas estariam livres do exílio.

[135] Para os Silveira: "o sangue se lhe retirar das veias" (EURÍPIDES, 1980, p. 206). Note-se que a princesa havia empalidecido antes, quando vira as crianças, filhas de Jasão. Agora, no entanto, a palidez é efeito dos venenos de Medeia.

[136] O pletro era uma antiga unidade de medida, equivalente a 30 metros, o que era mais ou menos a largura de uma pista de atletismo.

Dúplice dor lhe fazia um ataque:
a áurea coroa, posta sobre a cabeça,
jorra mirífica fluxo de fogo onívoro;[137]
os véus sutis, dádivas de tuas crianças,
devoraram a carne clara da desgraçada.
Ergueu-se do trono e foge em chamas[138]
sacudindo cabelo e cabeça, outra vez, outra
querendo arrojar a coroa; mas o ouro
ajustava o diadema[139]; ao sacudir
o cabelo, o fogo duas vezes mais fulgia.
Cai no chão, vencida pelo infortúnio,
irreconhecível à vista senão a seu pai;
nem a constituição dos olhos era visível,
nem o rosto formoso. O sangue escorria
do alto da cabeça confundido com o fogo.
As carnes, qual resina do pinho, derretiam
dos ossos, com os dentes invisíveis das drogas.[140]
Terrível espetáculo. O pavor de tocar a morta
era de todos, tínhamos a sorte por mestra.
O pai, coitado, por ignorar a conjuntura,
súbito entra e joga-se sobre a morta
e já pranteia e envolve-a com os braços
e beija-a e fala assim: Ó mísera filha,
que Nume tão sem honra te destruiu?
Quem torna este velho túmulo ermo
de ti? *Oimoi!* Morresse eu contigo, filha![141]
Quando cessou o pranto e o lamento
e queria reerguer o velho corpo,
aderia, qual hera a ramos de loureiro,
aos véus sutis; terrível era a luta:
ele queria reerguer o seu joelho,
ela agarrava-o. Se levava à força,
rasgava dos ossos as carnes velhas.
Com o tempo, extinguiu-se e o desgraçado
morreu, não estava mais acima do mal.
Jazem mortos a filha e o velho pai
perto: conjuntura cúpida de prantos.[142]
Para mim, o teu lote esteja fora de fala:
saberás por ti mesma escapar à punição.
Os mortais não desde agora considero sombra.
Sem temor diria que entre os mortais
os que se crêem sábios e filósofos
estão condenados à máxima loucura.

---

[137] Nos Silveira: "jatos de devoradora chama" (EURÍPIDES, 1980, p. 206).

[138] Nos Silveira: "Ela se levanta e corre inteiramente em fogo" (EURÍPIDES, 1980, p. 206).

[139] Diadema era uma joia utilizada na cabeça, considerada como distintiva da realeza. Hoje, popularmente, trata-se de uma tiara, e é usada especialmente por noivas. O importante de notar, na cena em questão, é que o ouro do qual é feito leva a que, ao se tentar desvencilhar da joia, ela se aperte cada vez mais à cabeça da nova esposa de Jasão.

[140] Para os Silveira: "invisível mordedura do veneno" (EURÍPIDES, 1980, p. 206).

[141] Aqui um momento de sarcasmo de Eurípides: "Ah! Por que não posso morrer com você, minha filha?" (EURÍPIDES, 1980, p. 207). O rei pede e é atendido em "seu desejo".

[142] Na tradução dos Silveira: "doloroso espetáculo, feito sob medida para as lágrimas!" (EURÍPIDES, 1980, p. 207).

> Nenhum mortal é homem de bom Nume;[143]
> na prosperidade, um teria sorte melhor
> que outro, mas não teria bom Nume.[144]
> (Eurípides, *Medeia*, 1136-1230, grifos nossos)

Salta aos olhos – ou melhor, aos ouvidos – o horror extremo dos acontecimentos, esse terrível espetáculo: a cabeça da princesa se incendeia e o sangue jorra, as carnes de seu velho pai se desgrudam dos ossos, os dois morrem desfigurados, lado a lado. Interessante notar que, apesar do esperado, Medeia, ao ouvir esse relato, não comemora. Não é, portanto, com "prazer duplo", pois os inimigos foram mortos de modo bastante vil, que ela recebe o relatório do evento. A personagem se cala e quem toma a palavra são as mulheres de Corinto. É só depois da breve intervenção do Coro, que lamenta a morte da filha de Creonte, que Medeia se manifesta, repetindo seu desígnio:

> **M.** Amigas, decidiu-se a ação o mais rápido:
> que eu mate os filhos e parta do país
> para que com a demora não dê os filhos
> para outra mão inimiga massacrá-los.
> É de todo necessário que morram; assim,
> nós os massacraremos, que os criamos.[145]
> (...) Vamos! Ó minha mísera mão, pega a espada![146]
> (...) Depois, pranteia! Ainda que os mates,
> foram queridos e eu mulher de má sorte.[147]
> (Eurípides, *Medeia*, 1236-50, grifo nosso)

Há pouco foi visto como os inimigos de Medeia foram mortos, e, agora, a personagem decide com qual forma irá tirar a vida de seus dois filhos. Aqui Medeia fará uso do punhal, quem sabe uma maneira mais rápida e menos dolorosa do que a das mortes relatadas pelo Mensageiro. Na *Medeia* dinamarquesa de 1988, por sua vez, o modo escolhido pelo cineasta Lars von Trier é radicalmente diferente da

---

[143] Na tradução de Vieira: "não é da esfera humana ser feliz" (Eurípides, *Medeia*, 1228).

[144] Nos Silveira, essa reflexão do Mensageiro apresenta a seguinte forma: "A vida dos mortais não é senão uma sombra, não é de hoje que o penso. E também não receio dizê-lo, os que se crêem sábios e profundos pensadores são os mais atingidos de loucura. Ninguém tem a felicidade em partilha. Se nada na opulência, pode um homem crer-se mais que outro favorecido pela sorte, mas não pode dizer-se feliz" (EURÍPIDES, 1980, p. 207).

[145] Há aqui uma repetição, pois esses dois últimos versos são os mesmos versos 1062-63: "É de todo necessário que morram; assim, / nós os massacraremos, que os criamos".

[146] Nos Silveira: "toma o punhal" (EURÍPIDES, 1980, p. 208).

[147] Para os Silveira, "desgraçada" (EURÍPIDES, 1980, p. 208).

escolha efetuada por Eurípides. Uma sensação que pode advir a partir da assistência da cena desse diretor é a de que ele deve ter se perguntado algo do tipo: e agora, depois de todas essas versões de *Medeia*, como é que eu posso fazê-la de modo extremamente trágico? Pode haver, é claro, maior ou menor grau de crueldade e, por causa disso, em Eurípides, Medeia se valerá da faca. A ação continua sendo terrível, mas o sofrimento dos meninos pode ser, talvez, menos sentido.

O Coro já não procura mais dissuadir a mãe do ato que ela está prestes a cometer; seu canto, nesse ponto, limita-se a preparar a cena do duplo filicídio, focalizando a personagem na iminência de realizá-lo:

> **C.** (...) contemplai, vede esta
> funesta mulher, antes que lance
> fatal mão homicida sobre os filhos.
> (...) Ó Luz nascida de Zeus, segura-a,
> dá-lhe pausa, expulsa de casa a mísera
> homicida que é Erínis sem-latência.
> Vãs foram as fadigas dos filhos,
> vã foi a geração querida que geraste,
> ó tu, transeunte da inóspita foz
> das negras pedras Simplégadas!
> (Eurípides, *Medeia*, 1252-64)

Medeia, essa desgraçada – pelos Deuses, por Jasão, por si mesma –, entra em casa com a arma branca na mão. As crianças não sairão de lá com vida.

> **F.** (Dentro do palácio:) *Ió moi!*
> **C.** Ouves grito, ouves grito de crianças?
> *Ió!* Mísera mulher de má sorte!
> **F.** *Oimoi!* Que fazer? Onde fugir da mão materna?
> **F.** Não sei, irmão querido, estamos morrendo.
> **C.** Entrar no palácio? Decido impedir
> o massacre das crianças.
> **F.** Pelos Deuses, impedi, pois é preciso!
> Tão próximos estamos das redes da espada.
> (Eurípides, *Medeia*, 1271-78, grifos nossos)

A tradução dos Silveira se apresenta da seguinte forma:

> **AS CRIANÇAS**
> ..... *(sem dúvida um grito que davam atrás da cena.)*
>
> **CORO**
> Ouves? Ouves esse grito das crianças? Ah! Desgraçada mulher! Destino cruel!

PRIMEIRA CRIANÇA
Ai de mim! Que fazer? Como fugir da mão de minha mãe?

SEGUNDA CRIANÇA
Eu não sei, irmão querido! Estamos perdidos!

CORO
Entraremos na casa? Iremos em socorro dessas crianças que estão matando?

AS CRIANÇAS
Sim, socorro, em nome dos deuses! O tempo urge, vamos cair nas emboscadas do punhal.[148]
(EURÍPIDES, 1980, p. 209, grifos nossos)

O Coro (Corifeia, no excerto de Torrano; a coletividade das mulheres de Corinto, no trecho dos Silveira) hesita em ajudar as crianças; por fim, não ajuda, acaba não se envolvendo. Assim a faca – "espada", "punhal", "lança", "sabre", aqui as escolhas tradutórias se mostram as mais variadas – é, no ambiente interno da casa, utilizada. O termo grego "ξίφους" se refere mais propriamente à "espada".

C. Mísera, tu eras pedra ou ferro?
Tu, que matas com homicida sorte
a lavoura de filhos que geraste?
Ouvi falar que uma mulher outrora
lançou a mão sobre os filhos queridos:
Ino, louca pelos Deuses, quando a esposa
de Zeus baniu-a de casa a vaguear.
Essa coitada cai no mar, pelo malpio
massacre das crianças[149],
ao estender o pé sobre o alcantil;
morta com os dois filhos, perece.
Que aconteceria ainda terrível?[150]
Ó leito de mulheres, multifatigado,
quantos males já fizeste aos mortais!
(Eurípides, *Medeia*, 1279-92, grifos nossos)

---

[148] Vieira individualiza a fala de cada filho, tanto na primeira participação das crianças, depois de se ouvirem seus gritos, quanto na segunda, da mesma forma que se dá no texto grego: "– Sim, pelos deuses, impedi! Agora! / – O ardil da lança nos acerta!" (Eurípides, *Medeia*, 1277-78, grifo nosso). As outras duas traduções só o fazem na primeira. Na tradução de Oliveira, os filhos também falam cada qual a seu tempo: "Sim, pelos deuses, impedi! É hora! / – Pois de nós já se aproxima urdume de sabre! (EURÍPIDES, 2006, p. 149, grifo nosso). Em grego: "**Παῖς α**: ναί, πρὸς θεῶν, ἀρήξατ': ἐν δέοντι γάρ. **Παῖς β:** ὡς ἐγγὺς ἤδη γ' ἐσμὲν ἀρκύων ξίφους" (KOVACS, 2019, 1276-79).

[149] Ou seja, a fim de expiar os ímpios assassinatos.

[150] Os Silveira preferem a pergunta: "Que mais pode acontecer que seja tão horrendo?" (EURÍPIDES, 1980, p. 210). Essa é uma boa pergunta, conforme ressaltado na introdução deste estudo; a questão também aparecerá logo na sequência da presente análise da *Medeia* euripidiana; e, ainda, será retomada na conclusão do trabalho.

Como explicita essa intervenção do Coro, já se sabia de uma outra mulher – "(...) uma só, antes de ti (...)" (EURÍPIDES, 1980, p. 209), segundo os Silveira[151] – que, antes de Medeia, havia matado os próprios filhos. Seu nome seria Ino[152], que foi levada à loucura pela Deusa Hera. No entanto, esse apontamento não está correto, pois:

> O poeta reconstrói o mito de Medéia tomando como ponto de partida o culto dos "filhos de Medéia" que havia em Corinto. A mulher traída que mata seus filhos para se vingar do marido não constituía tema inédito na mitologia helênica: o mito de Tereu, Procne e Filomela era mais conhecido por todos e era freqüentemente mencionado pelos poetas trágicos (EURÍPIDES, 2006, p. 173).

É fato que as mães assassinas na ficção e mesmo notícias reais de filicídios não são a regra; pelo contrário, são casos de exceção. Muitas vezes, algumas mulheres veem na morte dos filhos, assim como ocorre com Medeia, a última chance de atingirem seus maridos.[153] Nesse sentido, Vieira menciona um estudo de P. E. Easterling, e salienta que

> Citando dados referentes ao período entre 1957 e 1968, a helenista nota que 30% das vítimas de assassinatos no Reino Unido foram crianças, e, na Dinamarca, perto de 50%. Na maioria das vezes, esses crimes foram cometidos pela mãe ou pelo pai, com o objetivo de atingir o cônjuge. (VIEIRA, 2010, p. 163)

---

[151] Oliveira também traduz salientando que teria sido apenas uma única mulher: "Ouvi dizer que outrora uma só mulher, uma, / ergueu a mão contra os amados filhos" (EURÍPIDES, 2006, p. 151).

[152] Sobre essa personagem, Vieira aponta que "Eurípides parece adotar uma versão menos conhecida do mito, segundo a qual Ino (filha de Cadmo) teria matado os dois filhos e se lançado ao mar. De acordo com a versão mais recorrente, um de seus filhos, Learco, teria sido morto pelo pai, o rei Atamante, e Ino teria se jogado ao mar com o outro filho, Melicerte. A insensatez de Ino teria sido provocada por Hera, enfurecida com o fato de a personagem ter acolhido como filho Dioniso, filho de Zeus e de Semele (irmã de Ino)" (EURÍPIDES, 2010, p. 139, nota do tradutor). Acrescente-se que, ao se lançar ao mar, Ino se tornou uma divindade marinha, chamada Leucoteia.

[153] Além das mortes reais, mortes físicas, talvez se possa pensar no processo de Alienação Parental, que se tornou um assunto bastante comentado no século XXI, como em um "Complexo de Medeia", no qual "(...) a mãe, geralmente, passa a articular meios para romper definitivamente o elo paterno-filial através da implantação de falsas memórias junto ao menor, fantasiando situações negativas a respeito do pai, verbalizando palavras com o intuito de denegrir e hostilizar a figura paterna, inviabilizando as visitas e momentos deste com o filho, telefonemas, informações e qualquer tipo de contato que caracterize condição de manutenção do afeto entre pai e filho, causando sérios danos físicos e psíquicos no desenvolvimento e formação da criança ou do adolescente" (SILVA, 2014). Evidentemente, pode-se argumentar que essa concepção é despropositada, dado o seu caráter anacrônico em relação à Antiguidade Clássica. Porém, ainda que tanto Albin Lesky como Donald Mastronarde chamem a atenção para o perigo de se utilizar a moderna psicologia a fim de procurar compreender as tragédias antigas, acredita-se que, nesse caso, tal escolha se mostra produtiva.

Os crimes são cometidos pelas mães, bem como pelos pais. Sobre esse ponto, relembre-se que, na Mitologia Grega, os homens que matam seus filhos são muito mais numerosos do que as mulheres. Por exemplo, Urano e Cronos, que devoram seus filhos, Agamêmnon, que imola sua filha, entre outras narrativas. Embora seja dado um destaque bastante grande à tragédia de Medeia, muito por conta de sua unidade e coesão impressionantes, pode-se buscar mesmo na obra do próprio Eurípides outros exemplos significativos. Lembre-se que o personagem Héracles, na tragédia que leva seu nome, também mata os próprios filhos, além da mulher. Esse herói, ele sim acometido por um acesso de loucura, desencadeado pelo demônio Lissa, mata a família. Conforme Gassner,

> O que Eurípides tão orgulhosamente chama de cidade livre é também o tema do belo *Héracles*, encenado no oitavo ano da guerra [do Peloponeso]. Héracles, enlouquecido pela ciumenta deusa Hera (embora seja sugerido à boa moda racionalista que Hera é apenas um símbolo conveniente de suas próprias forças psíquicas, visto que ele tem predisposição à loucura), mata seus filhos. (GASSNER, 2010, p. 75)

E o que dizer de Hécuba, a última rainha troiana?[154] Essa personagem certamente também tem algo de Medeia: ao se vingar, ela "procura justificar o seu ato, alegando que à mãe está reservado o direito de transformar-se, ela própria, por seu sofrimento, em demônio da vingança" (LESKY, 1996, p. 216). E ainda em *As bacantes*, a última obra do tragediógrafo grego, Penteu é morto por sua própria mãe, Agave, ainda que por acaso, pois o confunde com um filhote de leão. Nessa peça, "(...) Eurípides pode estar indicando o fanatismo e a justiça divina, mas parece convencido de que a razão também tem suas limitações, de que o racionalismo não

---

[154] Viúva de Príamo, ela lamenta a perda do marido e de quase todos os seus filhos durante a Guerra de Troia. Mais uma vez, como em *Ifigênia em Áulis*, será preciso sacrificar uma jovem inocente a fim de se obter os ventos favoráveis aos barcos gregos, agora em retorno de Troia. Desta vez, a escolhida é Polixena, filha de Hécuba e Príamo, e quem solicita o feito é o fantasma de Aquiles. Enquanto prepara o funeral da filha, a ex-rainha, agora escrava, descobre que Polidoro, seu filho mais novo, também morreu. Ele havia sido confiado a Polimestor, que trai a confiança de Príamo. Então Hécuba se vinga de Polimestor lhe arrancando os olhos e matando os inocentes filhos dele. Sobre essa personagem trágica, Jaeger comenta que, "Incapaz de renunciar, nos abismos de seu sofrimento, à humana exigência de encontrar um sentido para o caos da existência, [Hécuba] busca um refúgio na prece, como se em algum ponto do espaço universal existisse um ouvido capaz de escutá-la" (JAEGER, 2013, p. 405). Assim, embora Eurípides, muitas vezes em sua obra, retire dos Deuses qualquer determinação sobre as personagens, em outros pontos volta a lhes conceder algum poder. Então, como argumenta Schüler: "Não se peça ao poeta a construção de um sistema coerente. Sistemático Eurípedes nunca foi. Sentiu profundamente os conflitos da sua época e os pôs em cena sem rejeitar incoerência. Livre de imposições da tradição, exercitou-se na experimentação, que o levou até a gratuidade. A sua geração e as posteriores não o pagaram mal. Preservou-se dele número maior de peças do que as dos dois outros tragedistas juntos" (SCHÜLER, 1985, p. 129).

pode esgotar inteiramente a verdade sobre o homem ou a natureza e nem sempre pode superar as irrupções irracionais" (GASSNER, 2010, p. 82). Portanto, filhos serem mortos pelos pais, sóis acontecer nos mais variados tempos e lugares, e sob as mais diferentes formas.

Assim, é preciso refletir sobre o questionamento feito pelo Coro no final de seu canto, destacado mais acima: "Que mais pode acontecer que seja tão horrendo?", ou seja, o que pode ser tão odioso quanto uma mãe (ou um pai) matar os próprios filhos? Talvez essa seja a grande questão de *Medeia* e o porquê dessa tragédia ser muito encenada, adaptada, recriada, lida, estudada, traduzida, até os dias de hoje. A pergunta, ainda mais sintética na tradução de Vieira, "Algo horroriza mais?" (Eurípides, *Medeia*, 1290), continua a ser feita. Pode ser que o que esteja na base da manutenção e renovação constante em seu interesse seja a procura, em cada novo contato com a peça, seja ele no palco, na tela, no livro ou em qualquer outra mídia, de uma tentativa de resposta para essa questão.

Logo após a pergunta perturbadora do Coro, surge Jasão, que ainda não sabe dos últimos acontecimentos em sua antiga casa.

> **J.** Mulheres, que estais diante do palácio,
> Medéia, que fez o terrível, ainda está
> em casa, ou mudou-se para o exílio?
> Ela deve ocultar-se debaixo da terra,
> ou com asas erguer-se no céu profundo,
> se não dará paga ao palácio dos tiranos.
> Confiaria que ao matar os donos do país,
> pudesse evadir-se impune deste palácio?
> Mas ela não me preocupa como os filhos.
> Os que ela maltratou a maltratarão,
> mas vim salvar a vida dos meus filhos,
> que não lhes façam algo os familiares,
> ao punirem o ímpio massacre da mãe.
> **C.** Ó coitado, não sabes onde foste na ruína,
> Jasão, pois não dirias essas palavras.
> **J.** Que é? Ela até a mim quer matar?
> **C.** Teus filhos, mortos pela mão da mãe.
> **J.** *Oimoi!* Que dizes? Destruíste-me, mulher.
> **C.** Não cuides mais de teus filhos vivos.
> **J.** Onde os matou? Dentro ou fora de casa?
> **C.** Abre a porta e verás a morte de teus filhos.
> **J.** Tirai traves o mais rápido, ó fâmulos,
> soltai trancas, para eu ver o duplo mal
> e fazer justiça a meus mortos e a ela.
> (Eurípides, *Medeia*, 1293-1316, grifos nossos)

O Coro é bastante direto ao revelar para Jasão o que se passou. O personagem, primeiramente preocupado em salvar as crianças de uma possível

represália por parte dos familiares dos nobres que Medeia matou, recebe uma notícia que certamente não esperava. Ela, um membro da própria família, é quem matou seus filhos. Porém, de acordo com Pereira, não haveria possibilidade de sentir compaixão pelo infortunado: "Quando Jasão descobre o infanticídio, uma segunda dor o consome. Aqui, perde-se completamente o referencial maniqueísta: o espectador, em seus processos de recepção, não encontra o apoio tradicional de um herói/protagonista, para quem poderia projetar sua identificação" (PEREIRA, 2006, p. 49). De fato, Jasão fez por merecer, e se colocar no lugar dele, um rematado egoísta, ou por ele tomar partido é complicado. Ao ser interpelado pelo Coro, Jasão pergunta se Medeia quereria matar a ele também: ainda é ele próprio quem mais o preocupa. Como visto, matá-lo estava no plano inicial de Medeia, que era se vingar da noiva, do pai desta e do ex-marido. Contudo, ela muda de ideia em relação a Jasão e decide puni-lo de um modo mais sofisticado do que lhe dar a morte: ataca-lhe os filhos, golpe duríssimo para um homem grego. Também é interessante notar que Jasão deseja saber onde Medeia os matou, se dentro ou fora da casa. Ora, como se sabe, para essa pergunta só haveria uma resposta possível. Como Jasão e o Coro se encontram em frente à casa de Medeia, que é onde o drama se desenrola nessa tragédia, as crianças só poderiam ter sido mortas dentro de casa, ou seja, longe dos olhos do público. Ao receber sua resposta, Jasão manda destrancarem as portas, pois quer ver a cena que foi feita de seus filhos, quer confirmar por si mesmo que eles jazem no chão, bem como quer pôr as mãos naquela que perpetrou esse ato de vilania. Nesse momento de total exasperação, reaparece Medeia, desta vez altiva e vitoriosa, literalmente pairando sobre todos:

> **M.** Por que moves e removes esta porta
> em busca de mortos e de mim que os matei?
> Cessa essa fadiga! Se precisas de mim,
> diz, se queres algo, mas não porás a mão!
> O Sol, pai do pai, (...) dá tal veículo,[155]
> um baluarte contra a mão inimiga.
> (Eurípides, *Medeia*, 1317-1322)

Tanto Medeia quanto os corpos sem vida dos filhos não se encontram mais dentro da casa, mas sim sobre uma carruagem, puxada por dois dragões. Vieira comenta que essa cena se dava com Medeia postada sobre o centro do palco, o que

[155] Segundo os Silveira, Medeia diz: "aqui vês o carro que me deu o Sol, meu avô" (EURÍPIDES, 1980, p. 211).

suscita uma questão: será que se pode mesmo fazer essa afirmação, visto que quase não há informações disponíveis sobre a encenação das tragédias clássicas? Lesky é um pouco mais cauteloso, relativizando esse ponto, ao realizar um comentário sobre a famosa cena:

> Há, no entanto, uma coisa que não se pode contestar: a nossa participação na angústia e culpabilidade de Medeia como ser humano que sofre extingue-se quando o carro maravilhoso do seu antepassado Hélio a vem buscar. Aqui subtrai-se à esfera da compreensão e simpatia humanas; o seu triunfo demónico afasta-a dos nossos domínios. O autor teatral conseguiu um final de grande efeito, mas isso não é tudo. Nas palavras que profere, do alto do seu carro encantado (devemos imaginá-lo nalgum lugar elevado, por exemplo, no tecto da *skene*), cria o culto aos seus filhos, que efectivamente existia em Corinto. O caso é típico, pois com suma frequência os dramas de Eurípides, depois de elaborar o tema com toda a liberdade, voltam a vincular-se, no final, com os cultos existentes, como se o único objectivo tivesse sido o de explicar a origem destes. (LESKY, 1995, pp. 399-400)

Fato é que Medeia sobe no carro a fim de escapar ilesa e não permitir que Jasão possa dar as honrarias fúnebres a seus filhos. Importante dizer que essa resolução do drama é bastante controversa, sendo tratada por alguns autores como um exemplo de *deus ex machina*, enquanto outros autores procuram argumentar que não se trata, efetivamente, de um *deus ex machina*. Isso porque, para o segundo grupo, a solução aqui dada por Eurípides não seria imotivada, ou seja, não se trataria de uma ação externa ao drama que viria a romper com os preceitos aristotélicos de encadeamento de causa e efeito, com a necessidade e a verossimilhança dos acontecimentos, com a unidade da obra de arte clássica. Como Vieira sustenta: "Não há na peça um *deus ex machina*, como ocorre em várias tragédias de Eurípides (...) No epílogo da *Medeia* é a própria personagem que ocupa essa posição, ao subir no carro do Sol, de onde conversa com Jasão, antes de partir para Atenas, que irá acolhê-la, graças a Egeu" (VIEIRA, 2010, pp. 169-70). A mesma posição é predita por Filomena Yoshie Hirata, em seu ensaio sobre a encenação *Medeia*, dirigida por Bia Lessa. A autora defende que "No texto de Eurípides, o carro do Sol vem na esteira de outros elementos míticos, não sendo, portanto, simplesmente *um deus ex machina*, como Aristóteles pretende na *Poética*" (HIRATA, 2006, p. 69). Segundo essa visão, ainda que o efeito possa parecer ao leitor contemporâneo uma estranha maquinaria, sobre a qual pesa a marca do tempo, não se trataria de um *deus ex machina*. Ele representaria, de outro modo,

simplesmente o regresso da protagonista aos quadros míticos de onde proviera, ligando simultaneamente a peça a uma tradição religiosa local. De fato, a carruagem foi um presente do Sol, avô da feiticeira, o que a reconecta com suas origens e faz sentido na tessitura dramática que foi desenvolvida ao longo da tragédia, sobretudo porque Medeia diz várias vezes que ela provém dessa linhagem.

Por outro lado, a heroína é salva por meio de um efeito artificial, por um Deus que não tem muito a ver com a diegese da peça, da qual não participa como personagem; em *Medeia*, mesmo que o efeito criado pelo autor não seja completamente falso, mas, sim, justificado pela tradição mítica da heroína e pelas situações apresentadas na própria obra, vê-se que ela literalmente sai de cena flutuando no carro alado, "voando" sobre a cidade de Corinto. Desse modo, uma possível síntese entre as duas visões antagônicas defendidas pela crítica parece ser a proporcionada por Pereira:

> Medéia deixa Jasão e foge pelos céus, numa clássica manifestação do *deus ex machina* euripidiano. Independente do valor poético duvidoso ou incoerente comumente atribuído a esse recurso, ele, aqui, encaixa-se perfeitamente ao perfil mítico de Medéia. Eis um novo exemplo da marca euripidiana, que adapta com maestria o mito arcaico à sua obra. Teoricamente, era do conhecimento de todo o devoto povo grego antigo que Medéia era neta de Hélio, o deus Sol, cujo carro era guiado por serpentes. Eurípides recorre à antiga estirpe do Sol para incluir o *deus ex machina* na trama e salvar sua protagonista da punição final. (PEREIRA, 2006, p. 50, grifos nossos)

Portanto, pode-se dizer que aqui se está diante, sim, do artifício cênico ao qual se dá o nome de *deus ex* machina; entretanto, aqui o efeito não seria de todo imotivado, inserido somente a fim de resolver o drama. Ele se apresenta articulado à tradição mítica de sua protagonista.

Dando sequência à cena polêmica, de cima do carro do Sol, Medeia diz que Jasão pode falar, mas que ele não colocará a mão nos filhos. Como era de se esperar, o personagem fica aturdido com o que ouvira, e agora diz que ele mesmo era quem estava com a sanidade obliterada.

> **J.** Morras! Eu agora estou lúcido, antes não,
> quando de casa e da terra bárbara
> conduzi-te a um lar grego, ó grande mal,
> traidora do pai e da terra que te criou.
> (Eurípides, *Medeia*, 1329-32)

Jasão chama Medeia de traidora do pai e da terra natal. Mas ora, como se sabe, ela o fez por causa dele. E não somente isso; ela também matou o irmão, deixou a Cólquida e tramou a morte de Pélias. Ainda que flechada por Eros e instigada por Afrodite, ela traiu os seus porque primeiramente foi traída por aquele por quem fez tudo. Era preciso fazê-lo se Jasão quisesse obter o velocino de ouro, reivindicar o trono de Iolcos e, então, desposá-la. No entanto, não se pode esquecer que Medeia não teria nunca como alegar sua própria inocência.

Agora o ex-marido, algo ingrato, prossegue com as acusações. Primeiramente, ele faz referência ao assassínio de Apsirto, o irmão de Medeia, para então focalizar o que seria, para ele, o motivo da execução dos filhos.

> **J.** Tu mataste o teu irmão em teu lar
> e embarcaste em Argo de bela proa,
> principiaste assim. Quando desposada,
> junto deste marido e mãe de meus filhos,
> por causa da cama, tu os destruíste.[156]
> (Eurípides, *Medeia*, 1334-38, grifo nosso)

Para Jasão, o leito abandonado seria a causa de Medeia ter matado os filhos. Muito antes na peça, a feiticeira já havia dito: "A mulher aliás plena de pavor / é covarde para resistir e ao ver o aço, / mas quando na cama calha ser lesada, / não há outro espírito mais sujo de sangue" (Eurípides, *Medeia*, 263-266).[157] E aqui, novamente, Medeia traz essa ideia à tona, deixando claro que o motivo é mesmo, como tantas vezes repetido por ela ao longo da peça, o de seu leito ultrajado, além de vir a ser motivo de escárnio: "Tu, por desonrar meu leito, não devias / passar a vida prazenteira a rir de mim, / nem a tirana, nem quem te deu a noiva, / Creonte, impune banir-me desta terra" (Eurípides, *Medeia*, 1354-57). Segundo a lógica de Medeia, seria preciso ferir Jasão no âmago, ainda que isso também a ferisse, igualmente e no mesmo lugar. Assim, "(...) Medeia descarrega os golpes mortais que, como ela bem sabe, ferem de morte o seu próprio coração" (LESKY, 1995, p. 399). Por fim, ambos acabam por sofrer, como aponta Jasão, quando diz: "Participa tu dos dolorosos males".

---

[156] Para os Silveira: "(...) por ódio a um outro leito, a um outro himeneu, os faz perecer" (EURÍPIDES, 1980, p. 212). E para Vieira: "(...) os meninos, / dizimados por causa de uma cama (...)" (Eurípides, *Medeia*, 1337-38).

[157] Nos Silveira: "A mulher é comumente temerosa, foge da luta, estremece à vista da arma; mas, quando seu leito é ultrajado, não existe alma mais sedenta de sangue" (EURÍPIDES, 1980, p. 172). Mais uma vez o motivo do ultraje se apresenta.

> **M.** Ademais, se queres, chama ainda leoa
> e Cila[158] que habita a planície tirrênia.
> Contragolpeei teu coração como é preciso.
> **J.** Participa tu dos dolorosos males.
> **M.** Bem sabe: rende a dor, se tu não ris.
> (Eurípides, *Medeia*, 1358-62)

Para conservar a sua honra e não ser objeto de zombaria, Medeia precisou matar os filhos, teve que pagar esse preço. Um preço altíssimo. Essa leoa terrível, essa criatura ferocíssima foi o mais fundo que poderia ir, despedaçando-se a si mesma para poder despedaçar o adversário. Perderam, os dois litigantes, aquilo que tinham em comum e de mais querido. Desse modo, é imprescindível salientar que Medeia não agiu necessariamente, ou somente, por ciúme de Jasão. Oliveira, por exemplo, sustenta que a questão do ciúme não dá conta da

> complexidade da reação emocional da heroína. O que move Medéia não é simplesmente o ciúme, tal como o entendemos hoje – pelo menos não do mesmo modo que, por exemplo, em *Otelo*: na tragédia de Shakespeare, sim, o ciúme é o motor principal de toda a ação de Otelo. (OLIVEIRA, 2006, p. 13)

O autor afirma que tal acepção é incompleta, porque, além do ciúme, o que estaria na base da ação desta personagem seria a *timé*, ou seja, a honra de Medeia, o valor que se atribui a alguém por seus iguais. Ela teria sido desrespeitada, ultrajada em sua honra, e por isso decide se vingar, uma vez que, para os gregos, alguém ferido em sua honra tem não só o direito, mas o dever de se vingar. No entanto, "A impetuosa exigência de vingança digladia-se com o amor maternal e isso provoca constantes revisões da sua decisão inicial" (EURÍPIDES, 2006, p. 175). A heroína se

---

[158] Na tradução dos Silveira, Jasão se refere à Medeia, mais de uma vez, como "uma leoa feroz" (p. 212), "essa leoa execrável" (p. 216) e "Cila" (p. 212), um terrível monstro marinho que morava em um rochedo, habitante do estreito de Messina, na Sicília. Cila, uma ninfa, foi transformada pela feiticeira Circe, sua rival, e está citada na *Odisseia* (Homero, *Odisseia*, XII, 85). Medeia é sobrinha – ou filha, em algumas versões – da feiticeira Circe. A Ama também se refere à Medeia com palavras semelhantes: "Medéia, como uma leoa que acaba de dar cria" (p. 169). Vieira, em sua tradução, também se utiliza desse léxico, na fala de Jasão: "minha escolha recaiu em ti / – união atroz, funesta para mim –, leoa, não mulher, natura acídula / que obnubila até a tirrena Cila" (Eurípides, *Medeia*, 1340-43). Já na *Medeia* de Sêneca, a própria personagem é quem se compara com criaturas ferozes: "jamais o meu furor de vingança poderá parar: aliás, cada vez mais se tornará maior. Qual animal selvagem, qual Cila, qual Caribdes que devora as ondas da Ausônia e da Sicília (...) poderia vomitar mais ardentes ameaças?" (SÊNECA, s/d, p. 116). Caribdes é, assim como Cila, uma criatura marinha que habita o estreito da Sicília. Como seria muito estreito o espaço entre os dois rochedos, um navegante despedaçaria seu navio em um dos lados ao tentar desviar do outro. Daí deriva a expressão "entre Cila e Caribdes", ou seja, entre dois perigos. Ainda, no filme analisado no quinto capítulo, Pasolini enfatiza a visão que Jasão tem de Medeia: para o herói grego, a ex-esposa seria um animal feroz, um monstro irracional.

pergunta, recorrentemente, "O que eu faço?". Oliveira prossegue, salientando que "Ao trair seu país e sua família, perdera irremediavelmente a *timé* de que fruía na Cólquida. Para ela, não havia possibilidade de retorno; seus atos tornaram inviáveis a volta para casa e a reassunção daquela *timé*" (OLIVEIRA, 2006, p. 14).

Assim é que, ao final, restam apenas acusações mútuas de responsabilidade, a tentativa de imputar ao outro a culpa por todos os males.

> **J.** Ó crianças, que maligna mãe tivestes!
> **M.** Ó filhos, que vos perdestes por mal paterno!
> **J.** Não minha destra, porém, destruiu-vos.
> **M.** Mas o ultraje e as tuas novas núpcias.
> **J.** Ao leito deste o valor de seu massacre?
> **M.** Parece-te que para a mulher é uma dor leve?
> **J.** Para a prudente. Tu tens todos os males.
> **M.** Estes não vivem mais, isto te magoará.[159]
> **J.** Eles vivem, poluidores de tua cabeça.
> **M.** Deuses sabem quem principiou o mal.
> (Eurípides, *Medeia*, 1363-72, grifos nossos)

Os dois apresentam pontos de vista diferentes em relação a suas ações e às ações do outro. Destaque-se o ultraje cometido por Jasão, que desposou outra noiva, o que, como já foi salientado, é o motivo para a vingança de Medeia. Para ele, isso não seria motivo suficiente para uma mulher ajuizada, que em sua visão seria uma mulher de seu país – "os meninos, dizimados por causa de uma cama, algo impensável entre as moças gregas". Conforme apontado por Pereira, no modelo patriarcal grego antigo, "De uma mulher 'ajuizada', como deveria ser a mulher grega, espera-se a resignação. Medéia, além de estrangeira, revela-se anacronicamente incompatível com o papel da esposa oprimida de seu tempo" (PEREIRA, 2006, p. 52); para Medeia, essa injúria seria (e o foi) suprema, pois, no que se refere à mulher ultrajada, "não existe alma mais sedenta de sangue". Pereira argumenta que "O texto traz um conflito jurídico pertinente à época. Todavia, a ação do líder argonauta, fora desse âmbito, não sobressai em relação ao posicionamento de Medéia. Ambos são portadores de suas verdades – e Eurípides concede às personagens o livre-arbítrio da condição humana" (PEREIRA, 2006, p. 45). Essa disputa continua com o pedido de Jasão, prontamente negado por Medeia, para que ele possa enterrar os filhos, ou seja, que ele possa dar às crianças as honrarias

[159] Enquanto Torrano grafa "isto te magoará", os Silveira preferem "(...) eis o que me dilacera o coração" (EURÍPIDES, 1980, p. 213, grifo nosso). Como dito mais acima, a dor é dos dois, ambos sofrem.

fúnebres, com as quais os mortos entrariam devidamente preparados no Hades.

> **J.** Deixa-me sepultar os mortos e pranteá-los.
> **M.** Não, porque os sepultarei com esta mão,
> (...) para que nenhum inimigo os ultraje.
> (...)
> **J.** Vou, sem o quinhão dos dois filhos.
> **M.** Assim pranteia, espera até a velhice.
> (Eurípides, *Medeia*, 1377-96)

Além de retirar de Jasão a possibilidade de que seu nome e sua fama se perpetuem depois da morte, uma vez que agora não tem mais os filhos, Medeia escarnece do ex-marido, lembrando-lhe que ele estará desamparado na velhice. Sozinho e desonrado, caberá ao ex-quase-nobre apenas se lamentar. O fato de a feiticeira impedir que Jasão enterre os filhos é essencial para a trama, pois eliminando a descendência de Jasão, ela o derrotou para sempre, deixando-o entregue a uma solidão insuportável. Ele não terá herdeiros, não terá quem o ampare na velhice, quem mantenha viva sua estirpe, quem lhe prepare as honras fúnebres. De acordo com Pereira: "Por isso Jasão implora para que Medéia o deixe realizar o funeral dos filhos e prestar-lhes as devidas homenagens, e por isso o seu desespero, pois o infanticídio põe fim à sua estirpe, pelo que sua alma não terá a dedicação sacra dos cultos prestados pelos filhos aos ascendentes" (PEREIRA, 2006, p. 50). E será que tanta desgraça já não teria vindo de muito antes, de quando Jasão esteve na Cólquida à procura de sua glória? Em mais uma troca de ameaças, talvez a questão fique um pouco mais clara:

> **J.** Destrua-te Erínis, ó homicida
> dos filhos. Destrua-te justiça.
> **M.** Que Deus ou Nume te ouve,
> ó <u>perjúrio lesivo a seus hóspedes</u>?
> (Eurípides, *Medeia*, 1389-92, grifo nosso)

A expressão "perjúrio lesivo a seus hóspedes" é aqui utilizada, segundo Vieira, porque Eurípides teria seguido "uma versão do mito segundo a qual Jasão teria raptado Medeia" (EURÍPIDES, 2010, p. 151, nota do tradutor). Em *As rãs*, o Coro também trata, de passagem, dessa importante questão, a da hospitalidade grega, tanto àqueles que são da pátria como aos estrangeiros: "Apenas para nós o sol / e o rútilo sagrado existem, / quantos iniciamo-nos / e tratamos com jeito / estrangeiros e locais" (Aristófanes, *As rãs*, 454-58). A salvação de Medeia, ao final

da peça euripidiana, vem justamente da promessa que Egeu lhe faz no terceiro episódio. Desse modo, tem-se noção do quanto era socialmente respeitada a tradição da hospitalidade. Se de fato Jasão sequestrou Medeia, ele teria rompido com regras sagradas, atraindo para si inúmeras desgraças. Em todo caso, não se sabe se realmente existiu tal versão, mas o fato é que Medeia o chama, justamente por isso, mais uma vez, de traidor.

Essa reflexão ligeira, cuja veracidade se torna impossível de verificar, dá lugar às falas finais das personagens, que, até o instante derradeiro, discutem. Na sequência, Medeia retruca as ideias de Jasão, fazendo valer sua palavra como sendo a última. Há a presença, na disposição gráfica do texto, da esticomitia, ou seja, versos que são ditos quase uns sobre os outros, atropelando-se, como se uma fala de Jasão e uma de Medeia fossem o mesmo verso – como se dá, de fato, no original grego[160].

J. Ó filhos queridos!
M. Pela mãe, não por ti!
J. Tu os mataste!
M. Para te punir.[161]
(Eurípides, *Medeia*, 1397-98)

Eis aqui, explicitamente, o porquê de Medeia ter matado os próprios filhos. Essa teria sido uma maneira de expor o quanto ela é terrível com seus inimigos, sobretudo com o ex-marido, bem como de puni-lo, pois, matando os filhos ela acabava por extinguir a descendência de Jasão, tão importante para a mentalidade grega masculina da época. Nesse sentido, como já apontado, Medeia é "grega", mais do que Jasão.

De acordo com Schüler, "O fim é espetacular e afrontoso a todos os princípios de justiça. O mundo retomba no caos do qual Ésquilo o supunha redimido pelo claro entendimento das instituições democráticas. Eurípedes nos reconduz ao

---

[160] **Ἰάσων**
ὦ τέκνα φίλτατα.
Μήδεια
μητρί γε, σοὶ δ' οὔ.
Ἰάσων
κἄπειτ' ἔκανες;
Μήδεια
σέ γε πημαίνουσ'.
(KOVACS, 2019).

[161] Em Vieira, os dois últimos versos dessa passagem estão da seguinte maneira: "**JASÃO:** Por que os mataste então? / **MEDEIA:** Para que sofras" (Eurípides, *Medeia*, 1398-99).

clima dos estágios iniciais da *Teogonia*" (SCHÜLER, 1985, p. 116). Como fecho da tragédia, Eurípides dá voz ao Coro, que faz referência a Zeus, o Deus grego supremo. É dito que muitos atos dos Deuses são inesperados, ao que se pode acrescentar que, talvez, o próprio ato de Eurípides também o seja, pois ele coloca no final de sua peça justamente uma reflexão sobre as divindades. Assim, "As linhas finais de Eurípides são sobre a imprevisibilidade dos Deuses" (MICHELAKIS, 2013, p. 177, tradução nossa).[162]

> **C.** Muitos são os dons de Zeus Olímpio,
> muitos os inesperados atos dos Deuses
> e assim os esperados não se cumprem,
> Deus acha passagem para o inesperado.
> Assim acabou este drama aqui.
> (Eurípides, *Medeia*, 1415-19)[163]

Como se viu nesta análise, Eurípides coloca no centro do drama uma personagem autônoma, não mais guiada pelos Deuses, mas, pelo contrário, voluntariosa, que toma suas próprias decisões. Muitas vezes, depois de realizar seus intentos, as personagens desse autor arcam com as consequências, como é o caso de Medeia. Ela, ao ser traída, arma seu plano terrível e o realiza. No entanto, sua punição não é dada nem pelos homens nem pelos Deuses; ela vem de si mesma, sendo uma decorrência emocional que a deixa arrasada: a dor pela perda dos filhos que ela mesma matou. Ao final, Medeia consegue escapar, mesmo que com o coração dilacerado, com vida. Mas, ainda que nas tragédias de Eurípides os Deuses já não exerçam um papel tão importante no destino dos heróis e heroínas, vê-se que eles ainda exercem alguma influência, mesmo que pequena. Quanto a isso, Lesky diz que Eurípides,

> embora em contradição com seu tempo, permaneceu vinculado a ele. Jamais negou os deuses. O mais antigo de seus dramas, *Alceste*, e um dos últimos, *As Bacantes*, encerram-se com as mesmas palavras que reencontramos ao final de *Medéia*, ligeiramente modificadas, de *Andrômaca* e de *Helena*:

---

[162] "Euripides' closing lines are about the unpredictability of the gods".

[163] Na tradução de Vieira, lê-se o seguinte: "De inúmeras ações Zeus é ecônomo; / Deuses forjam inúmeras surpresas. / O previsível não se concretiza; / O deus descobre a via do imprevisto. / E assim esta performance termina" (Eurípides, *Medeia*, 1415-19). Já nos Silveira, o texto recebeu esta forma: "Zeus, do alto do Olimpo, determina o rumo de muitos acontecimentos, e muitas vezes os deuses enganam nossas previsões na execução de seus desígnios. O que se esperava não acontece e um deus franqueia o caminho aos acontecimentos que menos se esperavam. Tal é a conclusão deste drama" (EURÍPIDES, 1980, pp. 216-17).

> Deus revela-se sob muitas formas.
> Muito faz, que nos é inesperado;
> quebra-se às vezes aquilo que era nossa esperança;
> quando desesperamos, encontra uma saída.
> (LESKY, 1996, p. 251)

Pois bem, Eurípides, esse moderno da Antiguidade, ao colocar o homem no centro da trama (como também o fizeram, por exemplo, Sócrates e Platão), porém não se esquecendo dos Deuses, serviria de base para um grande número de adaptações. Os séculos seguintes ao período clássico grego veriam surgir autores que, sobretudo a partir da *Medeia* euripidiana, criaram suas próprias versões desse drama. O primeiro ponto de parada é Roma, cidade-estado que tanto admirava a cultura grega. O próximo capítulo, dessa maneira, parte de um panorama do mito de Medeia no contexto romano, e acaba por focalizar a versão dessa tragédia realizada por Lúcio Aneu Sêneca.

4 MEDEIA NO CONTEXTO ROMANO

4.1 BREVE PANORAMA DAS *MEDEIAS* LATINAS

Os séculos seguintes ao período clássico grego apresentam outros enfoques da tragédia, como é o caso do período romano. Nesse contexto, Medeia começa a aparecer como protagonista em textos literários, em tragédias, com muita frequência, sendo que essa figura fez muito sucesso, por vários motivos, alguns dos quais serão apontados neste capítulo. A tragédia de Eurípides problematiza questões que em Roma se tornariam secundárias, como, por exemplo: os embates que a personagem estabelece com Jasão são muito profundos e trágicos, no que diz respeito às justificativas para os crimes que ela comete, bem como também os embates de Medeia com Creonte. Será visto que essa personagem, em Roma, sofrerá diversas transformações ao longo do tempo.

A principal referência sobre Medeia no contexto romano, sobre a qual essa seção se baseia, intitula-se *Medeias latinas*. Nesse livro, uma edição bilíngue, com notas e comentários, Márcio Meirelles Gouvêa Júnior reúne praticamente todos os textos em que autores latinos importantes trataram de Medeia e os traduz em versos. Fazem parte desse volume todos os fragmentos das tragédias de Quinto Ênio (239 a.C.-169 a.C.), que teria composto duas dezenas de tragédias inspiradas em Eurípides. Zélia de Almeida Cardoso aponta que, das tragédias de Ênio, cerca de 20, entre as quais *Medeia* (*Medea*), restaram poucos fragmentos. E acrescenta que esse dramaturgo,

> (...) como Névio, também foi autor de uma epopéia, de tragédias, comédias e pretextas, tendo escrito ainda obras filiadas a outros gêneros literários. Das tragédias, inspiradas nas de Eurípides, restaram cerca de trezentos versos esparsos, caracterizados pelo tom declamatório e filosófico. Foi com as inovações de Ênio que a tragédia romana deixou de ser mera imitação e se transformou em reelaboração. (CARDOSO, 2005b, p. 20)

Também se faz presente no volume Marco Pacúvio (220 a.C.-130 a.C.), sobrinho e pupilo de Ênio, considerado o maior autor trágico da República Romana; os autores Lúcio Ácio (170 a.C.-86 a.C.) e Varrão de Átax; em seguida há todas as

fábulas que tratam de Medeia e de seu entorno; há uma tradução das *Heróides*[164], de Ovídio (43 a.C.-17 d.C.), que apresenta uma carta apaixonada de Medeia para Jasão; há um trecho do Livro VII, das *Metamorfoses*[165], também de Ovídio, em que, em 400 e poucos versos, o autor narra a história de Medeia desde o começo da saga dos Argonautas; há, na íntegra, a *Medeia* de Sêneca (c. 4 a.C.–65 d.C.), uma variação da tragédia, com base na *Medeia* de Eurípides; há grande parte do longo poema épico de Caio Valério Flaco (c. 45-c. 95), a *Argonáutica*, dedicado ao imperador Vespasiano, texto esse praticamente desconhecido e ainda não vertido integralmente para o português; há a tradução integral do centão virgiliano[166], de

---

[164] Tratam-se de textos literários, absolutamente novos naquele momento, escritos em dísticos elegíacos, que são estrofes de dois tipos de versos, utilizados para a composição de elegias, um gênero literário romano. As *Heróides* são poemas elegíacos na forma, mas sua estrutura e conteúdo são de carta. Então são cartas em versos, escritas por mulheres, heroínas, que foram abandonadas e que se lamentam para seus maridos ou amantes, aqueles que as abandonaram. Ovídio escreve as cartas imaginando e colocando em cena o sofrimento amoroso dessas mulheres. Há, por exemplo, uma carta de Dido para Eneias, uma de Ariadne para Dionísio, a carta de Medeia para Jasão, entre outras. Ovídio escreveu repetidas vezes sobre a personagem Medeia: há um poema dele, referindo-se a si próprio como uma Medeia, por se encontrar exilado; um poema, portanto em versos, em forma de carta ficcional (uma *Heróide*), de Medeia para Jasão; um longo poema, de quase 10.000 versos, sobre transformações (*Metamorfoses*), em que mais de 400 versos são sobre Medeia; há, também, notícias de fragmentos de uma *Medeia* de Ovídio, mas, infelizmente, o texto dessa tragédia se perdeu: "Em 12 a.C. aproximadamente, Ovídio (...) retomou um antigo tema trágico e compôs a tragédia *Medéia* (*Medea*), que foi lida numa sessão pública e é hoje considerada perdida" (CARDOSO, 2005b, pp. 21-22).

[165] As 246 metamorfoses, distribuídas em 15 livros, traduzidas diretamente do latim, estão disponíveis também em um volume da EdUFSC, 2017. O Livro VII contém um epílio, ou seja, um pequeno poema épico, que narra a viagem dos Argonautas até a Cólquida, até o fim da história de Medeia, que é quando ela vai matar o filho de Egeu, chamado Teseu, e o rei de Atenas descobre. Medeia então tem que fugir daquela terra, com seu filho, chamado Medo, para a Cólquida. Esse texto focaliza basicamente dois episódios da história de Medeia: o encontro com Jasão e o que ela faz para ajudá-lo a cumprir as tarefas. De início, acompanha-se Medeia lutando contra o amor e cedendo a ele; depois, focaliza-se Medeia ajudando Jasão com as artes mágicas; e, na passagem mais longa de todas, 200 e poucos versos, lê-se Medeia descrevendo como se faz um bom feitiço, aquele que ela usa para matar Pélias. Especificamente esse ponto interessava a muitos dos autores da época que trataram de Medeia, que, como se sabe, é uma feiticeira. Para eles, essa personagem não era só uma estrangeira, não era só uma mulher poderosa, neta do Sol; além dessas qualidades ela possuiria outra ainda mais interessante: conhecimento sobre as artes mágicas.

[166] Nessa modalidade, utiliza-se a obra de um autor, neste caso, Virgílio, cortam-se todos os seus versos e, com esses excertos, monta-se um novo poema, sem acrescentar nenhuma palavra nova. Era muito popular na Antiguidade Tardia e Idade Média, em que os autores detinham conhecimentos muito aprofundados dos textos canônicos, clássicos. Trata-se de uma técnica complexa, em que se cria um texto novo, uma narrativa nova, mas no qual o público, o próprio autor e seus colegas, reconhecem os textos de partida e seus contextos. Desse modo, o centão promove uma espécie de choque entre o sentido novo e aquilo que está por trás dele, como uma espécie de palimpsesto constante. Vê-se o que está por trás do texto novo, mas, contudo, não se trata mais daquilo que era antes; está-se diante, sim, de uma configuração textual nova.

Hosídio Geta[167]; e, fechando o volume, consta todo o poema de Blóssio Emílio Dracôncio (c. 455-c. 505).

No século III a.C., começam a surgir os primeiros textos literários, bem como as primeiras representações dramáticas em festivais de teatro, que incluem comédias e tragédias, sendo elas, quase todas, traduções ou adaptações de tragédias gregas ou helenísticas: "É certo que as manifestações literárias de um teatro culto, representadas pelas comédias e pelas tragédias, começaram a surgir em Roma na segunda metade do séc. III a.C., como imitação da arte helênica" (CARDOSO, 1989, p. 30). Assim, pode-se dizer que todas as peças encenadas nos festivais romanos dos séculos III e II a.C., quando se está diante de grandes manifestações culturais, são profundamente helenizantes. Os romanos estão procurando construir, nesse momento, uma cultura nacional própria, por meio da literatura, com base na recuperação de temas, formas, gêneros, autores, textos, mitos, entre outros elementos, provenientes da Grécia. Isso se dá quando Roma já está se tornando uma grande potência, por volta da época das três Guerras Púnicas contra Cartago (264 a.C.-146 a.C.). Essa era uma nação fenícia, no norte da África, fundada por uma rainha, exilada, oriental, que quase destruiu Roma em uma guerra pela ocupação da Ilha da Sicília, portanto, pelo domínio do Mediterrâneo. As Guerras Púnicas acontecem simultaneamente ao surgimento da literatura latina, por coincidir com o poder de conciliação das grandes conquistas territoriais (a Grécia já está praticamente toda conquistada; 272 a.C. é um ano chave, em que se conquista toda a Península Itálica; as últimas cidades do sul da Itália, que eram gregas, são conquistadas pelos romanos e, assim, o influxo de escravos gregos, de material grego, de textos gregos, de cultura grega é enorme nesse momento. Em 240 a.C. começam a aparecer as primeiras traduções de textos gregos: o texto literário romano mais antigo de que se tem notícia é uma tradução da *Odisseia*, de Homero, realizada por um escravo grego). Do ponto de vista das conquistas militares, Roma já era praticamente a dona do mundo, mas ainda lhe faltava cultura, e ela seria baseada na cultura grega. Desse modo, começa a surgir educação, literatura, teatro, ligados ao espólio grego, afinado ao espírito romano de procurar superar aquele

[167] Zélia de Almeida Cardoso comenta que Tertuliano faz referência "(...) a Hosídio Geta, autor de mais uma *Medéia* (*Medea*), mas a existência do poeta é discutível" (CARDOSO, 2005b, p. 24). No entanto, é a ele atribuído, além dessa peça, o centão virgiliano.

povo justamente por meio daquilo que era considerado por eles o seu melhor, suas manifestações culturais.

O que resta até os dias de hoje dos séculos III e II a.C., no âmbito da literatura e do teatro, é basicamente do gênero comédia, sendo Plauto e Terêncio os autores principais. John Gassner, sobre esse período, comenta que

> Roma, que adotou a cultura grega como moda, forneceu cinco respeitáveis dramaturgos durante a República, que chegou ao fim na segunda metade do século I a.C. Mas as peças perdidas de Lívio Andronico, Névio, Ênio e outros são meramente baseados no trabalho de Ésquilo, Sófocles e Eurípides, sendo que o último sofreu com maior insistência as honras dessa dúbia distinção. No melhor dos casos, os fragmentos romanos revelam algum vigor e paixão. O trovão latino toma o lugar da harmonia grega e a prosa disfarçada em verso suplanta a poesia. Ademais, em breve, as peças romanas tornam-se textos puramente literários, escritos mais para leituras particulares que para encenações, pois as massas romanas, que num certo sentido foram patronas originais do cinema, não tinham sensibilidade para a tragédia. (GASSNER, 2010, p. 84)

Gassner coloca entre os "respeitáveis dramaturgos" os tragediógrafos do período, como, por exemplo, Ênio, Pacúvio, Ácio, entre outros. Exemplos relevantes dessa época, praticamente todos eles escreveram uma peça intitulada *Medeia*. A *Medeia* de Ênio, considerada a mais antiga do período, chama-se *Medea Exul*, ou seja, *Medeia exilada*; a de Pacúvio, por sua vez, recebe o nome de *Medus* (Medo) e enfoca o filho da feiticeira, que continua a sua história; Ácio mobiliza uma *Medea siue Argonautae*, quer dizer, *Medeia ou os Argonautas*, o que leva a imaginar que essa obra não coloca em seu centro a vingança da personagem; Varrão de Átax, por fim, já no século I a.C., é autor de um poema intitulado *Argonautae* (*Argonautas*). Essa profusão de obras deixa entrever que cada autor procurava tratar de algo diferente daquilo que anteriormente fora tratado pelos outros.

Esse movimento segue até o final da República, basicamente até a segunda metade do século I a.C., com a morte de Júlio César (44 a.C.), quando tem início a segunda principal guerra civil. Marco Antônio, tenente de César, assume a posição de ficar ao lado de Cleópatra, uma rainha oriental, egípcia, e eles se tornam amantes. Octaviano, sobrinho-neto de César, que está do lado daqueles que não queriam deixar Roma voltar a se tornar uma República, ao derrotar o casal, em 31 a.C., na Batalha de Áccio, torna-se o primeiro imperador. Esse é o momento crucial; até aí era a República Romana. Júlio César era muito poderoso, ele voltara das campanhas militares de conquista da Gália com um exército gigantesco e resolveu

triunfar ultrapassando a fronteira do Império, o lugar mais próximo onde se poderia chegar de Roma com o exército. Diante disso, há uma rebelião, uma conciliação republicana contra César e, em uma espécie de proto-império, ele é tido como ditador. Os republicanos então matam César no Senado, ocasionando a ascensão de Octaviano contra os insurgentes, e a decorrente instauração do Império.

São, portanto, dois séculos e meio de literatura até o fim da República, em que, praticamente durante todo o período, a Grécia era vista com bons olhos, então as relações entre os povos, as relações de alteridade, as relações de tolerância em relação a tudo aquilo que não era romano são muito diferentes do momento em que o Império é instaurado. Tem-se, com Augusto, uma série de leis e códigos de conduta, bem como uma série de tentativas de colocar ordem em Roma, que procuram dar ênfase à valorização do que era propriamente romano e ao estabelecimento de uma paz em Roma (*Pax Romana*), que incluía matar, exilar ou roubar toda propriedade de toda e qualquer pessoa que se opusesse ao imperador. Ademais, não se pode esquecer que se estava diante de uma guerra civil que já durava mais de um século.

Esse é o momento de inflexão no modo de tratar o mito de Medeia, pois, até então, desde Ênio, passando por todos os principais autores romanos que trataram Medeia como protagonista ou parte principal de alguma obra – Pacúvio, Ácio, Varrão de Átax, durante a República; então, no período do Império, contemporâneos a Augusto, tem-se Ovídio e Gaio Giulio Igino, que era o bibliotecário de Augusto e escrevia sobre os mitos –, nenhum deles havia produzido uma obra teatral à altura de seu modelo grego. É ainda na Dinastia Júlio-Claudiana (27 a.C.-68 d.C.) que surge a figura incomparável de Sêneca[168], marcando um grande momento nessa tradição literária, pois, "(...) através do principal representante da dramaturgia de gabinete, Sêneca, filósofo estóico e tutor de Nero, Eurípides estava destinado a fazer-se sentir no segundo grande período de produção dramática mundial" (GASSNER, 2010, p. 84).

A Dinastia seguinte, a Flaviana (69-96), volta a tratar de Medeia em outros termos, com Valério Flaco, no século I, que escreveu um poema épico intitulado *Argonáutica*. Esse texto trata Jasão e Medeia como personagens muito mais positivas, muito mais maravilhosas, porque Jasão passa a ser considerado uma

[168] Relembre-se que os imperadores romanos, até o período de Sêneca, foram aqueles da Dinastia Júlio-Claudiana, nesta ordem: Augusto, Tibério, Calígula, Cláudio e Nero.

espécie de herói nacional, como anteriormente havia sido, por exemplo, Eneias, de Virgílio. Mas Eneias era troiano, o oposto de Jasão, que é um estrangeiro, uma figura anti-troiana, e representa, portanto, um retorno à potência do oriente, ao contexto de Cartago, ao passar a ser uma espécie de representação do próprio imperador. Trata-se de uma concepção distinta àquela adotada, por exemplo, por Hosídio Gueta, um cartaginês, que, no ano 200, conforme já descrito, escreveu um centão com 461 versos. O autor se utiliza da obra de Virgílio – *Eneida*, *Geórgicas* e *Bucólicas* – e monta um poema novo sobre Medeia, com pequenos pedaços de seus versos. No entanto, curiosamente, na obra de Virgílio não há qualquer menção a essa personagem. Escolher justamente a obra dele para se tratar de Medeia significa, nesse momento, valer-se do autor que mais fielmente representou a perfeição do Império, porque um dos objetivos de Virgílio, ao escrever a *Eneida*, era louvar Augusto e o seu reino. Tal obra fora realizada a pedido do "(...) cavaleiro romano Caio Cílnio Mecenas, que servia-se, no século 1º a.C., de seu crédito com o imperador Augusto para proteger escritores e artistas, patrocinando a produção de diversos poetas, entre eles Virgílio, Horácio e Propércio" (BOZZO JUNIOR, 2019), bem como a pedido do próprio Augusto. Desse modo, naqueles tempos havia um conjunto de grandes poetas laureados e financiados tanto por mecenas como pelo Estado para escrever textos louvando o Império.

Lembre-se que a *Eneida* trata da origem de Roma, que, segundo seus mitos, está ligada à fuga de Eneias e de todos os refugiados da Guerra de Troia, que são, portanto, aqueles guerreiros que foram derrotados pela perfídia dos gregos. Eles ficaram dez anos tentando destruir a cidade de Troia, por conta da fuga de Helena de Esparta, casada com Menelau, irmão de Agamêmnon, ou seja, irmão do rei de Esparta. Helena foge com Alexandre (Páris), filho de Príamo, o rei de Troia. Diante disso, os gregos realizam uma grande liga, que lança ao mar mil navios, a fim de guerrear contra os troianos por causa da traição de uma mulher. Eles destroem o reino mais potente da época – por volta da virada do segundo para o primeiro milênio a.C., ainda no período micênico (c. 1600 a.C.-1050 a.C.), período pré-clássico Grego –, ao longo de dez anos de guerra. O pouco que sobra de Troia são alguns heróis e muitas crianças, mulheres e velhos, que são levados por Eneias em uma viagem pelo Mediterrâneo. Essa viagem emula o regresso de Odisseu para casa (narrada na *Odisseia* homérica), até chegar na Itália, onde ele deveria, pelo destino, fundar a Nova Troia, que viria a ser Roma. Assim, a fundação de Roma, no

poema de Virgílio, é retratada miticamente no passado remoto, no período de Homero, logo na continuação das narrativas da *Ilíada* e da *Odisseia*. Depois que a *Ilíada* acaba, Troia cai, e o que sobra são os grandes heróis destinados a fundar Roma, em uma oposição radical ao mundo grego.

Os Deuses mandaram Eneias fundar essa Nova Troia porque, em algum momento, ela seria tão maravilhosa que lá nasceriam os grandes heróis de Roma. Esses grandes heróis incluem, na narrativa mítica explorada por Virgílio, na história de Eneias, figuras como Augusto, pois, como dito, naquele momento, o autor escreve para saudar o imperador. Roma estaria destinada a nascer e ser grandiosa para que um dia nascesse e reinasse Augusto: esse é o poema de Virgílio. Para que isso acontecesse, no meio do poema o herói conhece Dido, de Cartago, que foi exilada por seu irmão violento, após ele ter matado o marido dela, no oriente. Ela, uma rainha poderosa e agora viúva, apaixona-se por Eneias e ele procura ficar naquele local. No entanto, os Deuses intervêm e relembram Eneias da profecia, fazendo com que ele abandone Cartago e vá em busca de seu destino. A grande rainha, da grande nação, que seria Cartago, que os romanos, a pouco mais de um século devastaram, sendo essa única nação que quase conseguiu destruir Roma, pois apresentava o mesmo nível de potência, representando um perigo real, acaba por se suicidar. Cleópatra, também ela oriental, havia acabado de morrer e ecoa nessa rainha, porque ela também poderia ter acabado com tudo. A *Eneida*, dessa maneira, é um poema recheado de pretensões a fim de reconstruir o ideário do Império, mostrando que Roma é mais importante do que tudo e que seria preciso tomar cuidado com os estrangeiros, com os imigrantes.

Então um centão, produzido por um cartaginês, amigo de um imperador romano, que também é de origem cartaginesa, vale-se desse texto, recorta-o e escreve um texto novo justamente sobre Medeia, que, não se esqueça, é uma oriental, feiticeira, princesa, e pode vir a ser uma rainha, igual Cleópatra. Gueta subverte completamente a pujança imperialista do texto de Virgílio. Esse efeito é impactante, assim como também ocorre com o último texto sobre Medeia escrito em latim, o mais recente, do século V. Trata-se de um poema de Dracôncio, também cartaginês, em um período em que o cristianismo já é a religião majoritária e não está mais relegada a uma posição secundária ou marginal, como era nos primeiros séculos da Era Cristã. Nessa obra já se coloca o ponto de vista religioso, etnográfico, social, contra qualquer tipo de paganismo; agora Medeia passa

finalmente a ser representada como símbolo da crueldade, da esquisitice, da monstruosidade, da alteridade radical, daquilo que se quer rejeitar, ou seja, essa personagem passa a representar tudo o que a Antiguidade era e que agora não poderia mais ser. Em resumo: a partir de então o cristianismo vai se opor a qualquer tipo de possibilidade de aceitação do paganismo, como era nos primeiros séculos da Era Cristã.

Há um movimento, antes do Império Romano, portanto, ainda na República, em que Medeia é sempre representada como a aceitação da diferença, a aceitação do refugiado, a aceitação do estrangeiro, a aceitação daquele que não é romano. Sabe-se que, de todo o cânone da Literatura Latina que restou para os dias atuais, apenas um único autor era, de fato, romano. Todos os demais autores da Literatura Latina provinham de outros lugares. Na verdade, não necessariamente estrangeiros, vindos de Cartago ou do Norte da África, ou da Espanha – como, por exemplo, Sêneca –, ou da Gália. Eles vinham de todas as regiões da Itália, mas não da cidade de Roma. No começo dessa literatura, portanto, não apenas os temas gregos interessam, mas também a recepção ao diferente interessa. Eram estrangeiros que precisavam ser aceitos, necessitavam se sentir incluídos. E essa demanda encontrava campo fértil, uma vez que se estava diante de um momento de intenso influxo de ideias, de pessoas, de lugares diferentes.

Roma, em si mesma, sempre foi um conceito complexo, ainda quando se tratava de uma cidade delimitada geograficamente. Para além disso, ao se tornar um Império, e mesmo antes, a partir da anexação dos territórios que passam a ser regidos por ela, Roma passa a ser tudo o que ela conquistou. Até um certo momento não se reconhece o estrangeiro como cidadão romano. A tendência de Júlio César era aceitar que quanto maiores as possibilidades de integrar a cidadania de outros cidadãos que não os nascidos em Roma, maior seria a potência dessa grande República que ele estava criando. Não se queria conquistar o mundo inteiro com forças de armas o tempo inteiro, o que é muito trabalhoso. Mas com a chegada de Augusto ao poder, essa estratégia foi deixada de lado.

Depois de alguns séculos é que se terá a flexibilização do estatuto da cidadania em Roma. Porém, antes do fim da República, isso é muito mais severo. Como dito, praticamente todos os autores eram estrangeiros: então eles se valem da personagem Medeia visando discutir esse estatuto. Como eles, ela também é estrangeira, é de fora, completamente outra, e representa em si a alteridade, a

barbárie; contudo, não no sentido negativo que, posteriormente, esse termo viria a adquirir. De início, barbárie, do grego *βάρβαρος*, significa "todo aquele que balbucia". Os gregos consideravam bárbaros todos aqueles que não falavam o idioma grego. Os romanos incorporaram essa noção, então o bárbaro passa a ser identificado como sendo o outro, o estrangeiro. Mas aos poucos, eles começam a perceber que o conceito de barbárie não está necessariamente ligado ao conceito de estrangeiro. E quando eles passam a se questionar a respeito disso – como praticamente toda a cultura literária e filosófica, ou seja, praticamente tudo em Roma era de origem grega, pois havia um enorme interesse pela Grécia e pelos gregos –, os romanos passam a se sentir tão bárbaros quanto todos os outros não gregos que os gregos consideravam bárbaros.

Como a sua própria cultura era toda modelada com base nos gregos, os romanos passam a incorporar a noção de bárbaro como algo muito curioso: há em um autor como Plauto, por exemplo, um comediógrafo, brincadeiras com a noção de bárbaro quando ele encena no palco uma peça que ele recriou em latim: não se trata apenas de uma tradução literal; mas, sim, da criação de uma peça nova a partir de uma peça grega. Plauto reescreve a peça em "bárbaro", iniciando, dessa maneira, uma relação com essa noção e, por extensão, com a noção de estrangeiro. Começa a aparecer um jogo de espelhos, em que bárbaro não é mais só tudo o que não é romano. Aos poucos essa noção se refina e os romanos começam a construir uma espécie de nova categorização da ideia de barbárie, na virada da República para o Império, mas especialmente no século I. A própria noção de barbárie no final da República passa a ser, no início do Império, claramente relacionada com a noção de não civilizado, um estágio anterior em uma civilização elevada. Os romanos, claro, reconheciam-se como civilizados e, portanto, passa-se a não mais considerar o bárbaro como aquele que é estrangeiro. Medeia deixa de ser importante porque ela é estrangeira; agora Medeia é importante porque ela é não-civilizada. Não é civilizado praticar as artes mágicas, cozinhar os inimigos em um caldeirão, esquartejar o irmão a fim de fugir do pai ou matar os próprios filhos para se vingar do marido infiel. Desse modo, aquilo que antes era considerado interessante, ou seja, a curiosidade pelos estrangeiros, passa a ser considerado como bizarro, rústico, selvagem. Nesse sentido, a partir do Império, Medeia é, por definição, o modelo de estranho, de afastado. Constitui-se uma exceção, justamente o tratamento dado à personagem por Valério Flaco, que, no poema *Argonáutica*, retrata Medeia como

algo maravilhosa. Esse, porém, não é o caso da mais famosa *Medeia* do período romano, a tragédia violenta escrita por um dramaturgo-filósofo, Lúcio Aneu Sêneca.

4.2 O TEATRO LITERÁRIO DE SÊNECA

Antes dos 25 anos de idade, Sêneca se tornou advogado e ascendeu politicamente, passando a ser representante oficial do Senado Romano. Atuou dentro do círculo governamental de Roma durante os principados de Calígula, Cláudio e Nero. Calígula, famoso por seu temperamento colérico, passou a desdenhar e invejar as qualidades de Sêneca, que se tornava cada vez mais notório e influente como político. Os dois entraram em um conflito tão explosivo que Calígula chegou a decretar a morte do filósofo. Sêneca, entretanto, salvou-se, pois Calígula morreu antes de poder destruí-lo. Zélia de Almeida Cardoso pontua que "Todo esse período, que se estende de 14 a 68, foi marcado por ódios, violência e tirania" (CARDOSO, 2005a, p. 29). Desse modo, "Toda a vida adulta de Sêneca decorreu em um ambiente caracterizado pela violência, pela crueldade de governantes, pelo despotismo" (CARDOSO, 2005a, p. 31).

O autor, em um período de oito anos, em que se dedicou exclusivamente aos estudos, redigiu tratados filosóficos, nove tragédias, uma comédia e três consolações, nas quais expõe os ideais estoicos clássicos de desapego à riqueza material e busca da tranquilidade da alma, por meio do conhecimento, da racionalidade e da contemplação da natureza. O estoicismo, escola fundada por Zenão de Cítio, propunha a austeridade física e moral, baseada na resistência ante a dor e o sofrimento, na orientação à subsistência básica, além de uma vida mergulhada no âmago espiritual. Nessa vertente, pautada pelos problemas íntimos, as paixões, irresistíveis aos mortais, eram consideradas pelos estoicos como desobediências à razão, eram vistas como um pecado. A filosofia estoica acredita que o homem deve se desapegar de sua irracionalidade desvairada e viver de acordo com a natureza, deixando-se levar pelo destino e conservando o exercício da serenidade em qualquer circunstância que esteja ao seu controle. Sobre o estoicismo, Cardoso comenta que "O equilíbrio, necessário à manutenção da ordem, consiste, pois, no domínio de tudo que é irracional e no controle perfeito dos sentimentos, impulsos e paixões" (CARDOSO, 1999, p. 91). Esse estilo de vida

ascético, que beira o impossível, formou a base do pensamento de Sêneca. O autor, desse modo, utilizou suas tragédias

> (...) para ilustrar princípios da doutrina estóica. E elas assumem, assim, uma função moralista e didática. Só a razão bem conduzida confere ao homem a *apatheia* de que ele necessita para integrar-se no cosmos. As paixões, a exacerbação dos sentimentos, a liberação dos instintos, o amor sem legitimidade provocam a desordem, o desequilíbrio, as desgraças e o caos. (CARDOSO, 1999, p. 104)

A esse respeito, Angelo Ricci aponta que "As suas tragédias perdem fôrça quando – no delicado desenvolvimento dramático do enrêdo e da composição da personagem – insinua-se o evidente desejo de pregar – a todo custo – a doutrina estóica ou a busca evidente do requinte retórico" (RICCI, p. 36).

Enquanto Sêneca viveu, ele foi um ávido crítico do materialismo e da busca de satisfações capitais. Ele professava que, no mundo, há tantos ricos miseráveis – como ele mesmo o era – quanto pobres que não se comprazem com sua condição, agindo igualmente. O pensador ponderou longamente sobre a relação entre felicidade, riqueza e pobreza. Mas é certo que Sêneca não abnegava dos bens materiais, e sim sustentava a noção de que muitos homens acabam consumidos por suas posses. Ele criticava os avarentos e também aqueles dominados pela luxúria. Para Sêneca, a riqueza seria um meio, e não um fim da vida feliz.

Conforme apontado acima, Sêneca alternou, com a atividade filosófica e científica, uma atividade poética, que pareceria contradizer, à primeira vista, a índole de sua alma meditativa; mas também os epigramas compostos no desterro e as tragédias não distanciam de seu mundo moral. A tragédia, teatralmente morta com Lúcio Ácio no início do século precedente, era o gênero preferido pela classe aristocrática: escritas para a leitura nos círculos literários, as tragédias serviam para debater concepções filosóficas ou políticas. Nesse sentido, John Gassner esclarece que

> Embora Leon Herrmann haja argumentado [em *Le Théâtre de Sénèque*] com alguma plausibilidade que as peças de Sêneca podem ter sido encenadas, a opinião geral é de que eram simplesmente declamadas pelos atores.[169] Quase toda ação é relegada à descrição, as personagens bradam

[169] Já no século IV a.C., "Atores, cenógrafos e diretores tornaram-se mais importantes que os dramaturgos. Também por essa época as peças começaram a ser mais escritas para os gabinetes que para o teatro" (GASSNER, 2010, p. 83), sendo, portanto, escritas prioritariamente para serem lidas, e não para serem encenadas.

> todas no mesmo tom e não encontramos em suas descrições qualquer resquício da argúcia exigida pelas necessidades de uma encenação. (GASSNER, 2010, p. 85)

Cardoso, em uma nota, citando o mesmo Herrmann, diz que esse autor, no capítulo III de *Le Théâtre de Sénèque*, analisa diversas teorias sobre as finalidades das tragédias. Algumas veem nos textos uma finalidade meramente retórica; outras, uma finalidade política (oposição política), religiosa (oposição religiosa), filosófica, pedagógica, moral, paródica ou literária. Para o autor, porém, embora haja outros elementos mesclados à poesia, tais como verdades morais e máximas políticas, a finalidade principal das tragédias é a dramático-literária (CARDOSO, 1999, p. 91). Já Ricci, em *O teatro de Sêneca* (1967), aponta que a tragédia latina, em relação à grega, "acentuou o aspecto duro e horripilante da violência, do sangue e da catástrofe" (RICCI, p. 13). Para esse autor, as tragédias em Roma foram pintadas com tintas ásperas e sanguinárias, e os romanos se divertiam diante delas, ainda que se possa dizer que essas obras tivessem por principal característica não a apresentação diante de um público, mas, pelo contrário, muito possivelmente se tratasse, com mais propriedade, de um "teatro literário romano" (RICCI, p. 13). O autor ainda acrescenta que

> Segundo a opinião prevalente, êstes dramas teriam sido escritos não para serem levados às cenas e, portanto, para serem representados diante do povo nos teatros públicos, mas para a leitura, ou melhor, a declamação nos "círculos" políticos e literários, o que se costumava fazer por intelectuais e aristocratas, já desde os tempos do imperador Augusto. (RICCI, p. 15)

A partir desses exemplos, percebe-se que são muitos os "detratores" da obra de Sêneca, que apontaram a não teatralidade dos seus dramas: as tragédias do autor seriam mera literatura, simples exercício retórico, pseudo-dramas. Destinados à leitura e não ao palco, careceriam de dinamismo e ritmo, tão indispensáveis ao espetáculo trágico: "Válidos como conjunto de belas sentenças morais e como exemplos de versos bem compostos, êles, contudo, não teriam fôrça e possibilidade de atingir um público comum e levá-lo a participar das vicissitudes dos personagens criados" (RICCI, p. 37). Ricas de fatos, de psicologia, de inspirações morais, essas tragédias têm, segundo Giulio Davide Leoni, "um defeito fundamental: falta-lhes a teatralidade", e, de acordo com Cardoso, "Sêneca é o último autor dramático romano a desfrutar de importância literária, embora suas

tragédias, escritas provavelmente para a leitura e não para a representação, se ressintam de certa falta de teatralidade" (CARDOSO, 1989, p. 47).

"Meramente" literárias ou não, Sêneca compôs nove tragédias[170]: *Hércules Furens*[171], *Troades*, *Phoenissae*, *Medea*, *Phedra*, *Oedipus*, *Agamemnon*, *Thyestes* e *Hercules Oetaeus* (furioso). Nas notas da edição brasileira da *Medeia* de Sêneca aqui utilizada, Leoni afirma que uma décima tragédia, atribuída ao autor latino e intitulada *Octavia*, não seria de sua autoria,

> por duas razões: uma das personagens é o próprio autor, de modo que nos encontraríamos perante um exemplo talvez único do teatro antigo; além disso, há uma referência à morte de Nero, que se deu três anos depois do suicídio de Sêneca. A ação é vivaz (demasiadamente para ser de Sêneca) e não falta de belezas estilísticas. (LEONI, s/d, pp. 161-62, grifo nosso)

Além disso, também existiriam dúvidas a respeito da composição das outras obras, porém, "Em todo caso, um atento exame das nove tragédias nos demonstra que as idéias, as teorias, a moral (...) são bem semelhantes àquelas expostas nos tratados de Sêneca; nem é diferente o estilo, salvo, é claro, os pormenores da linguagem poética" (LEONI, s/d, p. 162).

Apenas com um rápido exame dos títulos já é possível ver a imitação de argumentos gregos, também desenvolvidos anteriormente pelos poetas do período arcaico latino; e o modelo é Eurípides, considerado o mais filósofo dos trágicos helênicos. Mas, no que diz respeito à progressão da ação, as peças de Sêneca se diferenciam das gregas. Enquanto estas são bastante movimentadas, as latinas são, até certo ponto, estáticas, mais um fato que reforça a impressão de que foram escritas para a declamação e não para a encenação teatral propriamente dita. À falta de movimentação se acrescenta a ausência de clímax. Na maioria dos casos, a situação é crítica desde o início; a catástrofe não ocorre como algo inesperado, mas como a realização de uma previsão. O filósofo Sêneca leva ao palco – ou melhor, não leva – não o drama de Hércules, de Tiestes, de Agamêmnon, de Édipo, mas o drama da sua alma, pois, "Nas páginas de Sêneca encontramos o homem em colóquio contínuo consigo mesmo" (LEONI, s/d, p. 30). Assim é que, da atmosfera

---

[170] Segundo Angelo Ricci, "Infelizmente ignora-se a cronologia da composição das tragédias de Sêneca (...)" (RICCI, 1967, p. 15).

[171] Renata Cazarini de Freitas pontua, em relação à *Medeia*, que "Sêneca, que escreveu um *Hercules Furens*, uma vez mais pondo em cena o assassinato de filhos e esposa, aproxima os dois textos dramáticos e as duas figuras lendárias em mais de uma oportunidade (...)" (FREITAS, 2018, p. 262).

das grandes paixões heroicas, saem as meditações a respeito do destino, do mistério do universo, do trabalho espiritual do homem. As personagens pensam, não agem; falam, não lutam; são interessantes, mas não comovem; e são todas iguais, todas filósofos, que falam como estoicos e como estoicos devem morrer.[172] Os personagens, pois, senequianos, são construções da doutrina moral do seu autor (RICCI, pp. 24-25). Até morrem estoicamente sobre o palco, contra o costume grego e o preceito horaciano[173], que negam verossimilhança a esse expediente dramático. A inovação de Sêneca é moderna e servirá de exemplo a todos os autores de tragédias, desde Shakespeare até Corneille, desde Schiller até Alfieri. Mas, segundo Leoni, trata-se de uma inovação retórica, que leva a humanidade à ação. Sêneca, embora conheça e saiba examinar o coração humano, nessas tragédias é um filósofo que não sabe encontrar uma forma que se adapte a seus tratados (LEONI, s/d, p. 24).

4.3 A *MEDEIA* DE SÊNECA, O MORALISTA

A *Medeia* de Sêneca é uma tragédia com o mesmo escopo da tragédia de Eurípides, começa e termina no mesmo lugar, mas é, ao mesmo tempo, completamente diferente. Inspiradas nas tragédias áticas, sobretudo nas de Eurípides, mas sendo influenciadas também pelos dramas latinos da época republicana, pela poesia épica e lírica, as peças de Sêneca se distanciam de seus modelos principais. Por um lado, são inferiores às gregas no tocante à teatralidade, conforme apontado; por outro, apresentam traços bastante nítidos de originalidade criativa. Portanto, as lendas mitológicas, que fornecem os assuntos a serem desenvolvidos, são, em muitos casos, reformuladas em alguns de seus pormenores. Segundo Zélia de Almeida Cardoso, "(...) as peças de Sêneca revelam (...) muitos traços de originalidade. Pode ser considerada como solução original, por exemplo, "o expediente utilizado por Medéia, ao estrangular os filhos diante de Jasão" (CARDOSO, 1989, p. 48).

---

[172] Para Ricci: "Às vezes Sêneca cai no excesso oratório: a fala torna-se sentenciosa e pouco ágil, demorada e discursiva (...) Então o diálogo perde em simplicidade e dinamismo, quando ao contrário, a ação estaria a exigir maior rapidez ou cortes, enfim, maior elasticidade expressiva (...)" (RICCI, 1967, p. 35).

[173] Diz Horácio sobre essa questão: "Que Medeia não mate os filhos frente ao público" (Horácio, *Arte poética*, 185). No original: "Ne pueros coram populo Medea trucidet".

De acordo com Trajano Vieira, em Sêneca, está-se diante de "(...) um Jasão bondoso e uma Medeia sórdida (que, na cena final, aparece sobre o teto de sua casa, com um filho vivo e o cadáver do outro)[174] (...)" (VIEIRA, 2010, p. 11). Sobre esse Jasão bondoso, e também covarde, acompanhe-se a sequência a seguir, em que diz ter sido levado a aceitar o novo himeneu: "se eu quisesse mostrar-me fiel a uma esposa merecedora, deveria expor minha cabeça à morte; não querendo morrer, devo, ai de mim!, faltar à minha fé" (SÊNECA, s/d, p. 117). O herói salienta que foi obrigado por Creonte a desposar sua filha: "De todo lado um rei ameaça-me". Obviamente, essa desculpa não é aceita por Medeia, que contrapõe o argumento de Jasão, ressaltando um fato que ele já sabia, mas para o qual não havia atentado: "Há algo mais terrível do que eles: eu, Medéia. Põe-nos frente a frente, deixa-nos lutar; e que Jáson seja o prêmio do vencedor" (SÊNECA, s/d, p. 120). Em seguida, Medeia instiga Jasão para que fujam juntos, já que, segundo ele, está sendo obrigado a casar: "Créon é um inimigo ainda mais próximo. Foge aos dois. Eu, Medéia, não quero forçar-te a armar tuas mãos contra o sogro, nem manchar-te do assassínio de um aliado: ficando inocente, foge comigo". Mas Jasão se mostra medroso: "E como seria possível resistir, se formos ameaçados por uma dúplice guerra, se Créon[175] e Acasto[176] reunissem suas forças contra nós?" (SÊNECA, s/d, p. 121). Vê-se com essa fala que Jasão "(...) teme confrontar Creonte e Acasto, o rei dos tessálios. Sua bravura, a virilidade no sentido restrito de virtude[177], é coisa do passado. Também já não é o mesmo quanto à sua relação afetiva com Medeia. Jasão, portanto, não é constante" (FREITAS, 2018, p. 274).

Medeia será exilada, expulsa da cidade. Mas, diferentemente da tragédia de Eurípides, aqui não iriam juntos dela os filhos do casal. Assim, a heroína pede ao ex-

---

[174] A cena é a seguinte. Medeia diz: "Prepara, ó Jáson, esta fúnebre fogueira para teus filhos e levanta para eles o sepulcro. Tua esposa e teu sogro já receberam as exéquias devidas aos mortos: e fui eu a dar-lhes a sepultura. O primeiro filho já teve a sua morte; quanto ao outro, é sob os teus olhos que terá o mesmo destino" (SÊNECA, s/d, p. 141). Jasão responde: "Peço-te, por todas as divindades, pela nossa fuga comum, por aquelas núpcias que não foram desmanchadas por causa de minha infidelidade, peço-te a vida de meu filho" (SÊNECA, s/d, p. 141).

[175] Trata-se, é claro, do rei Creonte, que, nessa peça, defende o genro, dizendo para Medeia: "Jáson pode justificar-se: o sangue não manchou sua inocência, sua mão não pegou a espada e permaneceu puro, pois não foi vosso cúmplice" (SÊNECA, s/d, p. 110).

[176] Filho de Pélias e rei de Iolcos. Tomou parte na expedição dos Argonautas. Como visto anteriormente, seu pai foi brutalmente assassinado pelas próprias filhas, ao serem ludibriadas por Medeia.

[177] Seriam quatro as virtudes cardeais do estoicismo: temperança, coragem, prudência e justiça.

marido para poder levar os filhos consigo: "Minha alma – tu o sabes – pode desprezar as riquezas dos reis: já tem esse hábito. Seja-me permitido, somente, levar comigo, como companheiros de exílio, os meus filhos, a fim de que possa chorar sobre o seu peito. Tu terás outros filhos" (SÊNECA, s/d, p. 122, grifos nossos). Mas Jasão responde que não será possível:

> Desejaria atender teu pedido, juro-te; mas o amor paterno mo proíbe. Se quisesse obrigar-me a este sacrifício o rei mesmo, meu sogro, não obteria nada. Eles são minha razão de vida, eles são a consolação desta alma roída pelos sofrimentos. Renunciaria, antes, ao respirar, aos meus próprios membros, à luz. (SÊNECA, s/d, p. 122, grifo nosso)

Aqui, portanto, Jasão demonstra ter algum caráter: ainda que tenha traído a mulher, visando nova posição social, quer conservar os filhos junto de si, eles são o que tem de mais precioso. É muito grande a diferença em relação ao Jasão euripidiano. A Medeia senequiana, de sua parte, não deixa a desejar. Ela pondera: "[*como falando a si mesma*] Ele ama de tal maneira os seus filhos? Muito bem. Descobri o ponto vulnerável" (SÊNECA, s/d, p. 122, grifo nosso). Assim, à semelhança da *Medeia* euripidiana, a heroína de Sêneca também descobre que deixando o marido vivo, mas lhe tirando a prole, seu sofrimento será maior.[178] De acordo com Cardoso, ao iniciar a tragédia,

> (...) a princesa da Cólquida demonstra os sentimentos que a avassalam. Invoca, então, os deuses conjugais, Lucina, Atena, Netuno, o Sol, Hécate, o Caos, os Manes ímpios, Plutão, Posérpina e as deusas que vingam os crimes, e lhes pede assistência e proteção: morte para Creusa e Creonte e "um mal pior que a morte" para Jasão. (CARDOSO, 1999, p. 99, grifo nosso)

Assim procedendo, segundo Renata Cazarini de Freitas, "A Medeia senequiana revela, desde as invocações que faz no monólogo de abertura, a intenção de restabelecer as prévias relações com os deuses súperos e ínferos, os manes, as fúrias e seu ancestral, o Sol" (FREITAS, 2018, p. 259).

A personagem também revela, em um de seus solilóquios, a luta que se trava em seu íntimo; mas, como também se dá na peça grega, acaba por seguir em

[178] Angelo Ricci comenta que, "Sem dúvida, a espada de Medéia tem em mira antes de mais nada, punir o marido, mas simultâneamente mostra, com altivez sentenciosa, que age em defesa da fidelidade, da inocência, da intolerância de uma espôsa devotada por completo ao seu amor conjugal. Êstes sentimentos levam-na a impedir que os seus filhos possam vir a ser, num próximo futuro, vítimas e testemunhas de situações inconfessáveis. A honra de uma espôsa, e também aquela dos filhos que gerou, exige uma decisão radical" (RICCI, 1967, p. 34).

frente com sua firme resolução: "Quando eu dava à luz os meus filhos, dava à luz a minha vingança (SÊNECA, s/d, p. 99) (...) Esta casa, onde tu entraste por um crime, por um crime deves deixá-la" (SÊNECA, s/d, p. 100). E ainda: "Não terei descanso senão vendo aniquilado comigo o universo todo" (SÊNECA, s/d, p. 116). A heroína se mostra ainda mais radical ("A honra de uma espôsa, e também aquela dos filhos que gerou, exige uma decisão radical", *Op. cit.*) em sua decisão do que aquela vista em Eurípides. Jasão, quando a vê transtornada porque ela será exilada do país e, além disso, deverá partir sem os filhos, inocentemente pergunta: "Não seria melhor acalmar teu coração excitado pelo ódio? Pensa nos teus filhos" (SÊNECA, s/d, p. 119). Mas Medeia, aqui também, exacerba-se e é implacável: "Renuncio a eles, renego-os, repilo-os" (SÊNECA, s/d, p. 119).

Está-se diante, também nessa versão do mito, do desencadeamento de paixões intensas, que a protagonista não consegue frear. E, como Giulio Davide Leoni argumenta, "O que mais causa admiração e entusiasmo nas obras de Sêneca é a simplicidade com a qual este mostra nossas paixões" (LEONI, s/d, p. 26). Em suas peças, "O tragediógrafo latino estuda e documenta uma grande variedade de sentimentos e de situações, tais como os 'ciúmes cegos e cruéis (Medéia)'" (RICCI, p. 31), observando a força do amor-paixão como elemento causador de desgraças. O ódio, por exemplo, é uma paixão trabalhada por esse autor em sua *Medeia*. Ademais, nessa mesma peça, "(...) o elemento que desencadeia a tragédia é o ciúme decorrente do sentimento de abandono e de preterição" (CARDOSO, 1999, p. 98). Ambos, o ciúme e o despeito que provém da traição, são o que, efetivamente, geram um ódio ilimitado, devastador, na personagem. Portanto, ela quer "(...) vingar-se de forma inusitada, exemplar, e se incita a si própria com palavras candentes (...)" (CARDOSO, 1999, p. 99). Diz Medeia:

> Então, tu amas ainda, ó insensata, pois te contentas de que Jáson fique viúvo. Procura uma maneira especial de castigo: prepara-te para ser ainda digna de ti mesma. Não há mais nada de sagrado para ti, manda embora o pudor: pequena é a vingança que deixa puras as mãos. (...) faze brotar violentamente do fundo do coração os teus antigos ímpetos. (...) Agora, só agora sou Medéia: meu talento tornou-se grande no mal. Sou feliz, sim, sou feliz por ter cortado a cabeça de meu irmão; feliz por ter esquartejado o seu corpo, por ter despojado meu pai de seu tesouro sagrado que ele guardava tão cuidadosamente; feliz por ter armado as filhas para que matassem seu velho pai.[179] Ó meu ódio, tu não deves senão procurar um objeto (...) ah! se

[179] Referência explícita ao assassinato e esquartejamento de Apsirto, ao furto do velocino de ouro e ao engodo para que as filhas de Pélias o matassem.

> meu odioso esposo já tivesse uns filhos de minha rival! – Mas basta pensar que todos os filhos que ele te deu foram gerados por Creusa. Gosto deste tipo de castigo; e com justa razão: é o crime supremo, eu reconheço-o; e é preciso que minha alma se prepara para isso. Vós, que fostes antes meus filhos, vós deveis expiar os crimes de vosso pai! (SÊNECA, s/d, pp. 138-39)

Medeia se vingaria dos filhos que Jasão teria com Creúsa, no entanto, eles ainda não tiveram filhos. Será preciso imaginar que os seus próprios são filhos da inimiga, a fim de dar cabo de suas vidas. A personagem diz, ainda, ser feliz por ter cometido seus crimes, o que a distancia enormemente da Medeia de Eurípides. Em Sêneca, ela tem sede de sangue, é preciso destruir o universo inteiro consigo. Cardoso aponta que "Mais uma vez cabe à ama a tarefa de chamar à razão um espírito aturdido por avassaladoras paixões (...)" (CARDOSO, 1999, p. 100). Mas Medeia não dá atenção aos conselhos racionais e sensatos. Deixa-se levar pelos arroubos da paixão e se entrega aos sentimentos desenfreados. Valendo-se de práticas mágicas, causa a morte de Creúsa e Creonte e, crime ainda maior, "ela, que já cometera um *scelus nefas*[180] ao matar o irmão e esquartejá-lo para proteger Jasão em sua fuga, junta a esse mais um crime hediondo e inconcebível: mata os próprios filhos para punir o esposo infiel. Uma primeira hesitação cede lugar à ação" (CARDOSO, 1999, p. 100).

Nessa versão da tragédia, Medeia também oscila, fica em dúvida sobre o que fazer, embora seja muito menor sua inclinação na direção de deixar os filhos vivos:

> Ó minha alma, tu vacilas (...) e o oceano se agita indeciso, assim são as indecisões de meu coração: a ira expulsa a piedade, a piedade expulsa a ira. (...) Que o pai os perca: a mãe já os perdeu. (...) Aonde corre esta horda ameaçante de Fúrias? (...) É meu irmão: pede vingança. Ele será vingado.[181] (...) Deixa-me a mim mesma e serve-te, ó meu irmão, de minha mão, que sabe segurar a espada. – Eis a vítima, com a qual eu vou aplacar os teus Manes [*ela mata um de seus filhos*]. – Que significa este improviso tumulto? Pegam as armas, procuram-me para me matar. Agora que o massacre começou, vou subir ao alto teto do palácio. [*à ama*] Vem comigo, ó minha ama: teu corpo também será levantado daqui, perto de mim. (SÊNECA, s/d, pp. 139-40, colchetes no original)

Como visto, é rápida a indecisão de Medeia, que, por meio de subterfúgios ("e se eu imaginar que os filhos são de Jasão e Creúsa?"; "meu irmão é quem pede

---

[180] Crime abominável, fora de todo senso humano.

[181] Refere-se mais uma vez a Apsirto.

vingança"), decide-se logo e mata um dos filhos, bem como já põe em marcha a sua fuga. Jasão assoma à cena e implora para que Medeia não mate o outro filho, dizendo: "Se aqui há um criminoso, o criminoso sou eu. Podes matar-me, estou de acordo: sacrifica minha cabeça culpável" (SÊNECA, s/d, p. 141). Angelo Ricci pontua que

> Jasão sente-se punido já bastante com a morte que Medéia dera a uma das duas crianças: demonstra com a súplica direta à mulher, a intensidade de sofrimento que opera nêle e lhe descortina a visão do seu afastamento dos afetos mais humanos, os paternos. Um pai, ainda que adúltero, mantém sempre, para com os filhos o que lhe representam a perpetuação da descendência, um senso de orgulhoso amor. (RICCI, 1967, pp. 32-33)

Mas Medeia não se deixa sensibilizar pelo pedido de piedade do ex-marido. A feiticeira apenas esperava a presença de seu inimigo a fim de concluir seu plano: "ai de mim: já eu agi. Uma grande volúpia me penetra nos membros, malgrado meu: eis, ela cresce. Não me faltava, para acabar, senão a presença deste espectador. Ainda não fiz nada: todos os crimes que eu pratiquei sem que ele pudesse vê-los, foram inúteis" (SÊNECA, s/d, p. 141). Nesse momento, Medeia, "Com resolução lógica e ao mesmo tempo emotiva, concede a Jasão para sempre, aquilo que êle escolheu por um momento e por mero capricho passional: o afastamento na solidão" (RICCI, 1967, p. 34). Ela mata o outro filho, atira os corpos mortos para Jasão, sobe na carruagem puxada por serpentes com asas (dragões) e leva a Ama consigo:

> Tu me pedes piedade. Então, eis: está feito [*mata o outro filho*]. Ó minha dor, não tenho mais nada para te sacrificar. Levanta teus olhos cheios de lágrimas, ó ingrato Jáson. Reconheces tua esposa? [*um carro puxado por duas serpentes desce do céu*] É desta maneira que eu costumo fugir. Abre-se, diante de mim, o caminho do céu: estas duas serpentes apresentam docilmente seus pescoços escamosos ao jugo. Recebe agora os teus filhos, ó pai [*joga aos pés de Jáson os cadáveres dos dois filhos*]. Eu vou levantar-me no ar sobre este carro alado [*sobe com a ama no carro e desaparece além das nuvens*]. (SÊNECA, s/d, p. 142, colchetes no original)

Nessa versão, a morte das crianças é "mostrada" abertamente, algo inimaginável para a cena ática. Aquilo que não se via no palco grego, sendo representado detrás das portas do palácio, era, para Sêneca, o "(...) epílogo mais alto e corajoso da situação. É o caso específico da morte – homicídio ou suicídio (...)" (RICCI, p. 54). Cardoso ressalta que "Cenas de horror e de violência ponteiam as tragédias de Sêneca, tornando, por vezes, quase impossível a representação. É o

caso (...) do lançamento do cadáver da criança do alto do terraço, em *Medéia*" (CARDOSO, 1989, p. 48). Assim, Sêneca, em alguns momentos, talvez para ressaltar o horror e a violência, não se preocupa com o decoro e com a conveniência (CARDOSO, 2005a, p. 34). De acordo com Ricci, "(...) Fedra e Medéia, as duas figuras que mais se distanciam dos modelos de Sófocles e Eurípides, realmente mostram-se rudes e violentas" (RICCI, p. 26).[182] Diante dos cadáveres de seus dois filhos – situação distinta daquela encontrada na tragédia euripidiana –, Jasão se limita a responder: "Sim, vai pelos infinitos espaços do céu: para provar que não há deuses lá onde tu te elevas" (SÊNECA, s/d, p. 142). De acordo com Gassner, "(...) as derradeiras palavras que Jasão dirige a Medéia, a assassina, no momento em que a vê partir [revelam] uma engenhosidade retórica de alta classe (...)" (GASSNER, 2010, p. 85). Para Freitas: "É tal a grandiosidade de Medeia que Sêneca a coloca na esfera dos deuses, com sua saída triunfal num carro puxado por duas serpentes aladas. Noutro extremo, é tal o rebaixamento do antigo argonauta e herói Jasão que ele se apresenta como cético no verso final (...)" (FREITAS, 2018, pp. 275-76).[183] Essa fala final de Jasão, ademais, está afinada à concepção moral de Sêneca. Ricci comenta que ele "(...) foi chamado 'filósofo' pelas suas austeras concepções morais, que o tornaram um dos maiores pensadores estóicos da antiguidade" (RICCI, p. 13). Sabe-se que Sêneca pensava que o homem poderia remir a si mesmo com a força da razão: o Deus do catolicismo não seria mais o salvador dos homens: "A relação entre deuses e homens (entre êstes dois mundos recìprocamente incompreensíveis) é deixada, pelo tragediógrafo latino, à decisão do livre arbítrio humano, presente em tôdas as pessoas" (RICCI, p. 59). No pensamento do autor, o homem é o salvador de si mesmo. Na visão cristã, "(...) o milagre desce do céu para a humanidade, na de Sêneca sobe da alma humana para o céu" (LEONI, s/d, p. 27).

Sêneca, como visto, era um filósofo e, além disso, um orador, bem como, junto de um círculo de intelectuais, do qual faziam parte, por exemplo, Petrônio e

---

[182] Para Ricci, *Fedra* e *Medeia* estariam entre as mais elaboradas e significativas tragédias de Sêneca.

[183] Ainda segundo a autora, "(...) privado dos filhos, da nova mulher, do sogro e de abrigo, a declaração final de Jasão de que os deuses não existem cai no vazio diante da saída triunfal da mais recente semideusa" (FREITAS, 2018, p. 257).

Lucano[184], também escreveu tragédias. Isso se deu no reinado de Nero, no século I, considerado o período de ouro da Literatura Latina, do qual também fizeram parte Virgílio, Ovídio, Horácio, entre outros. Mas, de acordo com Leoni, "Ele é filósofo, tanto quanto o é cada homem; mas é também e principalmente poeta, pois o elemento preponderante em suas obras são os sentimentos, mais do que as idéias" (LEONI, s/d, p. 26). Partícipe da elite intelectual e cultural, está ligado ao Império, a Nero, que, de início, é razoável, mas que, por fim, mostra-se completamente louco. Sêneca, assim como Petrônio, seu companheiro de pena, cai em desgraça com o imperador, sendo condenado ao suicídio. Como dito, Sêneca, como preceptor, guia de Nero, também escreveu filosofia, segundo os preceitos da escola conhecida como estoica. Essa vertente, diga-se mais uma vez, visa compreender os destinos e o que leva os homens a fazer o que fazem, ou seja, aquilo que rege suas vidas. Além disso, procura investigar como aceitar as desgraças que pautam a vida de todos os seres humanos, tornando-os mais impassíveis perante o sofrimento. Essa filosofia está na base de toda a prática criativa de Sêneca, quando ele elege, por exemplo, os temas e os tratamentos para suas tragédias.

Entretanto, Freitas, em seu artigo *Cuncta quatiam: Medeia abala estruturas* (2018), em uma seção intitulada "Qual é a moral?", argumenta que a moral estoica não seria o cerne da produção dramática do autor latino:

> O *corpus* trágico de Sêneca chegou a ser interpretado, em meados do século xx, como obra de disseminação da moral estoica, ponto de vista difícil de aceitar, levando-se em conta, em particular, o desfecho das peças frente à condenação das paixões advogada por essa corrente filosófica. E basta tomar como exemplo a *Medeia* para a debacle desse castelo de cartas, porque se a ira é condição *sine qua non* da peça, por outro lado, disso não decorre um papel de vítima para a protagonista. Ao contrário, tendo-se apoderado da ira, a personagem cresce, anula seus interlocutores, determina as ações e comanda o desfecho. Portanto, talvez a primeira dedução seja que não há uma moral a extrair da peça. (FREITAS, 2018, pp. 274-75)

A fim de embasar seu ponto de vista, a autora cita dois estudiosos, Wolf-Lüder Liebermann, para quem, na *Medeia* senequiana, "a moralidade está simplesmente suspensa" (LIEBERMANN, 2014, p. 469), e John Fitch, que diz que "Não se desestimula a ira no público exibindo o seu sucesso, nem sugerindo que as forças da natureza contribuíram para isso" (FITCH, 2002, p. 339).

---

[184] Segundo Cardoso, também "Lucano, sobrinho de Sêneca, deixou uma tragédia inacabada, *Medéia* (*Medea*)" (CARDOSO, 2005b, p. 24).

Mas, de acordo com o título da presente seção ("A *Medeia* de Sêneca, o moralista"), pode-se dizer que tanto as obras filosóficas desse autor quanto suas obras trágicas se movem nessa seara, ainda que estas últimas não devam ser reduzidas somente a esse aspecto, contestado pela autora. Há muito mais do que isso, como se vem procurando discutir nessa análise. Freitas aponta que "o desfecho das peças" seriam, de certo modo, contrários aos preceitos estoicos; isso está certo, eles realmente o são. Medeia, uma mulher que se vinga do marido matando os próprios filhos não coaduna com a moral professada pelo autor. Ou a ira da personagem, que, é claro, contradiz os ensinamentos de tranquilidade dessa vertente filosófica. O ponto principal da questão parece vir de sua citação a Fitch, transcrita acima: esse autor também traz à tona a ira da protagonista, a fim de ressaltar que esse sentimento não seria desestimulado ao final da peça, uma vez que ele leva Medeia ao sucesso. Tal feito seria, evidentemente, ruim, pois uma criatura violenta e extremada sai vitoriosa da batalha. Mas, o fato para o qual os autores parecem não atentar, repousa mesmo na ira, quer dizer, a personagem ter que destroçar a própria vida para conseguir o mesmo efeito na vida de seu inimigo. Medeia, mesmo em Sêneca, não sai ilesa da contenda. Ela "ganha" ao agir, movida por sua enorme ira, mas, ao se mostrar encolerizada, perde muito mais, mais uma vez. Já lhe foram a primeira família (pai e irmão) e a terra natal; agora se vão o marido e os filhos, bem como a cidade em que era hóspede.

Assim, Sêneca procura, nessa peça, se não instituir, ao menos apresentar a moral e o faz justamente pelo mau exemplo. A *Medeia* desse autor é, fundamentalmente, um estudo sobre a irracionalidade da dor e do sofrimento, uma espécie de ensinamento para seus leitores, a fim de que, eles mesmos, não sejam como a personagem trágica. A leitura dessa tragédia seria um aprendizado de como sofrer menos, o que Medeia não consegue lograr. Ela é demasiadamente intensa e guarda dentro de si toda a sua tragicidade: "O trágico, segundo Sêneca, radica no próprio homem enquanto medida ou desmedida, êle mesmo, da sua vida: pragmàticamente" (RICCI, pp. 56-57). Note-se como Ricci, com esse comentário, aproxima Sêneca dos sofistas, que, como já discutido, influenciaram fortemente o pensamento e a produção dramática de Eurípides. Cardoso, por sua vez, pontua que:

> No tratamento dado às personagens está um dos méritos do poeta. Foi ele capaz de construir tipos dotados de grande vigor. A acentuação intencional de traços de personalidade faz algumas das figuras se assemelharem a grandiosas caricaturas trágicas. Há especial cuidado na composição de personagens femininas (CARDOSO, 2005a, pp. 34-35).

Como Leoni salienta, "A moral de Sêneca baseia-se no amor humano; e em todas as suas páginas vemos desfilar um grande sentimento de piedade" (LEONI, s/d, p. 28). Essa moral, às vezes, mostra-se explicitamente, como no seguinte diálogo, entre Jasão e Medeia:

> **Jáson:** Só resta imputares-me teus próprios crimes. **Medéia:** Sim, são teus, teus: quem aproveita um crime, desse crime é autor. Todos podem afirmar que tua esposa é infame: somente tu tens o dever de defendê-la, de proclamar sua inocência. A teus olhos deve ser inocente quem é culpado por te favorecer. (SÊNECA, s/d, p. 119)

Caso é que, sendo acima de tudo um intelectual – um adepto do pensamento estoico, embora ocasionalmente demonstre simpatia por outras doutrinas –, Sêneca impregna suas tragédias de elementos filosóficos. As máximas moralísticas ponteiam os diálogos. Algumas personagens conferem, amiúde, um tom sentencioso a seu discurso. Estão neste caso as Amas, que, pela idade que têm, encarnam a ponderação e, pela afeição que demonstram sentir pelas mulheres que amamentaram, funcionam como uma espécie de espelho antagônico das mesmas (CARDOSO, 1989, p. 51).

Conforme visto, em Eurípides, em nome da ganância e do poder, Jasão procura a todo momento justificar sua traição, dizendo, por meio de um discurso carregado de cinismo, destituído de sinceridade, que contraiu o novo casamento visando o bem de seus filhos, e mesmo de Medeia. Frente a esse sofisma de Jasão, Medeia sempre indaga o porquê de ele não ter contado isso com antecedência, tendo casado antes de saber a opinião dela; em Sêneca, por outro lado, tudo o que acontece é por causa da efetiva ação de Medeia. Esse caráter ativo da heroína, ainda que a ação, nessa peça, talvez não se realize de modo literal, transparece, por exemplo, nesta fala: "Não me resta senão eu mesma levar a tocha de pinho que precede o cortejo nupcial e, depois das preces para o sacrifício, golpear sobre o altar as vítimas consagradas" (SÊNECA, s/d, p. 100). Ela também diz para o ex-marido: "Todos os caminhos que eu te abri, fechei-os para mim" (SÊNECA, s/d, p. 117). A importância da *filia* é individualizada em Jasão. Assim, como nas *Heróides*, de

Ovídio, Medeia tem noção de que todo o horror que ela cometeu foi por benefício de Jasão, mas assim mesmo ele a deixou por outra. Essa é uma tônica na versão de Sêneca, que, como dito, é algo diferente daquilo encontrado na tragédia de Eurípides.

Em Sêneca, novamente, o Coro explicita o caráter terrível de Medeia: "Nenhuma força – nem da chama nem do vento furioso nem da terrível seta retorcida – pode ser comparada à força de uma esposa repudiada, envolvida pelo fogo do ódio" (SÊNECA, s/d, p. 125). Sobre a atuação desse Coro, na obra do autor latino, Cardoso aponta que

> (...) o poeta explora, muitas vezes, temas cosmológicos e metafísicos. Discute questões atinentes aos ciclos temporais, ao equilíbrio universal, à atuação dos deuses. O tom religioso que caracterizou a tragédia grega, nos primeiros tempos, sobretudo a de Ésquilo e Sófocles, se eclipsa na tragédia de Sêneca, onde o destino – o *Fatum* – tem seu papel obscurecido pela força interior do próprio homem. (CARDOSO, 1989, p. 52)

Esse é um ponto comum entre Eurípides e Sêneca, pois, como visto, o poeta grego também desloca dos Deuses para os homens a reponsabilidade pelos atos. Ricci sustenta que, do mesmo modo que o tragediógrafo grego, também o autor latino "(...) desliga tanto quanto possível o ser humano do capricho dos deuses, sem, no entanto, fazê-lo desrespeitoso" (RICCI, p. 59). Enquanto que na tragédia helênica, excetuando-se justamente as obras de Eurípides, o homem, em maior ou menor grau, dobra-se ao destino, submetendo-se à vontade superior dos Deuses e não tendo condições de escapar do caminho que lhe foi traçado de antemão, na tragédia latina o herói tem mais liberdade de escolher. Assim, "Um dos traços marcantes a caracterizar as figuras de Sêneca é a luta que enfrentam em seu íntimo e que se trava entre as paixões e a razão" (CARDOSO, 2005a, p. 35). Portanto, a catástrofe não é provocada por forças estranhas ao ser humano, exteriores e superiores. Desencadeia-a o próprio homem no momento em que cede às paixões e dá as costas à razão. *Tiestes*, *Fedra* e *Medeia* exemplificam, por meio de seus protagonistas, essa peculiaridade do herói senequiano (CARDOSO, 1989, p. 49). Medeia é a responsável pelo desencadeamento da ação trágica, não os Deuses, e, como aponta Freitas a respeito da fuga incólume da mãe vingadora na tragédia do autor latino: "Nem a justiça terrena nem a divina parecem se importar com o rastro do sangue derramado" (FREITAS, 2018, p. 257).

Um ponto divergente em relação à *Medeia* euripidiana, uma modificação por parte de Sêneca[185], é o autor efetivamente fazer relatar, valendo-se da Ama, os feitiços de Medeia, ou seja, Sêneca demonstra um grande interesse pela Medeia feiticeira. Na tragédia de Eurípides não consta qualquer descrição de como se dá o envenenamento dos presentes, bem como isso também não é visto no filme de Pasolini, analisado no próximo capítulo. Tal descrição pormenorizada encontra paralelo apenas na obra de Ovídio, nas *Metamorfoses*, quando é narrada a feitura da poção que tem por objetivo matar o rei Pélias. Eis o que apresenta a peça senequiana:

> (...) foi-se logo embora daqui com passo agitado pela fúria e chegou a seu funesto refúgio; ela espalha todos os seus materiais: voltam à luz objetos dos quais ela mesma tinha terror desde muito tempo, objetos misteriosos, secretos, escondidos. Depois, estendendo a mão esquerda sobre o lúgubre altar, evoca todos os venenos, que são produzidos pelas areias da abrasada Líbia, todos os venenos que o Tauro gelado pelo frio ártico prende em suas neves eternas; e todos os monstros (...) Depois de invocar todas as raças dos répteis, ela reúne todas as ervas venenosas (...) Estas são as magias reunidas por esta artista em matéria de crimes: cada um em seu lugar, tendo umas a força devoradora das chamas, outras a força glacial de um frio que entorpece. A estes venenos ela acrescenta as fórmulas mágicas não menos terríveis. – Mas, ei-la: ressoam seus passos furiosos; e sua voz: as primeiras palavras fazem tremer o mundo inteiro. (SÊNECA, s/d, pp. 129-30, grifo nosso)

Então, tem-se nesse momento uma longa evocação de Medeia, que realiza seus encantamentos. Note-se como a feiticeira descreve como os presentes vão esconder os venenos. Assim eles poderão ser manuseados por todos, inclusive por seus filhos, mas só a inimiga da feiticeira é que padecerá ao utilizá-los. Na peça de Sêneca, destaca-se o horror que tais venenos vão causar:

> (...) vou agora ferir os meus braços com a sagrada faca. Que meu sangue caia sobre esses altares: acostuma-te, ó minha mão, a usar o ferro, a ver cair gota a gota o teu querido sangue. Eis: da carne ferida desce o sacro licor. (...) o motivo pelo qual tantas vezes invoco o teu arco, ó filha de Perseu, é sempre o mesmo: Jáson. Agora, tu deves impregnar a capa que vou mandar a Creusa, a fim de que, logo que ela a tenha posto sobre o corpo, uma chama penetre nos seus ossos e a devore até à medula. (...) Estimula a força destes venenos, ó Hécate, conservando nos meus presentes os germes das chamas que eles escondem: possam eles

[185] Sêneca efetuou, na realidade, diversas modificações, como aponta Ana Alexandra Alves de Sousa, tais como: "(...) a referência à perseguição movida por Acasto como a causa da decisão de Jasão em contrair novas bodas; a ausência de Egeu, figura que remete para o futuro de Medeia, depois de perpetrado o matricídio; a apresentação, logo no início da peça, de uma Medeia feiticeira; o antagonismo da Ama; a presença do espectro de Absirto e das Fúrias num momento em que hesita em matar os filhos; a morte dos filhos em pleno palco" (SOUSA, 2013, p. 23).

> enganar a vista, ser apalpados, penetrar no coração e nas veias, derreter os membros, queimar os ossos, transformar em chamas ainda mais vivas que as tochas os cabelos da nova esposa. (SÊNECA, s/d, pp. 132-33, grifo nosso)

Tanto horror se dá, especula-se, ao Sêneca procurar traduzir em seu texto os horrores da sociedade a ele contemporânea. Ele foi um homem que conheceu perfeitamente bem a sua época, a época neroniana, manchada dos mais horripilantes delitos, crimes e vícios. Assim, à doutrina do estoicismo ele uniu um ideal prático de moral (configurado em moldes contrários aos tempos em que viveu), ao qual aspirou, ao que tudo indica, com sinceridade. Então as suas tragédias juntam à exposição de um pensamento filosófico, um veemente protesto político. Segundo Cardoso, "As novas [em oposição às tragédias antigas] destinadas a um espectador mais culto, apresentariam provavelmente um caráter antes político e filosófico do que propriamente teatral" (CARDOSO, 2005b, p. 22). Pode-se afirmar, dessa maneira, que as peças de Sêneca são um grito contínuo contra a tirania, em favor de sentimentos e de vivências, surgindo de uma tentativa de compreensão da realidade, em direção a uma fraternidade humana efetiva.

Ainda que em uma chave distinta, a sequência deste trabalho também se dedica à obra de um autor com considerável acento político: analisa-se o filme *Medeia* (1969), no que se refere à recriação do mito de Medeia por Pier Paolo Pasolini, ressaltando-se o modo como se dá o diálogo estabelecido entre essa obra e os textos de Eurípides e de Sêneca. Trata-se de uma análise que objetiva valorizar a concretização fílmica de textos clássicos, pois, ao focalizar o tema de Medeia, percebe-se que ele reclama sua presença diante de espectadores sempre diferentes. A releitura cinematográfica envolve modificações no contexto espacial, temporal e ideológico, bem como realiza uma atualização moderna do mito. Em plena "Era da Imagem", esse cineasta proeminente também dá a ver sua tratativa da história da feiticeira da Cólquida. O filme que ele lançou se destaca de outras adaptações da mesma tragédia por apresentar novos pontos de vista, apuro técnico e ressonância artística e política. Afinado a seu estilo na época, o diretor coloca na tela uma história já bem conhecida do público, mas com as propriedades que só cabem a esse tipo de arte, tais como a materialização audiovisual e, por causa disso, a possibilidade concreta de sua perenização.

No próximo capítulo, portanto, Medeia, essa personagem terrível, que se logrou vitoriosa ao se vingar dos inimigos e do ex-marido, estará presente também em outra mídia. Desse modo, acompanhem-se os desdobramentos dessa tragédia em imagens e sons em movimento, verificando de que modo ocorrem semelhanças e diferenças em relação às obras de Eurípides e Sêneca. Pois, aquilo que era insuspeitado pelos antigos, aconteceu: Medeia matou os filhos e foi ao cinema.

5 O MITO DE MEDEIA NO FILME DE PIER PAOLO PASOLINI

5.1 O CINEMA DE PASOLINI

Entre minha renúncia a fazer um romance e a minha decisão de fazer cinema não houve ruptura. Tomei-a como uma mudança de técnica. Mas será esta a verdade? Não se tratava antes do abandono da maldita Itália por uma Itália menos... transnacional? Da minha velha vontade, enraivecida, de renunciar à nacionalidade italiana? (Mas para me tornar de que outra?). No fundo, também não era disto que se tratava. Não se tratava também da adoção de outra língua. Fazendo cinema, vivia enfim segundo a minha própria filosofia.

Pasolini

O engajamento político e o pensamento radical sempre estiveram presentes na criação do múltiplo Pier Paolo Pasolini (1922-1975), que, muitas vezes, é somente lembrado como diretor de cinema. No entanto, não se pode esquecer que o italiano também exerceu as funções de poeta, romancista, crítico, jornalista, ensaísta, teatrólogo e tradutor. A respeito dessa multiplicidade, o escritor e professor de cinema Luiz Nazário salienta que

> (...) Pasolini foi, em primeiro lugar e sobretudo – como fazia questão de afirmar –, um poeta. Suas futuras atividades como pintor, romancista, contista, roteirista, cineasta, ensaísta, dramaturgo, polemista e tradutor devem ser entendidas dentro dessa vocação original e, em parte, psicologicamente determinada. (NAZÁRIO, 1982, p. 9)

No que tange apenas as suas facetas de dramaturgo e tradutor, por exemplo, percebe-se que a tragédia grega está na base daquilo que ele chamou de Teatro da Palavra[186], em obras como *Pílades*[187], *Afabulação*[188], *Calderón*[189] e *Besta de*

---

[186] *Teatro di parola*, em italiano. Descrito no *Manifesto para um novo teatro* (1968), contém os pressupostos teóricos da produção dramática de Pasolini, que propunha um debate literário e político em cena. Essa contribuição de Pasolini se dá justamente em um momento de agitação política sem precedentes, que foi acompanhado de perto pelo autor. Maria Betânia Amoroso relembra que "1968 foi um ano de intensas manifestações políticas estudantis em diversas cidades ocidentais. Os jovens eram então vistos como os arautos da nova era, os mensageiros da liberdade, os revolucionários dos tempos modernos" (AMOROSO, 2002, p. 81).

[187] *Pilade* (publicada em 1967; estreia em 1969), no original. Primo de Orestes, de acordo com o mito grego, Pílades se refugiou em sua casa, ocasião em que se tornaram grandes amigos. Após Orestes se vingar de Clitemnestra, que havia matado seu pai, Agamêmnon, Pílades mata Egisto, o amante de Clitemnestra, e se casa com Electra, irmã do amigo. Na peça de Pasolini, Pílades é um intelectual depositário dos valores do passado, enquanto que Orestes, aqui seu antagonista, é político e defensor dos valores da modernidade. Uma oposição muito semelhante a essa se apresenta entre os personagens Medeia e Jasão, no filme que é o foco deste capítulo.

estilo[190]. Essas quatro tragédias, em um total de seis que Pasolini escreveu, apresentam temas e/ou personagens áticos reinterpretados sob a influência de suas leituras freudianas. Na primavera de 1966, acometido por uma úlcera, o artista ficou de cama por cerca de um mês, período em que aproveitou para ler as obras de Platão e iniciar a escrita das peças, que seriam concluídas nos anos seguintes. Ele também se dedicou a traduzir textos clássicos, vertendo para o italiano a *Eneida*[191], de Virgílio, a *Oresteia*[192], de Ésquilo, *O soldado fanfarrão*[193], de Plauto, bem como fragmentos de Safo[194] para o dialeto friulano de Casarsa della Delizia, na região do Friuli, no nordeste da Itália.

Desse modo, mesmo quando ainda pairavam as marcas dos tempos sombrios em que "o governo nacionalista de Mussolini proibia o uso dos dialetos" (AMOROSO, 2002, pp. 16-17), o jovem Pasolini não se intimidou: ele fez questão de escrever em dialeto friulano, língua de sua mãe[195], Susanna Pasolini, em clara oposição ao regime fascista. Maria Betânia Amoroso acrescenta que

> Vistas com os olhos de quem veio depois, as experiências de Pasolini no Friuli, onde chegou a morar com a mãe e o único irmão, Guido[196], a partir de

---

[188] *Affabulazione* (publicada em 1969; estreia em 1989). Nessa peça, faz-se presente um complexo jogo especular, em que um pai, a fim de matar simbolicamente seu próprio pai, acaba por matar o filho.

[189] Em *Calderón* (publicada em 1973; estreia em 1978), a protagonista, Rosaura, é a projeção burguesa de várias classes sociais. Ela é uma menina aristocrática e uma prostituta proletária, ao mesmo tempo responsável e vítima da derrocada do sonho revolucionário.

[190] *Bestia da stile* (publicada em 1979; estreia em 1985). Em seu texto provavelmente mais autobiográfico, Pasolini apresenta como personagem Jan Palach, o célebre ativista político tcheco. Na peça, ele possui em sua irmã um duplo de si. Esse personagem, ao se posicionar como intelectual na sociedade a qual pertence, também é identificado como um duplo do próprio autor.

[191] Não publicada.

[192] *Orestiade* (publicada em 1960).

[193] *Il vantone* (publicado em 1963).

[194] *Tre frammenti di Saffo* (publicados em 1996).

[195] De acordo com Antonio Gonçalves Filho: "Curioso é que Pasolini aprendeu o dialeto friulano por ser a língua materna, o que representa não só um tributo à origem como uma espécie de renascimento no mundo camponês e arcaico – que ele tomava, em sua visão romântica, como contraponto da degeneração do subproletariado urbano, contaminado, segundo ele, pela ânsia consumista burguesa" (FILHO, 2015, p. 3).

[196] Luiz Nazário comenta que "Guido morreu, adolescente, na Resistência – assassinado, numa ironia da História, num conflito com os guerreiros nacionalistas de Tito. Esta morte marcou profundamente a vida e a obra de Pasolini: a partir desta perda, conceberá a imagem de uma pureza mítica ligada aos

> 1943, são fundamentais. Primeiro, porque seu interesse na língua falada pelos camponeses da região o levou a descobrir um mundo cheio de mistérios e encantamento que se opunha à cidade, à sua própria tradição familiar. Nascem dessa convivência o profundo respeito de Pasolini pela cultura camponesa, vital, rica, diversificada, e a familiaridade com seus significados e símbolos. (AMOROSO, 2002, p. 17)[197]

Nesse contexto é que surge e se desenvolve o escritor Pasolini, como ele se definia, que considerava fundamental na atividade exercida tanto o tratamento artístico dos temas como a interferência política na realidade social. Para ele, um escritor deveria

> perceber os sinais das transformações e, ao mesmo tempo, ser capaz de obter resultados tanto pela estética quanto pela intervenção na atualidade, mantendo-se, porém, dentro do pensamento de raízes marxista, problematizado pela psicanálise e pela própria vivência do poeta na sociedade italiana de cada época. (AMOROSO, 2002, p. 67)

Pasolini esteve envolvido pessoalmente na vida pública e política, atuando como um homem de esquerda, fazendo-se presente na cultura de seu país nos anos 1960 e 1970, confiante em um "marxismo entendido como arma contra a forma de vida ascética e cínica da burguesia italiana" (AMOROSO, 2002, p. 25). Ainda segundo Amoroso, a experiência artística e pessoal de Pasolini foi, toda ela, marcada pela relação intrínseca com a história italiana. Para essa autora, "É claro que os filmes têm sua autonomia e que podemos sempre compará-los a outros filmes já vistos, mas, no caso de Pasolini, estaríamos perdendo justamente sua melhor faceta, que é a de ser um crítico radical da sociedade de seu tempo" (AMOROSO, 2002, p. 11), ou seja, um crítico da sociedade de consumo. Em outras palavras, o texto (ou filme, ou qualquer outra mídia) se torna mais interessante quando se leva em conta também o seu contexto. Como aponta Anton Kaes, a partir da célebre obra de Siegfried Kracauer, *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do Cinema Alemão* (1947):

---

ideais revolucionários e um conceito de liberdade próximo ao do martírio" (NAZÁRIO, 1982, p. 9). Luiz Carlos Merten, por sua vez, acrescenta que "Pasolini nunca se esqueceu do irmão, assassinado pelos fascistas nos últimos dias da 2.ª Grande Guerra. Pouco antes de [Pasolini] morrer, vinha denunciando o que lhe parecia o alarmante ressurgimento do fascismo na Itália" (MERTEN, 2015, p. 10).

[197] Como diz o próprio Pasolini: "O friulano não é a minha língua materna, e quando digo que ele foi o dialeto de minha mãe, é uma maneira de dizer e de simplificar a realidade. (...) Fui penetrado pelo dialeto friulano entre os camponeses sem, todavia, jamais o falar verdadeiramente. (...) Através do friulano aprendia que as pessoas simples, através de sua linguagem, acabam por existir objetivamente, como todo o mistério de seu caráter camponês" (PASOLINI, 1983, pp. 23-24).

> Estávamos convencidos por sua premissa básica de que os filmes não devem ser separados de seu habitat político, social e cultural. Aprendemos que os filmes significam algo não *in abstracto*, mas concretamente em um determinado momento no tempo, em um determinado lugar e para um determinado público. (KAES, 1994, p. 49, tradução nossa)[198]

No caso do diretor italiano, essa concepção é fundamental, pois "À medida que se impõe o modelo único de vida, baseado no consumo de mercadorias e na sociedade do bem-estar, amplamente veiculado pelos meios de comunicação de massa, as críticas de Pasolini se acirram" (AMOROSO, 2002, p. 18).

Logo nos primeiros tempos de sua atuação, ainda jovem e rebelde, Pasolini foi consagrado como um inovador da língua italiana no gênero romance, bem como, na esfera política, foi destacado como um membro importante do Partido Comunista Italiano (PCI), ao qual se filiara em 1947. Mas esse cenário promissor mudaria radicalmente em pouco tempo, pois Pasolini fora acusado de se envolver em um escândalo sexual e "Os fascistas atacam o jovem comunista pervertido" (ROCHA, 2006b, p. 277), pontua o cineasta brasileiro Glauber Rocha. Ou, conforme Antonio Gonçalves Filho: "(...) Pasolini causou escândalo por seu comportamento insubmisso, sendo, inclusive, expulso do Partido Comunista italiano após ser acusado de corrupção de menores e atos obscenos em lugar público" (FILHO, 2015, p. 3). Após ser expulso do PCI de Bolonha, em 1949, Pasolini migra para Roma, onde descobre o cinema, embora continuasse muito atento às "mudanças históricas na sociedade italiana, principalmente pela observação das transformações que se sucedem na língua" (AMOROSO, 2002, p. 23). Ele começa como roteirista[199], já no ocaso do movimento neorrealista, e, em especial, faz a consultoria do dialeto falado na capital italiana para *Noites de Cabíria* (1957), de Federico Fellini. Nazário descreve essa incursão de Pasolini no universo do cinema:

> Pouco a pouco, parte da literatura para o cinema. Quando passava fome, nos primeiros tempos de Roma, escreveu uma série de roteiros para Soldati, Trenker, Fellini, Mangini, Bolognini, Rossi, Vancini, Emmer, Puccini,

---

[198] No original: "we were convinced by his basic premise that films must not be separated from their political, social, and cultural habitat. We learned that films signify something not *in abstracto*, but concretely at a certain moment in time, at a certain place, and for a certain audience".

[199] Segundo Pasolini: "(...) comecei aos dezessete, dezoito anos, a escrever um roteiro de filme para o 'cine-guf' (...) era a história do retorno da primavera, através de um personagem mítico, muito d'annunziano, muito teórico, absolutamente decadente, um retorno onde a sensualidade e o erotismo tentavam encontrar livre curso" (PASOLINI, 1983, pp. 39-40). Esse projeto de filme, de 1940, citado pelo diretor, pode ser considerado o seu primeiro roteiro. Ele foi elaborado em ocasião de um concurso de roteiros organizado por jovens fascistas e se intitulava *Il giovane della primavera*.

> Heusch e Rondi, alguns dos quais inclui entre seus melhores trabalhos. Depois, como ator, aparece em dois filmes de Carlo Lizzani, em pequenas pontas. Finalmente, realiza seus próprios filmes: para sair do obsessivo, adquirindo uma nova técnica, mas também porque, desejando viver sempre ao nível da realidade, sem a interrupção mágico-simbólica do sistema de signos lingüísticos, nenhum outro meio melhor do que o cinema para expressar-se, uma vez que o cinema dá a realidade através da realidade. (NAZÁRIO, 1982, pp. 16-17)

Curiosamente, como o próprio Pasolini diria várias vezes em entrevistas, sua passagem da literatura para o cinema pareceu-lhe, em um primeiro momento, uma descrença na língua italiana[200] e, por consequência, na sociedade italiana que se utilizava daquela língua. Como Pasolini atesta:

> Creio que há várias razões para esta translação. Mas, primeiro, queria precisar que não abandonei a poesia escrita e a expressão literária. (...) Creio poder dizer, presentemente, que escrever poesias, ou romances, foi para mim o meio de exprimir minha recusa de uma realidade italiana, ou pessoal, num dado momento de minha existência. (PASOLINI, 1983, p. 25)

Posteriormente, ele se dará conta de ter mergulhado em outra linguagem, conforme aponta Amoroso:

> A passagem para o cinema, nos anos 60, fora acompanhada pela declaração do crítico de estar decepcionado com a língua italiana, não lhe servindo mais como instrumental expressivo. Ia buscar na linguagem do cinema, o que já não encontrava na língua literária. Ocorre, entretanto, que é possível ver em alguns de seus filmes uma discussão que tem origem literária. A *Trilogia da Vida*, seqüência de três filmes – *Il Decameron* (1971), *I Racconti di Canterbury* (1972) e *Il Fiore delle Mille e Una Notte* (1972) –, constitui narrativas clássicas transpostas para o cinema, isto é, Pasolini, usando outra técnica – a cinematográfica –, continua a ser o narrador que mantém vínculos de origem com o que é narrado: um amor pelas figuras populares que nascem daqueles contos e o mesmo amor pelo narrar. Sua posterior abjuração da *Trilogia* poderia indicar a resposta final à velha questão. Mas a discussão continuava aberta. (AMOROSO, 1997, p. 8)

Quem sabe seja devido a essa descrença temporária na língua italiana que seus filmes tenham poucas falas, o que também ocorre em sua versão de *Medeia*.

Foi justamente depois desse mergulho em outra linguagem que a relação de Pasolini com o mundo antigo se tornou mais conhecida, por meio de suas

---

[200] Glauber Rocha comenta o seguinte sobre esse assunto: "Uma vez, num restaurante em Roma, ele disse-me que a língua italiana não existia, e por isso o teatro não existia na literatura italiana, o que o levou a realizar *Édipo Rei* em dialeto siciliano" (ROCHA, 2006a, p. 283). Aqui, novamente a escolha pelo uso de dialetos, em vez do italiano "oficial", questão essa tão importante na obra de Pasolini.

adaptações de tragédias gregas, tais como *Édipo rei*[201] (1967), de Sófocles, *Medeia*[202] (1969), de Eurípides, e *Notas para uma Oréstia africana*[203] (1969-70), livremente inspirada pela obra de Ésquilo. Ademais, nota-se que as relações intertextuais ou intermidiáticas com a literatura clássica mostram uma predileção do diretor pelas forças irracionais, as Erínias gregas, em detrimento das forças racionais, representadas pela Deusa Razão. Por isso, ele passou a buscar uma civilização arcaica, segundo sua própria definição, visando reencontrar "*o mundo dos antigos, o mundo ancestral*" (AMOROSO, 2002, p. 74). E Amoroso acrescenta ainda que, "Embora Pasolini fizesse indiscutivelmente parte do time [dos marxistas], era a importância dada por ele às forças da irracionalidade, às Erínias ou Fúrias das tragédias gregas, às descobertas psicanalíticas, o que o fazia enfrentar de modo diferenciado sua contemporaneidade, tanto na análise como na escolha dos temas" (AMOROSO, 2002, p. 61).

Essa incursão do cineasta pelo mundo grego, no entanto, representa uma ruptura em sua produção fílmica, pois se vê que, em suas primeiras obras, ele se mostrou profundamente influenciado pelo Neorrealismo Italiano. Portanto, antes de se enveredar pelos caminhos da Antiguidade Clássica que o autor colocou nas telas, faz-se necessário, ainda que de modo breve, tratar desse movimento singular na história cultural e cinematográfica italiana. A contextualização apresentada a seguir se baseia majoritariamente em FABRIS, Mariarosaria. "Neo-realismo italiano". In: MASCARELLO, Fernando (Org.). *História do cinema mundial*. Campinas: Papirus, 2006.

---

[201] *Edipo re*. Rocha argumenta que "O filme, em cores, é situado na pré-história. O país não é determinado. Os trajes refletem a mistura deliberada de antigas civilizações. Gritado, sangrento, anárquico, antigrego, o filme de Pasolini choca os espíritos bem-intencionados e desprevenidos. É uma tragédia aberta que se desenrola, obrigando o espectador a se interrogar sobre a condição humana. No final, o público não abandona o pesadelo. Anticinema – gritam alguns críticos furiosos diante do desrespeito de Pasolini pela técnica tradicional, a gramática dos espetáculos antigos do cinema americano (...) Pasolini não se interessa pela continuidade, por técnicas de interpretação, realismo de cenários etc." (ROCHA, 2006b, p. 280, grifos nossos). Rocha diz, na citação acima: "o filme de Pasolini choca os espíritos bem-intencionados e desprevenidos". O rei Édipo, relembre-se, é aquele personagem que, diante dos fatos a que está predestinado, é levado a ações das quais não há escapatória, então acaba por furar os próprios olhos para não ter de encarar as atrocidades que cometera. Raciocínios semelhantes, em relação à feitura fílmica de *Édipo rei*, podem ser estendidos para a *Medeia* de Pasolini.

[202] *Medea*. O filme estreou na França, no dia 28 de janeiro de 1970. O título completo no Brasil é *Medeia, a feiticeira do amor*.

[203] *Appunti per un'Orestiade africana*.

Após o fim da Segunda Guerra Mundial, a Itália se encontrava arrasada no que se refere ao modo de vida de sua população: os trabalhadores urbanos não conseguiam emprego, os trabalhadores rurais se deslocavam para as cidades, a reforma agrária não ocorreu, o fascismo controlava um país em ruínas. Ou seja, toda uma série de infortúnios acometia a sociedade italiana da época. Diante desse cenário desolador, a possibilidade de uma revolução pairava no ar como uma promessa de esperança para a renovação daquelas condições. Tal empreitada ficou a cargo dos intelectuais de esquerda – principalmente dos filiados ao Partido Comunista Italiano –, que estavam desgostosos com a situação político-social de seu país. Contudo, esses intelectuais não souberam traduzir o objetivo de sua atuação, que visava à tomada de consciência por parte do povo, em práticas significativas que realmente ousassem transformar a realidade.

Em meio a essa agitação política, novas maneiras de fazer cinema começam a despontar, afinadas ao propósito de responder às necessidades de transformação de uma sociedade em frangalhos. Entretanto, as modificações se deram de maneira mais vagarosa do que aquela que ocorreu com a literatura e com as artes visuais, expressões que rapidamente se alinharam à nova concepção artístico-ideológica que se originava.

No caso específico do cinema, embora existam algumas pequenas discordâncias entre os estudiosos da área, há um certo consenso ao apontar os nomes importantes dessa estética. Eles seriam: Roberto Rossellini – segundo Federico Fellini, o único verdadeiramente neorrealista –, Vittorio De Sica e Luchino Visconti. Esses três realizadores produziram alguns filmes cujas características básicas, mais ou menos recorrentes, constituiriam os pontos em que repousam esse movimento cinematográfico. Por exemplo, o predomínio de filmagens em exteriores, nas ruas, com paisagens naturais; o emprego de atores não profissionais – ou não atores, gente do povo; a ausência de gravações de diálogos – os filmes eram dublados posteriormente; o uso de dialetos em lugar do italiano oficial; a tentativa de captura da realidade, mesmo que recriada. Podem-se destacar como filmes essencialmente neorrealistas: *Roma, cidade aberta* (1945), *Paisá* (1946), *Alemanha, ano zero* (1948), os três de Rossellini, *Ladrões de bicicleta* (1948), de De Sica, e *A terra treme* (1948), de Visconti.

Há, porém, alguns pontos não integralmente verdadeiros em relação às características apontadas acima, que concorreram para criar uma certa mística do

movimento. Por exemplo, no que tange à utilização de não atores, muitos esquecem de dizer que também foram utilizados ocasionalmente alguns atores consagrados (como Ana Magnani e Aldo Fabrizi), e que nem tudo o que se acredita ter sido rodado em locações (lugares existentes previamente) realmente o foi. Alguns locais foram reconstruídos em estúdio, mantendo-se a impressão de realidade que se propunha conferir. Em relação a esse ponto, o cineasta e crítico brasileiro Alex Viany comentou que o que importava era reproduzir aquele momento histórico e fazer com que, talvez, o espectador refletisse acerca de sua própria realidade.

Foi assim que o cinema da época procurou discutir o que acontecia (ou não acontecia) em meio àquela nação que se pretendia reconstruir da melhor maneira possível, por meio da lúcida tomada de consciência do povo, sobretudo das classes trabalhadoras. Isso, evidentemente, não foi visto com bons olhos pelos fascistas, em um primeiro momento, e pelos católicos, logo em seguida. Nas eleições de 1948, a Democracia Cristã (DC) venceu com folga[204] e provocou um novo retrocesso no desenvolvimento daquela estética que ainda procurava se firmar no cinema italiano. Os católicos aplicaram uma série de barreiras ao produto com o rótulo neorrealista – não financiamento das produções, censura, cortes, desrespeito às leis de proteção ao filme nacional, facilitação de inserção do filme estrangeiro etc. –, o que concorreu para arruinar com a nova proposta, mesmo ao se notar que os primeiros filmes neorrealistas tiveram uma boa aceitação por parte do público. Jean-Claude Bernardet, contudo, é de outra opinião, e aponta que

> O Neo-Realismo não teve maior repercussão junto ao grande público, a quem os exibidores preferiram fornecer agitados filmes de aventuras e outros, bem como os filmes americanos que se encontravam armazenados desde 1939-40, pois a guerra dificultara a exportação para os mercados europeus. Mas, à medida que os filmes e as idéias neo-realistas vão sendo divulgadas, elas passam a ter enorme influência, atingindo tanto cinematografias fortemente industrializadas como países subdesenvolvidos. (BERNARDET, 1981, pp. 94-95)[205]

---

[204] O Partido Comunista Italiano só voltaria ao poder quase 30 anos depois, em 1975, mesmo ano da morte de Pasolini, com uma vitória clamorosa sobre a Democracia Cristã.

[205] Ainda de acordo com Mariarosaria Fabris (*Op. cit.*), após o período neorrealista – compreendido entre 1945-48; ou até 1952, em uma visão mais otimista –, outro movimento se seguiu: foi chamado, a princípio, de cinema crítico (realista), expressão cunhada por Guido Aristarco com base nas reflexões do húngaro Georg Lukács. Essa expressão foi criticada por se referir a uma suposta superação do neorrealismo. Por fim, esse movimento ficou conhecido como "realismo subjetivo", em oposição ao "realismo objetivo", que seria a proposta neorrealista propriamente dita. Esse realismo subjetivo, de caráter mais intimista ou metafísico do que social, teve por nomes mais significativos Federico Fellini e Michelangelo Antonioni.

Com base nessa curta explanação, salienta-se que Pasolini, ao menos inicialmente, seria um dos cineastas influenciados pela escola neorrealista. Para Amoroso,

> Era compreensível que Pasolini pudesse passar por neo-realista: usou as mesmas locações de *Roma, cidade aberta* (*Roma, città aberta*, 1945), de Roberto Rossellini, empregou atores não-profissionais, e suas personagens tinham o caráter desesperado dos excluídos de *Ladrões de bicicleta* (*Ladri di biciclette*, 1948), de Vittorio de Sica, ou dos pescadores de *A terra treme* (*La terra trema*, 1947), de Luchino Visconti. (AMOROSO, 2002, p. 32)

Assim é que os dois primeiros filmes do diretor, *Desajuste social*[206] (1961) e *Mamma Roma* (1962), colocam nas telas personagens marginais, pertencentes ao chamado subproletariado de Roma, o que causou a reação imediata da crítica de esquerda, que esperava ver retratados no cinema os trabalhadores proletários, e não o "subproletariado, que perambulava pelas ruas, roubando aqui e ali, numa existência de marginalidade" (AMOROSO, 2002, p. 30). Segundo Nazário,

> São razões de ordem pessoal, mas também política, que o levam a se aproximar dos marginais. Vendo neles uma real degradação humana, sente, no entanto, que dentro desta degradação existe alguma coisa de sagrado e de religioso, no sentido vago do termo. Para tornar explícito ao público este sentimento do sagrado, contando a história de um ladrão miserável, serve-se da música de Bach para a trilha sonora, emprega panorâmicas lentas, obtém fotografias de uma extrema luminosidade, enfoca as personagens como figuras de arte sacra e encerra o filme com um sinal da cruz. (NAZÁRIO, 1982, pp. 19-20)

---

[206] O título original é *Accattone*, que, em italiano, "indica o homem fora do mundo do trabalho, o *subproletário*, no vocabulário marxista usado por Pasolini" (AMOROSO, 2002, p. 29). Além disso, *Accattone* também é o nome próprio do protagonista. O filme venceu o Festival de Karlov Vary, na República Tcheca, em 1962, e sua ligação com o neorrealismo é clara: o papel principal coube a Franco Citti, "que jamais estivera num *set*; Franco foi escolhido por ter todas as características dos moradores daquela periferia" (AMOROSO, 2002, p. 29), embora Amoroso se esmere em afirmar o contrário: "Público e crítica, acostumados ao vigoroso neo-realismo italiano, apressadamente dirão que o filme pertence àquela tradição. Havia, porém, diferenças marcantes: enquanto o cinema neo-realista evitava programaticamente qualquer estetização, procurando se prender a um tom e um estilo sóbrios, Pasolini, partindo da mesma realidade, procurava lhe dar uma dimensão grandiosa, épica, acrescentando um caráter mítico ao que seria uma intenção quase documentarista do cinema anterior" (AMOROSO, 2002, p. 31, grifos nossos). Há de se concordar com essa autora, no entanto, sobre o caráter esteticizante, ao menos nos primeiros filmes do cineasta: *A ricota* (1963) – segmento da obra *Rogopag, relações humanas* –, sua terceira incursão cinematográfica, apresenta uma sofisticação estética poucas vezes encontrada entre as obras neorrealistas. Ademais, justiça seja feita, pode-se dizer, em relação aos demais diretores neorrealistas, que "Pasolini não se assemelhava a nenhum deles. [Apenas com] Visconti, um pouco, no sentido de que compartilham a ideia da violência da cidade. O canto poético, o discurso político, o conflito entre a herança mística cristã e a tendência socializante (...)" (MERTEN, 2015, p. 10, grifo nosso).

Além disso, Amoroso aponta a respeito de *Desajuste social*, algo que, em certa medida, pode ser dito também de *Medeia*, filmado quase uma década depois. Como se verá mais adiante, essa obra também revela todo o caráter de artificialidade da linguagem cinematográfica, que aqui se dá pela utilização de muitas câmeras frontais, panorâmicas imprecisas e a predileção pelos primeiros planos:

> Pasolini, sem domínio da técnica, filma. Fixa a câmera sobre os rostos e corpos das personagens, em planos frontais (ele descreveria essas tomadas como "primeiros planos que eram, no final das contas, americanos, com cabeções como os de Dreyer"), com panorâmicas que deviam ser rápidas e que, em vez disso, saíam lentas, e com uma luz que pretendia turva e que resultava límpida, ou o contrário. (AMOROSO, 2002, p. 29, grifo nosso)[207]

Para Nazário,

> O cinema de Pasolini não se enquadra na produção corrente que, na Itália, se em grande parte é de natureza política, sofre um tratamento retórico que ameniza as mensagens. O cinema de Pasolini é extraparlamentar. (...) Mas o cinema de Pasolini também é extraparlamentar em sua forma. Seus filmes são imperfeitos; suas imagens flutuam; cada cena parece independer do todo. Os elementos ficam soltos, sem costura, como se a montagem fosse desprezada – e, com ela, a linearidade da narrativa – em função da beleza das imagens ou do sabor das histórias. Pasolini utiliza a câmera para criar uma espécie de mosaico racional, que torne aceitáveis e afirmativas histórias aberrantes ou casos limites. Recorre a amadores, camponeses, a atores como Ninetto Davoli ou Franco Citti, a monstros sagrados como Maria Callas e Julian Beck, a intérpretes como Ana Magnani ou Orson Welles, a comediantes como Totó. Detestando o naturalismo e não considerando nem a natureza natural, Pasolini dubla as vozes de seus atores, que escolhe sobretudo pelo seu tipo físico, compondo personagens amalgamadas. Sendo a metáfora a diferença maior entre o cinema e a literatura – impossível praticamente no cinema enquanto a literatura é quase toda metáfora –, Pasolini compensa esta ausência com a analogia: o sul da Itália fornece-lhe uma imagem da Palestina de Cristo, e a Turquia, os contornos da Grécia antiga. Ele se fixa diante dos diversos aspectos da realidade: rosto, paisagem, gesto, objeto – como se estivessem imóveis e isolados no tempo. E para evitar o naturalismo do plano-seqüência, para sacralizar cada coisa com maior ou menor intensidade, recorre à montagem, o lugar da estilização[208]. (NAZÁRIO, 1982, pp. 18-19)

---

[207] Nas palavras do próprio diretor: "De fato, eu nada sabia do cinema. Jamais havia visto uma câmera de perto... Não sabia que existiam diferentes objetivas. Ignorava o que queria dizer a palavra 'panorâmica'. Fui, portanto, obrigado a inventar uma técnica, que só podia ser a mais simples, a mais elementar possível. Estilisticamente, a simplicidade se transmutou em severidade, o elementar tornou-se absoluto" (PASOLINI, 1983, p. 112).

[208] A esse respeito, afirma o diretor: "(...) ainda a montagem permanece uma operação fílmica arriscada... Acreditei e não por pouco tempo que a 'ação profílmica', aquela que se desenvolve diante da câmera, tinha mais importância. Demasiadamente tarde pus-me a dosar o tempo, ou antes, a 'duração' das imagens. É neste nível que as imagens tomam seu valor. Um segundo a mais ou a menos muda o valor de um plano, de uma imagem completamente. É na montagem que se faz a

Desse modo, na medida em que Pasolini se torna cada vez mais antinatural, torna-se também contra o plano-sequência, uma vez que essa linguagem, a princípio, reduziria o grau de manipulação do material filmado. Pelo contrário, o diretor é entusiasta do corte e da montagem, ademais se ambos chamarem a atenção para sua feitura, relembrando ao espectador o caráter de artificialidade do meio fílmico. Para ele, é justamente isso que "torna o cinema uma linguagem expressiva, capaz, portanto, de ser legível" (SAVERNINI, 2004, p. 39). Como atesta o próprio cineasta:

> Nos meus filmes, o plano-seqüência praticamente não existe: ou então ele é tão breve que não dura mais do que uma simples ação. Ele não abraça jamais uma série de ações. (...) o plano-seqüência, aplicado concretamente, nos filmes, é um processo naturalista (...) Eis porque evito o plano-seqüência, porque ele é naturalista, e, portanto... natural. (...) É por isso que, no meu cinema, o plano-seqüência é totalmente substituído pela montagem. A continuidade e a infinitude linear deste plano-seqüência ideal que é o cinema, como língua escrita da ação, se faz continuidade e infinitude linear 'sintética', graças à intervenção da montagem. (PASOLINI, 1983, p. 140)

Por muitos anos Pasolini acreditou na "maravilhosa ilusão" de que o cinema fosse finalmente o meio para realizar o ideal gramsciano da obra "nacional-popular", dedicando seu empenho em mitificar a vida do subproletariado, constituído pelos estratos mais baixos da sociedade, das margens camponesas mal integradas aos confins da cidade, sujeitas às mais variadas instrumentalizações políticas, sem constituir uma classe social no sentido marxista, estando fora do sistema e da história, em uma condição de existência pré-cristã, perpetuando formas de vida arcaicas, cujas únicas paixões são devidas à fome, ao sexo e ao dinheiro. Por isso, seus primeiros filmes, sobretudo, são "obras de forte crítica social" (ORICCHIO, 2015, p. 10). Mas um acontecimento inédito na história faz Pasolini abandonar a representação do subproletariado: o advento da "cultura de massa", que relegou de chofre Gramsci ao passado, com seu "povo" e com o "povo" de sua juventude – uma classe social revolucionária, dissociada da classe dominante por características políticas, históricas e até raciais próprias. O cinema se torna um meio da cultura de massas e, por consequência, um instrumento de alienação, porque "A noção de 'indivíduo' é por essência contraditória e irreconciliável com as exigências do

---

estilização. Eu diria que é nela que a convencionalidade e a liberdade do cinema coexistem." (PASOLINI, 1983, p. 133, grifo nosso).

consumo. É preciso destruir o indivíduo. É preciso substituí-lo pelo homem-massa" (NAZÁRIO, 1982, p. 49). Mas como se opor a esse cinema? Para Pasolini, a única forma de oposição é a que se institui por meio de um cinema impopular e inconsumível, como a poesia, sendo essa a única comunicação que escapa não às determinações econômicas, às quais nada escapa, mas a toda determinação determinada: desde o momento em que o poeta não se identifica a nenhuma figura econômica. Assim, pouco importa que o público – e os críticos, tornados analfabetos pelo consumo do cinema consumível, incapazes de compreender a metalinguagem – entenda ou não as discussões ideológicas contidas em seus filmes: resistindo à cultura dos *mass media*, o cinema aristocrático denuncia a mistificação asquerosa da cultura de massas. Conforme coloca Michel Lahud,

> Como então lutar contra as determinações tirânicas e falsamente democráticas da cultura de massa? Fazendo, por exemplo, um cinema hermético e enigmático, cuja complexidade estilística torná-lo-ia um produto destinado a poucos. Um cinema "aristocrático" e, como toda verdadeira poesia, "inconsumível". (LAHUD, 1993, p. 89)

Pasolini percebe no novo cinema a constituição de uma língua poética organizada, com elementos gramaticais de função poética, presença sensível da câmera e da montagem. Chama esse cinema de "cinema de poesia". De Ford a Bergman, acredita que existam grandes filmes de prosa narrativa, que se tornou dominante com o advento da industrialização e do sonoro, pois o cinema mudo, quer por ser realizado por idealistas, quer por sua própria linguagem, continha elementos poéticos. Ora, afirma Pasolini, em sua época o cinema de poesia ressurge em toda a parte: sinal de que a indústria pode encontrar um "segundo canal" de distribuição para as elites; e sinal de que se rompeu uma forçada unidade linguística, de que a língua cinematográfica está se articulando. Pasolini passa a fazer filmes para um público de nível cultural igual ao seu, limitando-se a se expressar, sem querer facilitar a linguagem para ser pedagógico. Assim,

> Vai em busca das origens do sagrado – a dimensão do homem que mais resiste à profanação do poder e a mais ameaçada pelas instituições das igrejas –, recriando os grandes mitos da Grécia clássica, depois de reler Platão com uma alegria indescritível, ao cabo de uma crise ideológica que o levou a uma revisão do marxismo ante o neocapitalismo. (NAZÁRIO, 1982, pp. 22-24)

Pasolini procurava, dessa maneira, reconhecer a Grécia Antiga como responsável pela formação das bases poéticas, políticas, sociais, filosóficas e científicas do mundo moderno.

5.2 PASOLINI CONTRA A SOCIEDADE DE CONSUMO

> *Detesto tudo o que é relativo ao "consumo", eu o abomino no sentido físico do termo (...) A antipatia que sinto em meu foro íntimo é tão insuportável que não consigo fixar os olhos, por mais de alguns instantes, numa tela de televisão. É um fato físico, me dá náusea. Aliás toda a cultura de consumo me é intolerável, sem apelação.*
>
> Pasolini

O fascínio de Pasolini pela cultura popular e pelos marginalizados é abandonado, pois o diretor via naquilo que viria a ser o advento de um novo fascismo uma questão mais premente, a destruição dos valores mais importantes do povo italiano. Assim é que, depois de poucos anos, o diretor dá uma guinada em sua carreira. No começo dos anos 1960, Pasolini escrevia que o fascismo era uma ameaça permanentemente instalada no coração da sociedade italiana, e que toda a esperança repousava sobre a nova geração, que a classe dirigente impedia, por meios sutis, de se tornar antifascista desde que, para o poder, o fascismo ainda era uma alternativa. Durante os anos 1960, Pasolini observa que o capitalismo se restaura, com possibilidades quase infinitas de renovação. Não fala ainda de um novo fascismo, mas alerta que a burguesia está triunfando e transformando os operários em burgueses e os camponeses em colonos. A ruptura definitiva se aproxima. Já por volta de 1966, suas obras cinematográficas, entre elas as inspiradas nas tragédias gregas, inserem-se em um contexto de luta contra o fascismo da sociedade de consumo. E Pasolini, "Depois das pesquisas e estudos que fizera para realizar *Teorema*, *Pocilga* e *Medéia*, conseguiria dois resultados: o primeiro, um desenvolvimento da perspectiva alegórica, com fundo moral, já presente em *Gaviões e passarinhos*; o outro, a obra de difícil consumo imediato" (AMOROSO, 2002, p. 98). A partir desse momento, sua crítica se torna mais contundente, sendo veiculada em filmes herméticos, não facilmente apreensíveis pelo espectador que está acostumado com o código utilizado pelo cinema hegemônico, notadamente o estadunidense. Pasolini, ao falar sobre sua posição estética, distanciada da cultura de massa, diz que:

> não quis mais continuar fazendo filmes simples, populares, porque, caso contrário, seriam de certo modo manipulados, mercantilizados e desfrutados pela civilização de massa. E então fiz filmes difíceis, começando com *Gaviões e passarinhos* [209], *Édipo rei*, *Pocilga*, *Medéia*, filmes mais aristocráticos e difíceis, que seriam portanto dificilmente desfrutáveis. (PASOLINI *apud* AMOROSO, 2002, p. 68)

É no começo dos anos 1970 que ele declara que se abriu um dos períodos mais violentos e talvez mais decisivos da história: o fascismo retorna sob todas as formas. A velha burguesia industrial cede à nova, que compreende cada dia mais e mais a classe operária; a tradição humanista é destruída pela nova cultura de massas e pela nova relação que a tecnologia institui – com perspectivas seculares – entre a produção e o consumo (NAZÁRIO, 1982, p. 45). A fim de atingir seu objetivo, mas já descrente do humanismo, Pasolini se volta para a religiosidade arcaica, para os valores antigos, completamente diversos daqueles preconizados pela sociedade de consumo de seu tempo. Ao assumir essa nova posição, "o diretor faz com que as histórias e as narrativas cinematográficas se tornem cada vez mais complicadas, obedecendo a sua obstinada intenção de não ceder às facilitações exigidas pela sociedade do espetáculo" (AMOROSO, 2002, p. 78).[210] Segundo Luiz Nazário,

---

[209] Em *Gaviões e passarinhos* (*Uccellacci e uccellini*, 1965-66), "Pasolini enfrenta, por meio de uma fábula, a crise política do Partido Comunista Italiano (o PCI) e do marxismo" (AMOROSO, 2002, p. 63). Nota-se que essa obra foi feita de modo quase artesanal, como era costume do diretor. Seus filmes, em oposição ao cinema de indústria, serão "marcados por uma espécie de artesanato na composição das cenas, muitas delas reproduções de quadros famosos" (AMOROSO, 2002, p. 26). O corvo, personagem desse filme, é mais uma projeção de Pasolini, assim como constam traços de sua vida pessoal em outros filmes seus. Entre eles, destaca-se *Édipo rei*, o mais autobiográfico dos filmes do cineasta: Pasolini se apropria dessa obra de Sófocles, a fim de discutir sua conturbada relação com o pai. Glauber Rocha salienta que esse filme "é toque polêmico mais agudo" (ROCHA, 2006b, p. 279, grifo nosso). Pode-se dizer que a polêmica, aliás, era a veia forte de Pasolini, como atesta Luiz Carlos Merten, ao dizer que, assim "Como Glauber Rocha no Brasil, ele foi um polemista que, na arte e na vida, confrontou a Itália com seus fantasmas" (MERTEN, 2015, p. 10). Ele foi contratado para escrever no jornal *Tempo*, em 1968, uma coluna intitulada *O Caos*, pois a aposta editorial era justamente a capacidade de Pasolini em criar polêmica (AMOROSO, 2002, pp. 82-83). Na apresentação de sua coluna, o polemista escreve: "falarei freqüentemente com violência contra a burguesia; aliás, será esse o tema central do meu discurso semanal" (AMOROSO, 2002, p. 85). Maria Betânia Amoroso relembra que, dois anos depois, "Em 1970, Pasolini é um diretor de cinema reconhecido no mundo inteiro (...) não só por suas inúmeras facetas de artista, mas também por suas intervenções políticas constantes e sempre polêmicas" (AMOROSO, 2002, pp. 97-98).

[210] Para Luiz Nazário, "Pasolini detesta tudo o que toca o consumo, abomina-o no sentido físico do termo. Estampa esta náusea numa série de textos em que analisa o fenômeno do consumismo. (...) O que há de original na análise de Pasolini é que, vindo o novo fascismo sob a roupagem da 'democracia', ele ousa afirmar que o 'antigo' fascismo seria um mal menor. A 'sociedade de consumo' é um 'novo' fascismo, que transformou radicalmente os jovens, que os tocou no que eles tinham de mais íntimo, dando-lhes outros sentimentos, outras maneiras de pensar, de viver, outros modelos culturais. Não se trata mais, como na época mussoliniana, de uma arregimentação exterior, superficial e cenográfica, mas de uma arregimentação real, física e total" (NAZÁRIO, 1982, pp. 43-44).

> Pasolini afirma que são filmes políticos na medida em que mostram a realidade autêntica, contraposta à irrealidade que o cinema consumístico e a televisão assujeitaram o povo. Nascem em reação a um cinema facilmente político, que vulgariza e simplifica os problemas, servindo sobretudo para apaziguar a má consciência da burguesia. (NAZÁRIO, 1982, pp. 29-30)

Em *A vida clara* (1993), de Michel Lahud, em um capítulo intitulado *A fase mítica*, Pasolini explica que iniciou as adaptações de clássicos literários, a começar por *O Evangelho segundo São Mateus*, porque visava dizer alguma coisa em um momento em que toda a literatura italiana girava em falso (p. 73). Para o diretor,

> Enquanto o conjunto da Europa Ocidental evoluía do paleocapitalismo para o neocapitalismo, a Itália sofria uma revolução: a da industrialização integral do Norte e da transformação das relações entre o Norte e o Sul em relações não mais colonialistas, mas neocolonialistas.
> Portanto, numa dezena de anos, é todo um tipo de sociedade que desapareceu ao mesmo tempo que a burguesia pré-industrial, burocrática. E junto com ela desapareceu o sistema de referências da literatura italiana. Os escritores tinham esperado que a Itália iria evoluir em direção ao socialismo. (PASOLINI *apud* LAHUD, 1993, p. 73)

É através da recuperação dessas tragédias da era mitológica e pré-clássica grega que Pasolini busca as origens do sagrado, a dimensão do homem que menos resiste à profanação do poder, pretendendo assim o retorno a um tempo bárbaro, antigo e arcaico, à nostalgia do mundo pré-moral e agrário. Esse sério questionamento sobre o irracional levará o cineasta de volta à tragédia do mundo greco-romano, quando passa a discutir o sentido poético e trágico do sacrifício humano. Só que diferente do que acontece em seus primeiros filmes, em que o tema do sacrifício como ato indispensável à santificação é legado à figura do martírio salvador de Cristo, na fase mítica de Pasolini esse sacrifício está subordinado diretamente ao ritual, ao destino, à fecundação e ao renascimento (SILVA, 2007, p. 115). Nas palavras do cineasta, esse retorno aos modelos míticos se deu, pois a "'mitificação' da natureza implica a 'mitificação' da vida tal como ela é concebida pelo homem antes da era industrial e tecnológica" (PASOLINI, 1983, p. 74). Ou ainda, como pontua Pantelis Michelakis:

> O retorno de Pasolini ao "mito" não deveria ser interpretado, como frequentemente é o caso, "como a atitude nostálgica de um autor incapaz de aceitar a realidade contemporânea", mas como uma tentativa de olhar para a heterogeneidade e o choque do presente e para a incapacidade das convenções do cinema comercial e dos valores da cultura ocidental de

> apreendê-lo em sua trágica complexidade. (MICHELAKIS, 2013, p. 181, tradução nossa)[211]

Entretanto, ainda que sob essa nova orientação, Pasolini teria, pouco adiante, uma recaída pela facilitação, o que o levaria a rejeitar três de seus filmes, a chamada *Trilogia da vida*: *Decameron* (*Il decameron*, 1970-71), *Os contos de Canterbury* (*I racconti di Canterbury*, 1971-72) e *As Mil e Uma Noites de Pasolini* (*Il fiore delle Mille e Una Notte*, 1973-74).[212] Segundo o diretor, eles seriam

> (...) filmes bem fáceis, e eu os fiz para opor ao presente consumista um passado recentíssimo em que o corpo humano e as relações humanas eram ainda reais – arcaicas, pré-históricas, rústicas, mas reais – e opunham essa realidade à irrealidade da civilização consumista. (PASOLINI *apud* AMOROSO, 2002, p. 99)

Mas a base para a rejeição a essas obras pode ser melhor compreendida em uma crítica de Glauber Rocha. Nela se pode constatar que, ao menos momentaneamente, o diretor italiano havia se tornado aquilo a que ele anteriormente se contrapunha. Diz Rocha:

> Ele passou do "estatuto" de cineasta marginal (realizando filmes que não davam dinheiro) a cineasta que fazia filmes abertamente comerciais como a *Trilogia*. Assim, penso que, salvo o filme inicial, *Accattone*, e o último, *Salò o le 120 giornate di Sodoma* [*Salò, os 120 dias de Sodoma*, 1975], todos os outros filmes de Pasolini demonstram toda essa ambigüidade, que é o seu melhor. Ele estava comprometido com a ambigüidade. (ROCHA, 2006a, p. 283)

Depois dessa trilogia, no entanto, Pasolini voltaria a enfatizar sua crítica contra a padronização da sociedade. Ele faria *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (*Salò, os 120 dias de Sodoma*, 1975), uma "denúncia do fascismo que ressurgia como força política" (MERTEN, 2015, p. 10), um filme que visivelmente não apresenta, por parte do diretor, "a menor intenção de agradar ao público" (AMOROSO, 2002, p. 106). Trata-se de uma "Metáfora do fascismo, alegoria da corrupção do poder, *Salò* pode ser visto como uma fábula que resume todo o horror

---

[211] "Pasolini's return to 'myth' should not be interpreted, as is often the case, 'as the nostalgic attitude of an author incapable of accepting contemporary reality', but as an attempt to look at the heterogeneity and the shock of the present and at the inability of the conventions of commercial cinema and of the values of Western culture grasp it in its tragic complexity".

[212] Atente-se para o comentário de Amoroso, que relembra que alguns dos roteiros de Pasolini "são feitos com base em grandes obras da literatura universal" (AMOROSO, 2002, p. 99).

que o tempo presente inspirava ao diretor" (idem). Segundo Luiz Zanin Oricchio, a obra

> (...) *Salò, ou 120 Dias de Sodoma* (...) baseada em Sade, recoloca o fascismo no meio do debate.
> Um filme desagradável, no limite do tolerável, feito para chocar e se colocar ao arrepio do bom gosto dominante, ilustra a tese central do último Pasolini. Para ele, o fascismo da época de Mussolini seria refresco se comparado ao que se anunciava com a nascente sociedade de consumo. Pasolini morreu em 1975. O que diria se tivesse sobrevivido até os nossos dias? (ORICCHIO, 2015, p. 10)

Nazário ressalta que

> Contra este "universo horrendo", Pasolini elabora um programa de resistência, que começa com a teorização e realização de obras inconsumíveis, prossegue com a intervenção direta nos debates nacionais, sustentando pontos de vista insustentáveis, e termina com a proposta e execução de obras extremistas, deliberadamente intoleráveis, sem possibilidade de recuperação por parte do poder integrador. (NAZÁRIO, 1982, pp. 86-87)

Sintomática, nesse sentido, é a data de 07 de janeiro de 1973, quando Pasolini começa a publicar artigos no jornal diário *Corriere dela Sera*. Seus textos,

> Extremamente ligados ao cotidiano da política, da cultura e da vida italianas, abordam temas como o da revolução já ocorrida, aquela do novo fascismo, capitaneada pela formação da sociedade de consumo (...) Não há nada que sobreviva fora da lógica do consumo: de frágeis cidadãos de uma república malformada, os italianos se transformaram, para o crítico, em consumidores neuróticos. (AMOROSO, 2002, p. 103, grifos nossos)

Para o articulista, os cidadãos contemporâneos a ele tinham "como único ato existencial possível, o consumo e a satisfação de suas exigências hedonistas" (AMOROSO, 2002, pp. 113-14). Existiria, portanto, um único modelo de homem, o consumidor, o comprador de mercadorias, porque

> (...) o capitalismo manipulador apropria-se do tempo livre dos indivíduos, destitui suas vidas de sentido, incorpora os valores mais reacionários ao hedonismo de massa e estabiliza os padrões de gosto e entendimento no mais baixo nível, onde a manipulação possa exercer-se livremente. O resultado é a mutação antropológica dos povos e sua completa redução a um modelo único. (NAZÁRIO, 1982, p. 49)

Para Pasolini,

> a sociedade italiana tomou um rumo profundamente lamentável e irreversível: em lugar da diversidade – cultural, lingüística, comportamental –, ocorre um empobrecimento generalizado que torna os italianos medíocres e ridículos, na ânsia obsessiva de se igualarem a padrões que não eram os da sua tradição e que nascem com a consolidação dos valores da cultura do dinheiro. O novo homem italiano está obcecado em adquirir bens e *status*. (PASOLINI *apud* AMOROSO, 2002, p. 45)

Assim é que, em sua atividade jornalística, Pasolini critica as transformações na sociedade italiana. Paralelamente a isso, em sua atividade de cineasta, ele procede àquilo que Amoroso chama de uma "revisão veloz dos mitos" (AMOROSO, 2002, p. 76), ou seja, Pasolini atualiza os antigos mitos gregos, do mesmo modo que havia feito em seu Teatro da Palavra, a fim de fazer frente ao neocapitalismo que se instalava em sua época[213]. De qualquer modo, em 1970, Pasolini já passava a considerar um Terceiro Mundo socialista como uma lenda e denunciava claramente a "catástrofe espiritual" provocada pela passagem traumática de quase toda a África de uma era pré-histórica para uma era moderna essencialmente neocapitalista. E justamente dessa mesma catástrofe espiritual era também vítima Medeia, na versão de Pasolini.

De fato, sua Medeia não deixava de ser a mulher revoltada pela covardia do homem que ela amava; mas ela era sobretudo a mulher desarraigada de uma outra raça que o mundo racionalista e racista de Corinto (da Grécia) discriminava por sua diversidade. Em outras palavras, Medeia era a heroína de um mundo arcaico, religioso, subproletário. Ao passo que Jasão era o herói de um mundo racional, pragmático, moderno. O seu amor representava então o conflito entre esses dois mundos. Amor impossível e votado ao mais espetacular fracasso, já que as diferenças que separavam os amantes apareciam na verdade como oposições irredutíveis (LAHUD, 1993, p. 88).

Desse modo, *Medeia*, uma produção ítalo-franco-germânica, insere-se bem no âmago desse contexto de luta contra o fascismo da sociedade de consumo, pois ela "(...) recoloca como um fim inevitável a tendência do capitalismo ocidental de reduzir o presente a um sistema de trocas" (MICHELAKIS, 2013, p. 182, tradução nossa).[214] Para Nazário,

---

[213] Entenda-se, nesse contexto, "neocapitalismo" como a substituição do controle do Estado pelo *laissez-faire* do poder econômico.

[214] "(...) replays as an inevitable dead-end the tendency of Western capitalism to reduce the present to a system of exchange".

> (...) o discurso de Pasolini assume uma dimensão trágica, no sentido próprio da tragédia grega, que contrapõe duas ordens de valores irreconciliáveis. Os valores antigos, sendo substituídos pelos valores modernos, sobrevivem no corpo de uma figura mítica – o herói trágico – que não renuncia ao passado, movido por forças "irracionais", arriscando a vida para fazer valer os direitos da origem. (NAZÁRIO, 1982, p. 85)

Trata-se da segunda incursão de Pasolini pelo universo das tragédias gregas, realizado dois anos depois de *Édipo rei*, e rodado em locações na Itália, Turquia e Síria. Ao se valer dessas localidades, o que Pasolini procurou, na verdade, foram os "sinais da velha civilização", lugares onde pudesse obter o contraste desejado em relação aos grandes centros burgueses de sua época. Antes, ele tinha filmado em Roma, mais propriamente em sua periferia.

A *Medeia* pasoliniana é protagonizada pela cantora lírica Maria Callas, que já havia interpretado a personagem, em 1953, em uma montagem operística dirigida por Leonard Bernstein, baseada na *Medea* de Luigi Cherubini, de 1797. De acordo com Amoroso, no filme, "Callas interpreta a sacerdotisa de seu povo, arcaico e religioso. Apaixonando-se por Jasão, homem prático, racional, muito mais próximo do mundo moderno, fica imersa num conflito que não tem solução. Trai seus valores pelo amor de um homem, que, por sua vez, a trai pelo poder" (AMOROSO, 2002, p. 76). E Pasolini, certa vez interrogado sobre o significado de sua obra, em um sentido bastante próximo ao comentário acima, esclareceu:

> Me limitei a retirar do texto de Eurípides apenas algumas citações... Medéia é o confronto do universo arcaico e clerical com o mundo de Jasão, mundo racional e pragmático. Jasão é o herói atual, que não apenas perdeu o senso metafísico como sequer se questiona sobre isso.[215] A sua procura busca apenas o sucesso. Confrontado à outra civilização, à raça do espírito, Jasão dá início a uma tragédia impressionante. (PASOLINI, 2002, grifo nosso)

A partir dessa declaração de Pasolini, em que ele comenta que retirou "apenas algumas citações" do texto de Eurípides, bem como ao se constatar que o filme do diretor italiano se detém em grande medida no mito anterior à tragédia desse autor – que, de fato, é relativamente pouco tratado na obra do tragediógrafo grego –, acredita-se ser mais produtivo, na próxima seção, estabelecer um diálogo mais próximo com a *Medeia* de Sêneca. Isso se dá, porque, além de essa releitura

---

[215] A ideia contida nessa passagem grifada também se encontra em (PASOLINI, 1983, p. 115), onde o autor comenta que o Jasão adulto, com barba, diante do Centauro Quíron, "não somente perdeu o sentido metafísico como nem mais se coloca questões dessa ordem".

focalizar de modo mais detido os antecedentes não tratados pela tragédia euripidiana, do mesmo modo que se dá com *A argonáutica*[216] de Apolônio de Rodes, existem outros pontos de contato mais próximos entre ela e a obra cinematográfica em questão, que serão oportunamente considerados. Mas, evidentemente, também serão feitas referências, no decorrer do texto, à tragédia euripidiana. Sêneca, como apontado, foi primeiramente preceptor, depois conselheiro de Nero, e viveu em um contexto marcado pela violência. As semelhanças entre esse autor e Pasolini, infelizmente, não se atêm apenas ao plano estético. Como se sabe, Pasolini foi espancado e mutilado, ou seja, assassinado na praia de Óstia (perto de Roma), no dia 02 de novembro de 1975, e Sêneca, por sua vez, foi forçado a se suicidar. A posição política dos dois estaria por trás de ambos os casos.

Uma vez que a tragédia euripidiana se destaca por sua uniformidade, ou seja, *Medeia* seria uma das peças de Eurípides mais orgânicas e melhor estruturadas, percebe-se que o mesmo não ocorre com muitas das obras dela derivadas. Nota-se, por exemplo, que a *Medeia* de Pasolini – bem como a de Sêneca[217] –, apresenta uma estrutura que se pode caracterizar como estranha ou disforme. E qual seria o motivo de tal irregularidade? Acredita-se que ela provenha do caráter de urgência com que os filmes desse diretor foram feitos, uns logo na sequência dos outros, às vezes até mesmo sendo realizados simultaneamente. Com suas obras, Pasolini ansiava por fazer frente à superficialidade em que grande parte da sociedade italiana se encontrava, por estar cada vez mais ocupada em consumir mercadorias. No que diz respeito a essa sociedade,

> Seu sintoma mais perceptível é a febre do consumo, uma febre de obediência a uma ordem não anunciada. Cada um recente a ansiedade, degradante, de ser como os outros no ato de consumir, de ser feliz, de ser livre, porque tal é a ordem que cada um recebeu inconscientemente e à qual "deve" obedecer se se sente diferente. A diferença é um pecado terrível sob a tolerância, porque a igualdade não foi conquistada, mas recebida de presente. (NAZÁRIO, 1982, p. 47)

---

[216] Conforme Martin M. Winkler: "A viagem dos Argonautas é a história pregressa da peça de Eurípides, mas Pasolini fez dela uma parte integral de seu filme" (WINKLER, 2018, p. 349, tradução nossa). No original: "The Argonauts' voyage is the backstory to Euripides' play, but Pasolini made it an integral part of his film".

[217] Sêneca estrutura sua *Medeia*, de um modo desigual, em prólogo, intermédios, episódios e epílogo. O terceiro e o quarto intermédios não são dialogados, mas, pelo contrário, destinam-se às reflexões do Coro.

Contra esse estado de coisas, insurge-se um Pasolini bastante prolífico, que fez cerca de 25 filmes em 15 anos.

Outro ponto de contato entre as obras de Pasolini e Sêneca se refere à não salvação da protagonista pelo *deus ex machina*, que a levaria até Egeu. Esse personagem cumpre uma função na peça de Eurípides, a certeza de que Medeia terá um "refúgio seguro" no futuro, depois de realizar seu intento; mas na tragédia do dramaturgo romano, Egeu se torna "(...) uma figura prescindível, porque Séneca quer centrar a acção num único acontecimento, a vingança, e numa única personagem, Medeia" (SOUSA, 2013, p. 23). Aliás, Egeu sequer aparece nessa obra, bem como também não consta na do diretor italiano. Conforme salienta Renata Cazarini de Freitas, "A Medeia senequiana, distintamente da euripidiana, não buscará asilo em Atenas. Sua partida triunfante é em direção às alturas" (FREITAS, 2018, p. 271). A Medeia pasoliniana, ao final do filme, também não é resgatada por uma divindade, e sim permanece em Corinto, sobre o telhado de seu palácio. Trata-se, portanto, de três obras com finais distintos, cujas implicações se mostram igualmente distintas. A *Medeia* de Eurípides, por meio do Coro, termina com uma imagem bastante tradicional, teológica: não se sabe o que de fato os Deuses querem dos seres humanos; a *Medeia* de Sêneca, por sua vez, encerra em um tom mais político, com a fala de Jasão: "Sim, vai pelos infinitos espaços do céu: para provar que não há deuses lá onde tu te elevas" (SÊNECA, s/d, p. 142); a *Medeia* de Pasolini, por fim, extrapola essa ideia, e é a protagonista quem diz: "Nada mais é possível".

As obras não apenas terminam de modo diferente, mas diferentes também já são os seus inícios. Uma característica que se mostra interessante ressaltar, preliminarmente, diz respeito justamente à construção do prólogo nas três versões do mito de Medeia acima citadas. Em Eurípides, o prólogo, como visto no terceiro capítulo, é principalmente da Ama da protagonista. A releitura de Sêneca, por sua vez, confere o prólogo à própria Medeia. E, logo de início, a protagonista evidencia o caráter distintivo dessa nova configuração textual da obra, pois a *Medeia* de Sêneca, como já dito e novamente se exemplifica a seguir, é bastante violenta.

> **MEDÉIA**
> Insensatos, incríveis, horríveis, espantosos para o Céu e a Terra são os desígnios que se agitam no âmago de meu cérebro: feridas, mortes, membros esparsos e sem exéquias. Mas são demais medíocres os crimes que agora estou lembrando... Tudo isto eu fiz, quando virgem; é preciso que

> minha dor se levante ainda mais terrível: agora que sou mãe, meus crimes devem ser maiores. Arma-te de cólera, prepara-te para aniquilar com um furor que vai até o paroxismo. (SÊNECA, s/d, p. 100, grifos nossos)

No filme de Pasolini, ao contrário das duas tragédias litero-teatrais, o prólogo se estende até meados da obra. O início do prólogo (ou o prólogo do prólogo) é de Jasão e de seu preceptor, o Centauro Quíron, mas mais deste do que do herói. Jasão não fala nenhuma palavra ao longo dessa sequência, e, além disso, relembre-se que a relação entre essa criatura divina e o herói não aparece na obra euripidiana, tendo sido resgatada por Pasolini do arcabouço mítico anterior à tragédia grega, que está plasmado na obra de Rodes. Mas esses são desdobramentos elaborados logo adiante, na seção seguinte, em que se acompanha essa *Medeia* fílmica, desde o primeiro *frame*.

5.3 A *MEDEIA* DE PASOLINI, O ANTIFASCISTA

O início do filme de Pasolini apresenta uma paisagem campestre, na qual se vê, ao fundo, o nascer do sol. Essa aurora remete a Medeia, a neta de Hélios, e foi filmada de modo que o sol pudesse bater diretamente na lente da câmera, em um efeito fotográfico ao qual se dá o nome de *flare*.[218] A linha do horizonte divide o plano em duas metades: na parte de baixo se vê uma paisagem montanhosa e verdejante, enquanto que, na parte de cima, está o céu, onde se fazem presentes algumas nuvens e se destaca o sol, no centro do quadro. Nesse plano fixo, a partir da câmera colocada sobre um tripé, o único movimento é aquele do batimento da película a 24 quadros por segundo, além da ascensão, quase imperceptível, do astro rei. Dessa forma, a presença do avô de Medeia já se anuncia, a partir do Leste, desde o início, conforme se dá no texto da *Medeia* de Sêneca: "tu, ó Sol, que distribuis sobre a Terra a luz do dia" (SÊNECA, s/d, p. 99). A heroína diz, nessa mesma versão: "O ancestral de minha raça, o Sol, contempla este espetáculo: não

[218] Os principais termos cinematográficos se encontram reunidos em um Glossário, ao final deste trabalho. A propósito, o filme é colorido, rodado em Eastmancolor, e a direção de fotografia ficou a cargo de Ennio Guarnieri. Eastmancolor foi um processo de impressão de filmes em cores da Kodak, muito utilizado nas décadas de 1950 e 1960, devido a seu custo menor em relação aos dois outros sistemas da época. Heiner Müller, em sua *Medeamaterial* (1982), faz referência a ele em uma passagem repleta de citações cinematográficas: "Durante a viagem ouvíamos a tela rasgar / E víamos as imagens entrando umas nas outras / As matas ardiam em EASTMAN COLOR / Mas a viagem não tinha chegada NO PARKING / Com um olho Polifemo controlava / O trânsito no único cruzamento / Nosso cais era um cinema morto / As estrelas em concorrência apodreciam sobre a tela / Na bilheteria Fritz Lang estrangulava Boris Karloff" (MÜLLER, 1993, p. 22).

se deixa ele contemplar e não percorre, sentado como de costume em sua carruagem, os serenos espaços do céu? Não volta ele ao lugar, de onde se levantou, não faz ele recuar o dia?" (SÊNECA, s/d, pp. 99-100). Faz-se necessário relembrar, portanto, que Medeia, a estrangeira, provém da Cólquida, na região do Mar Negro, ou seja, do oriente. Desse modo, a escolha pelo quadro de abertura do filme não é nem um pouco gratuita; pelo contrário, ela é significativa e, acrescenta-se, dela se pode esperar uma ressonância interessante no decorrer da narrativa. A seguir, dois fotogramas da sequência de abertura do filme de Pasolini.



1. O filme inicia em *fade in*.



2. A última cartela de títulos da sequência de abertura apresenta os créditos de Pasolini.

Simultaneamente ao *fade in*[219] da imagem, inicia-se na banda sonora uma trilha musical que remete ao oriente, na qual se destaca o som de um instrumento de cordas, a cítara. Sobre a imagem estática da aurora, em uma fonte na cor preta, veem-se todos os créditos no início do filme, antes do desenvolvimento da ação propriamente dita. Essa concepção ainda era usual na época em que a obra foi realizada, tendo sido, posteriormente, substituída pelo que mais comumente se utiliza hoje, os créditos no final do filme. A trilha sonora se encerra junto com o plano, cuja duração total é de pouco mais de dois minutos e meio.

Os figurinos utilizados na obra de Pasolini, criados por Piero Tosi, também se destacam, pois não procuram reproduzir as vestes gregas, mas, em vez disso, assim como a música, apresentam um aspecto mais oriental. De acordo com Glauber Rocha, "Há uma coisa interessante no cinema de Pasolini: o orientalismo. A Itália é um país de influência árabe e essa impossibilidade de Pasolini ser moderno é compensada, sublimada pela naturalidade dessa orientalidade" (ROCHA, 2006a, p. 284). E o diretor brasileiro complementa, dizendo que a própria Itália de Pasolini,

[219] Ver Glossário.

que se refletia em sua obra, "era na realidade uma Itália desagregada, arcaica, selvagem, bárbara, anárquica" (ROCHA, 2006a, p. 283). Além de se configurarem como elementos de caracterização, os figurinos têm, nessa obra, uma importância diegética de construção de universos. Nas três cidades representadas no filme – Cólquida, Iolcos e Corinto –, vê-se uma concepção diferente para os figurinos, que contribuem para estabelecer a posição social das personagens. Um exemplo é a cerimônia realizada em Iolcos, após a expedição de conquista do velocino de ouro, quando as filhas de Pélias trocam as roupas de Medeia, simbolizando o abandono de seu passado na Cólquida e o início de uma nova vida ao lado de Jasão (ver imagens mais adiante). Em outras palavras, essa troca de indumentária representa o casamento de Medeia e Jasão. As roupas da sacerdotisa, retiradas de seu corpo e guardadas, posteriormente serão oferecidas à princesa de Corinto, Gláucia, como uma prova (que irá se mostrar falsa) de reconciliação. O novo casamento de Jasão, que, apesar de ter dois filhos com Medeia, recebe a permissão de Creonte para se casar com Gláucia, significa a ruína tanto para a antiga consorte quanto para a nova. Sobre essa cena, Martin M. Winkler comenta que,

> Depois de chegar do palácio de Pélias, Medeia é despida de sua elaborada roupa nativa e vestida com roupas gregas. Simbolicamente, o destino de Medeia é comparável ao que acontece com o velocino: longe de onde ambos pertencem, a existência não tem mais significado. Na aparição de Medeia em Iolcos, como aquela do velocino, ela perde seu brilho. (WINKLER, 2018, p. 353, tradução nossa)[220]

As roupas de Medeia serão, em última análise, as armas utilizadas pela feiticeira para concretizar sua vingança.

Na sequência após a abertura do filme, a primeira imagem é a de um menino pequeno, completamente nu e sorridente. Ele está olhando para um Centauro, que está no contraplano. O Centauro, que se comunica por meio de uma linguagem poética, foi quem criou Jasão e é seu preceptor. Assim, segundo a lenda tessálica, ele teria sido o responsável pela educação do filho de Éson. Essa criatura diz à criança que hoje, dia em que ela completa cinco anos de idade, vai lhe contar a verdade.

---

[220] "After coming from Pelias' palace, Medea is stripped of her elaborate native garment and dressed in Greek clothes. Symbolically, Medea's fate is comparable to what happens with the Fleece: far away from where either belongs, existence has no meaning any more. In Iolcus Medea's appearance, like that of the Fleece, loses its luster".



O Centauro esclarece que Jasão não é seu filho, que ele não o encontrou no mar, como havia dito. De acordo com *Jasão e os Argonautas*[221], o herói "nasceu em Iolco justamente na hora em que o carneiro do velo de ouro pousava na Cólquida levando Frixo em seu dorso. (...) a chegada de Jasão não foi motivo de felicidade e sim de grande desespero. (...) Éson levou o bebê para o monte Pélion, onde ele o deu para o sábio centauro Quíron criar" (STEPHANIDES, 2013, p. 22).

Em seguida, o Centauro passa a relatar alguns mitos, como, por exemplo, aquele relativo à história do velocino de ouro, ressaltando que tudo teria começado por causa da pele desse carneiro divino. Ele também pontua a história de Néfele e seus filhos, Frixo e Hele, que fugiram por causa de Ino, que queria matá-los.



Por meio de um plano posterior dos personagens, vê-se o menino, ainda nu, montado no Centauro, que continua a contar a história de Néfele e do velo de ouro dado por Zeus. Destaque-se aqui a seguinte fala do Centauro, que aponta para a sacralidade da natureza: "É tudo santo. Tudo é santo. Tudo é santo. Não há nada de

[221] Também há filmes com esse mesmo título, como, por exemplo, uma produção de 1963, dirigida por Don Chaffey, e outra de 2000, para a televisão, dirigida por Nick Willing.

natural na natureza, meu pequeno".[222] No dia em que Jasão completa 13 anos, Quíron prossegue: "Que bonito céu! Próximo! Feliz! Diga... não parece mesmo nada natural qualquer pedacinho dele que pertence a um Deus?". Nesse momento (logo após o "Diga..."), o Centauro diz suas palavras olhando diretamente para a câmera: ele fala para o menino, que está localizado em seu contraplano, e, ao mesmo tempo, é como se falasse para o espectador. Assim, a pergunta do Centauro se dirige também para aqueles que estão vendo o filme, para além do plano da ficção.

Esse artifício foi batizado por Bertolt Brecht de *Verfremdungseffekt*, um efeito de estranhamento que, em termos teatrais, romperia com a quarta parede, chamando a atenção para si mesmo[223]. Desse modo, aquilo que o professor de cinema Ismail Xavier dá o nome de transparência, entendido como sendo o esquecimento ou apagamento, por parte do público, de que aquilo que se apresenta diante dele é um filme, se compromete. Pasolini, ao colocar seu personagem falando para a câmera – e o Centauro não será o único nessa obra[224] –, cria uma opacidade: o filme não se desenvolve mais como uma narrativa aparentemente autônoma, mas, pelo contrário, o diretor faz questão de marcar de que se trata, que se está diante, obviamente, de um discurso, com objetivos pré-determinados.[225]

A partir da constatação da utilização dessa técnica, bem como outras que serão apontadas, pode-se afirmar desde já que o cinema de Pasolini havia deixado

---

[222] Segundo Antonio Gonçalves Filho: "Pasolini não falava o dialeto da mãe. Aprendeu o friulano como 'uma espécie de ato mítico de amor, como os poetas provençais'. Esse ato mítico deriva também da leitura radical que Pasolini faz da obra do grego Parmênides, o poema *Sobre a Natureza*, para desenvolver o conceito de sacralidade natural, tão bem explorado no prólogo de seu filme *Medeia*, em que um centauro tenta explicar a um menino duas visões de realidade que se dissipam com o passar dos anos (...) Para Pasolini, não existia nada de natural na natureza. Tudo era sobrenatural, como para nossos ancestrais" (FILHO, 2015, p. 3).

[223] A ele também se refere como um "efeito de distanciamento", pois sua inserção em um espetáculo teatral ou obra fílmica teria a capacidade de provocar algum distanciamento por parte do espectador, que, ao ser relembrado do caráter de construção da obra (se é que ele em algum momento o esqueceu), seria impelido a raciocinar sobre o que assiste.

[224] Atente-se que, ao longo do filme, vários personagens olham diretamente para a câmera. Na parte seguinte, na Cólquida, por exemplo, há mais de um personagem que o faz. E, pode-se dizer que também a coletividade, ou seja, o povo daquele território olha às vezes furtivamente para a câmera. Em alguns momentos, nota-se que tal artifício ocorre devido a uma indicação explícita do próprio Pasolini para que o fizessem.

[225] Para uma discussão mais aprofundada, ver XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

de ser realista. Seu filme *O Evangelho segundo São Mateus*[226] (*Il Vangelo secondo Matteo*, 1964), por exemplo, que ainda mantém alguns vínculos com o neorrealismo, anuncia seu Cinema de Poesia. De acordo com Maria Betânia Amoroso,

> É bem verdade que o cuidado em mais sugerir um clima do que fazer reconstrução histórica já estava presente em certa estilização, obtida pela luz e pela fotografia, mesmo quando Pasolini filmava a periferia romana. Mas agora, a partir do *Evangelho*, os filmes passarão a ser cada vez mais poéticos. A nostalgia do *mítico*, do *épico e* do *sagrado* que Pasolini declara orientar seus passos reforça o que já havia de cerebral e intelectual em suas fitas. Era como se, a cada filme, ele procurasse projetar, elevar à superfície, todas as camadas da história que foram se acumulando e são a prova de nossa humanidade. (AMOROSO, 2002, p. 54)

Essa ideia se refere justamente à possibilidade de se fazer um cinema antinaturalista, poderosamente metafórico, capaz de transformar a realidade em fábula. Isso, porque, em 1964,

> Pasolini já anunciava que uma mudança profunda na sociedade italiana estava em andamento. A Itália humanista, do Renascimento, tão amada pela sua cultura (diversificada, celebrada e admirada no mundo todo), achava-se em vias de desaparecer. O que ia se afirmando como a nova Itália (a da "Pós-história") era uma cultura de homens que só pensavam em produzir e consumir, seguindo à risca os dogmas da nova sociedade. (AMOROSO, 2002, p. 42)

Desde esse ano, como modo de se contrapor à sociedade de consumo, diz Amoroso, "Pasolini se dedicara a escrever verdadeiros ensaios sobre a linguagem, principalmente a cinematográfica" (AMOROSO, 2002, p. 82). Rocha, por sua vez, destaca que "Pasolini escreveu teses sobre a existência de um cinema de prosa – equivalente ao romance – e um cinema de poesia – equivalente ao poema"

---

[226] Em 1964, no Festival de Veneza com esse filme, Pasolini seria surpreendido, porque "os fascistas atiram ovos na cara do cineasta quando ele entrava no palácio do Festival" (ROCHA, 2006b, p. 277). Segundo Maria Betânia Amoroso, Pasolini "Escolhe entre os evangelistas aquele que é considerado o mais realista, o que dá uma versão de Cristo como figura popular, que não transige nem cede. Na história contada por Mateus, Cristo declara que veio trazer não a paz, mas a espada" (AMOROSO, 2002, p. 51), e acrescenta que "Para intérpretes das personagens bíblicas, o diretor procurou atores não profissionais, como sempre fazia" (AMOROSO, 2002, p. 51). Contudo, não se pode dizer que isso se dava sempre; o correto seria dizer que o diretor procurou atores não profissionais, como ele quase sempre fazia. Ao longo de sua carreira, Pasolini também se valeu de intérpretes consagrados, como, por exemplo, Ana Magnani, tida como uma das maiores atrizes italianas de todos os tempos. Ainda em relação ao *Evangelho*, afigura-se como curiosa a escolha do diretor para o papel de Maria: Pasolini escolheu a própria mãe, Susanna Pasolini, para interpretá-la, o que deixaria, simbolicamente, o diretor na posição de Cristo. Segundo Glauber Rocha, o Cristo de Pasolini, nesse filme, "é forte, viril, sem complacência para com opressores e canalhas. Cristo é violentíssimo" (ROCHA, 2006b, p. 278), ainda que, para esse autor, a violência no filme do italiano possa ser vista como "um maneirismo" (ROCHA, 2006c, p. 282).

(ROCHA, 2006b, p. 281). O ensaio mais conhecido de Pasolini sobre o tema, intitulado *O Cinema de Poesia*, foi apresentado na abertura da Primeira Mostra Internacional do Novo Cinema, em Pesaro, Itália, em 1965, e, posteriormente, publicado no livro *Empirismo herege* (1972). O texto é, segundo Amoroso, "ainda hoje referência obrigatória nos estudos e discussões sobre cinema moderno" (AMOROSO, 2002, p. 63).[227]

Assim é que, ao se retornar à análise específica da *Medeia* pasoliniana, vê-se que o Centauro Quíron continua sua aula poética, instigando Jasão a olhar o céu, o mar e todo o restante, acrescentando que nada é natural, pois onde quer que o menino pouse os olhos "está escondido um Deus. E, se por acaso não está aí, deixou sinais de sua presença sagrada. Sim, tudo é santo, mas a santidade traz consigo uma maldição".



Isso decorreria do fato de que "os Deuses que amam, odeiam ao mesmo tempo", são ambíguos. Margot Berthold chama a atenção para essas contradições, ambiguidades e a relativização dos valores éticos, frequentes na obra de Eurípides, que "duvidava da existência da verdade absoluta" (BERTHOLD, 2000, p. 110). Desse modo, o filme de Pasolini se afina, nesse ponto, tanto à tradição mítica de Medeia quanto à tragédia do autor grego. Adiante, vê-se Jasão, já um jovem adulto, sentado no chão, dentro da cabana do Centauro, exatamente no mesmo lugar onde

[227] Pasolini iniciou uma série de comunicações que se centraram em um debate semiológico que muito contribuiu para a renovação lexical da sétima arte. Por meio delas, o autor expôs a ideia de que a realidade é a linguagem da ação e o cinema, sua estrutura. As principais palestras foram: *Cinema de poesia* (1965), *A língua escrita da ação* (1966) e *Discurso sobre o plano sequência ou o cinema como semiologia da realidade* (1967). Essas comunicações, entre outros artigos, escritos entre 1964 e 1971 e publicados em revistas especializadas, foram posteriormente reunidas na obra ensaística *Empirismo herege*, obra-chave do pensamento pasoliniano, que traz boa parte de sua teoria crítica literária e cinematográfica. A obra é dividida e articulada em três temas principais: língua, literatura e cinema.

anteriormente esteve o Jasão de cinco anos de idade. Ele se encontra ainda calado, à diferença de que agora não está mais nu, e sim, vestido. Durante toda a sequência na qual se apresenta Jasão nas três fases etárias distintas (na infância, com 5 anos de idade; na adolescência, com 13 anos; e na juventude, sem definir sua idade), o personagem apenas escuta os ensinamentos do Centauro Quíron, mas não fala nenhuma palavra durante seus aproximadamente sete minutos de duração. Nesse momento, o Centauro já não apresenta mais sua metade cavalo; agora se trata de um homem, em pé, perfeitamente igual aos demais.



Em instantes, os dois se encontram na parte externa à cabana, na natureza, onde o Centauro finaliza sua lição, dizendo a Jasão o que ele deve fazer: ele instrui o jovem a voltar para Iolcos e, diante do tio, requerer o trono, que seria dele por direito[228]. Mas o adverte: Pélias lhe exigirá uma missão, a conquista (ou reconquista) do velo de ouro. E acrescenta: "Com efeito não existe nenhum Deus". Essa visão, agora desencantada por parte do Centauro, condiz com o que se verá na sequência: o mundo arcaico (o mundo de Medeia) se tornou obsoleto e, portanto, dará lugar ao racionalismo da modernidade. A personalidade utilitarista de Jasão se chocará com os valores da princesa, totalmente voltada para o sagrado.

Essa dessacralização, pontuada pela fala do mestre de Jasão, está de acordo com o projeto artístico de Pasolini, em meados e fins dos anos 1960, porque se percebe o que o diretor intenta, uma vez que ele "não dessacraliza o mundo; o que faz é ressacralizá-lo, alterando, porém, os lugares e as coisas que usualmente são considerados sagrados" (AMOROSO, 2002, pp. 52-54). Quanto ao modo escolhido para a realização dessa cena, vê-se aqui que Pasolini posiciona sua

[228] Essa parte do mito está descrita em detalhes em *Jasão e os Argonautas*, *Op. cit*.

câmera de um modo pouco tradicional. O cineasta se vale de enquadramentos inusitados, pouco óbvios, como quando o Centauro e o Jasão adulto conversam em meio à paisagem: a câmera é colocada de modo a estabelecer um plano e um contraplano dos dois personagens juntos, com a mesma angulação, primeiramente pela direita e, em seguida, pela esquerda. Os dois personagens são vistos de corpo inteiro, em um plano conjunto, o que não seria o mais usual.



Um cineasta menos original, depois de estabelecido o local da ação, teria filmado essa cena, muito provavelmente, com planos mais fechados, a fim de que o diálogo entre os personagens, bem como suas reações, fossem melhor apreendidos. Os planos pasolinianos, contudo, não são aqueles que geralmente se esperariam segundo uma gramática cinematográfica mais clássica.



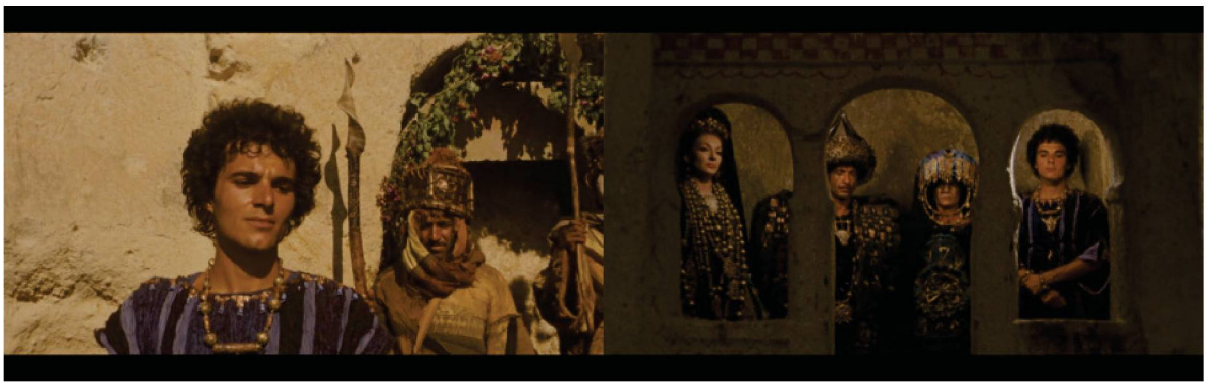
O filme apresenta, em seguida, o ambiente da Cólquida, ou seja, o habitat de Medeia, que se contrapõe ao universo de Jasão (ver fotogramas na sequência). Esse espaço é retratado como uma paisagem montanhosa, pedregosa e, a princípio, sem muita vegetação. O povo da região, os habitantes da Cólquida, vive em galerias

escavadas nas rochas, ou seja, em buracos das montanhas de pedra. Vê-se alguns animais, principalmente cabras e bodes – há, também, alguns burricos –, e homens com longos bastões, dando a entender que parte dos moradores exerce a atividade pastoril.



Após essa pequena ambientação, em que se apreende algo a respeito do território, das pessoas e dos animais, dá-se início, repentinamente, a uma prática ritual.

Nesse momento, vê-se o príncipe Apsirto, irmão de Medeia, devidamente trajado com as vestes características criadas pelo figurinista Piero Tosi para a nobreza da Cólquida: toda a família real (Medeia, Apsirto, Eetes e sua mulher, Eurílite) veste azul, bem como porta uma quantidade significativa de adereços, como colares e pulseiras, cujos sons são destacados pela banda sonora ao longo do filme. Fica claro que o jovem vestido de azul é uma figura importante, pois o contraste entre seu vestuário e os dos demais personagens é acentuado. Há uma certa opulência, em grande parte devido às várias joias que fazem parte da caracterização dos membros da família real.



É preciso lembrar que a posse do velo de ouro proporcionaria riqueza e felicidade a seus detentores, no caso o rei Eetes, sua família e seu povo. Nesse lugar, mais uma vez se destacam os já referidos planos inusitados do diretor, em uma cena que se desenrola na parte externa da montanha. O povo está, em frente às rochas, à espera de um jovem que será sacrificado em um longo ritual de fertilidade em honra do Deus Sol, avô de Medeia. Pasolini monta essa situação de uma maneira peculiar: corta-se de planos gerais para planos mais próximos, porém não próximos o suficiente para se variar bastante a escala, o que acaba por gerar os efeitos conhecidos por *jump cut*. Esse tipo de decupagem também chama a atenção para sua feitura, pois há um pequeno "pulo" de um plano para o outro, o que causa um certo desconforto no espectador. Uma vez que não há uma fluidez completa de movimento, esperada e tida como natural, os cortes são percebidos facilmente e, por conseguinte, salta aos olhos o caráter de artificialidade da obra de arte. Soma-se a isso o posicionamento da câmera, ora de um lado da cena, ora de outro, mudança essa que pode desorientar, momentaneamente, o espectador, sendo mais um elemento que concorre para afastar a *Medeia* pasoliniana de um registro fílmico realista.[229] Portanto, como o cineasta angula sua câmera tanto horizontal quanto verticalmente, além de variar pouco a escala de planos, torna-se difícil conseguir compreender a espacialidade do local. Nas imagens a seguir, o povo da Cólquida aguarda pelo início do ritual de fertilidade.



1. Plano geral a partir da esquerda, câmera em *plongée*, ou seja, com a câmera de cima para baixo.



2. Plano apenas um pouco mais próximo que o anterior: gera um *jump cut*.

[229] Maria Cecília de Miranda Nogueira Coelho aponta que também a *Medeia* de Lars von Trier "(...) não segue o realismo do *cinema mainstream*" (COELHO, 2004, p. 234, tradução nossa). No original: "(...) no sigue el realismo del *mainstream cinema*".



3. A câmera, agora em uma altura mais horizontal em relação à cena, é deslocada para o lado direito.



4. Fecha-se o quadro novamente, embora aqui não haja propriamente um *jump cut*.



5. A câmera "salta", mais uma vez, para o lado esquerdo da cena.



6. *Jump cut*.



7. Plano detalhe de um artefato.

Como já apontado, passados seus primeiros anos de atividade, nos quais fora influenciado pelo neorrealismo, Pasolini procurava sempre construir seus filmes de modo a deixá-los o mais longe possível do realismo. Para tanto, o diretor partia sempre dos mesmos princípios, seja ao escolher os atores (ou melhor, na maioria das vezes, os não atores), os figurinos e as locações. Quanto a estas, ele buscava, quase sempre, lugares que ainda vivessem fora da modernidade, também procurando "nos rostos de seus habitantes a mesma aridez e os mesmos traços primitivos" (AMOROSO, 2002, p. 52).

Quanto ao jovem que será sacrificado no ritual de fertilidade, percebe-se nele esses traços, que se tornam pronunciados quando ele sorri, ao passar por Medeia. A sacerdotisa não esboça nenhuma reação, permanece altiva, mas o jovem segue sorrindo, ao percorrer todo o caminho que o leva ao local do sacrifício. E segue sorrindo até quase o momento derradeiro, só parando quando Apsirto o encara. Provavelmente, nesse momento, se dê conta daquilo que, em breve, irá acontecer. O jovem passa a resistir somente muito próximo ao final, no desfecho do que sabe que está por vir. E mesmo assim resiste muito pouco ao seu destino. Fato consumado, o espectador acaba não sabendo quem era esse jovem sorridente. No entanto, o mais importante a se destacar, nessa cena, é que, mais uma vez, vê-se que Pasolini não tinha mesmo a mínima intenção de que seus filmes parecessem realistas ou naturalistas: várias situações se apresentam como demasiadamente "falsas", sobremaneira em relação à interpretação dos atores e não atores. Como relembra o diretor:

> Prefiro trabalhar com atores não-profissionais na vida, ao acaso, quero dizer, escolhidos por aquilo que eles me parecem exprimir sem o saber (...) O ator profissional tem uma obsessão exagerada pelo natural e pelo floreado. Ora, odeio o natural (que o ator exagera, aliás, na maior parte do tempo por medo de deixar escapar as nuanças). (PASOLINI, 1983, p. 131)

Esse caráter antinatural do filme de Pasolini transparece, por exemplo, quando alguns soldados amarram o jovem que será sacrificado em um suporte feito de troncos de árvore. É visível que ele poderia facilmente escapar, caso realmente quisesse.



Trata-se de uma concepção de cinema em que o realismo, definitivamente, não dita as regras. Está-se diante de interpretações visivelmente fingidas, que são

perceptíveis e mesmo que não se querem esconder. No momento em que o jovem tem o pescoço pressionado por um tronco e acaba sendo asfixiado, claramente não se intenciona que essa ação pareça verdade. Assim como a tragédia não é a realidade, o filme de Pasolini também passa ao largo dessa ideia, pois, em cenas como essa, a verossimilhança narrativa é uma questão que não se coloca. Na continuação, o carrasco liberta o sacrificado das cordas que o mantinham preso, em uma interpretação igualmente distante do naturalismo, e o jovem cai já desmaiado.

Então há o esquartejamento da vítima, a primeira de duas a ter o corpo assim ultrajado nesse filme. Obviamente, a representação aqui, embora brutal, também não ocorre em uma chave realista. Logo que finda essa ação violenta, os moradores da Cólquida correm, com pratos nas mãos, em direção aos pedaços do corpo do sacrificado, a fim de receber cada um a sua parte, bem como um pouco de sangue. De modo semelhante a uma hóstia que se recebe em uma cerimônia católica, os participantes comem as partes do corpo do jovem. Ambos, partes do corpo e sangue, passam a ser ungidos nas folhas das plantas para que estas continuem a reproduzir. Inclusive, duas personagens idosas espalham o sangue em um campo de trigo, onde alguma parte do corpo do cadáver acaba sendo enterrada por um jovem rapaz. Os restos mortais, não utilizados no ritual, são, por fim, queimados em uma fogueira. Medeia sintetiza o significado do ritual em uma fala: "Dá vida à semente e renasce com a semente". Por fim, aparecem algumas criaturas mascaradas, as pessoas dançam celebrando o encerramento do ritual e os membros da realeza se tornam objeto da devoção de seu povo: Apsirto é "chicoteado" com galhos de plantas, Medeia é colocada presa a um tronco, Eetes e Eurílite têm as faces cuspidas repetidamente. Toda essa sequência do ritual dura aproximadamente 15 minutos.

Desse modo, o sacrifício humano como ritual de fertilidade caracteriza o tom arcaico e sagrado da primeira parte do filme. Luiz Nazário comenta que, "Inspirando-se nos livros de Eliade, Frazer e Lévy-Bruhl, Pasolini recria, como observou Simone de Beauvoir, o universo do sagrado através de cerimônias bárbaras de mutilações, decapitações e consumações tão magníficas que não inspiram nenhum horror" (NAZÁRIO, 1982, p. 25). Mariarosaria Fabris (2009, pp. 133-34), por sua vez, afirma que a *Medeia* pasoliniana é mais arcaizante do que a de Eurípides, pois, no século V a.C., os sacrifícios humanos já haviam sido substituídos por rituais com animais. O sacrifício humano, quando tematizado pelo poeta grego, era geralmente

caracterizado como pertencente ao mundo bárbaro, como em *Ifigênia entre os Tauros*, ou então como um ato voluntário de abnegação em prol de um bem coletivo, como em *Alceste* ou *Ifigênia em Áulis*. Além disso, outro aspecto importante que separa as duas versões de *Medeia* é que o papel dos Deuses, na obra de Pasolini, parece ser mais significativo do que na tragédia de Eurípides: além da importância dos elementos rituais da primeira metade do filme, é o Deus Sol, como será visto, quem instila forças na heroína para que ela realize sua vingança, recurso que se assemelha ao papel desempenhado pelo *deus ex machina* em muitas tragédias euripidianas. Contudo, como apontado no terceiro capítulo, no caso de *Medeia*, em específico, torna-se uma questão complexa definir se há ou não, efetivamente, um *deus ex machina* nessa peça de Eurípides. Como visto, esse é um ponto que divide a crítica.

A sequência do ritual, portanto, visa mostrar de onde Medeia provém, a que universo ela pertence, bem como sua ligação com a feitiçaria, com os poderes mágicos ligados a seu povo. Jasão e Medeia representam, desse modo, duas visões de mundo radicalmente opostas:

> ela – grande personagem trágico, até na caracterização física, mulher e divindade ao mesmo tempo, descendente e sacerdotisa do Sol, portanto uma grande força do passado, telúrica – e ele, representante da nova civilização toda voltada para o futuro, para novas conquistas, para novas técnicas. (FABRIS, 2009, p. 135)

De tal forma a relação homem *versus* mulher é uma questão radical do mito de Medeia (Cf. Rush Rehm, 2003), talvez seja ela o principal foco dado pelo diretor italiano em sua obra. Pasolini associa a mulher ao antigo e o homem ao moderno. Tal oposição é coerente com o projeto estético do diretor, que sempre demonstrou predileção por personagens femininas em seus filmes. Essa preferência é justificada por sua concepção da mulher como representante do arcaico, que, para o cineasta, era uma forma de luta política contra o fascismo da sociedade a ele contemporânea. Adiante, serão vistos o choque entre os dois mundos e a renúncia da mulher em nome do homem.

Nesse momento, faz-se necessário acrescentar algo a mais a respeito da técnica apresentada pelo filme. Em relação à estabilização da imagem, ela quase não se faz presente, bem como se percebe que o som possui alguns problemas de sincronização. Conforme aponta Rocha, "ele não sincroniza os diálogos. Notei que

na dublagem dos filmes de Pasolini existia sempre um ligeiro defasamento entre os movimentos dos lábios dos atores e as palavras" (ROCHA, 2006a, p. 283). De fato, ainda que tenha sido rodado em 1969, ano em que novas tecnologias já estavam amplamente disponíveis aos realizadores[230], a opção de linguagem de Pasolini é apresentar seu filme inteiramente com uma câmera instável, uma vez que ela, quase sempre, está nas mãos do operador, além de vários trechos em que visivelmente o som das falas está em descompasso com os lábios dos atores. Desse modo, como em muitos filmes dessa época, *Medeia* tem uma imagem quase constantemente tremida. Além disso, também os cortes secos são abruptos, ocorrendo em pontos que não seriam os mais naturais nos planos. Novamente, esses elementos, essa espécie de liberdade poética por parte do diretor, também contribuem para o cinema antinatural de Pasolini, afinado a seu projeto de crítica ao fascismo da sociedade de consumo.

Depois da longa sequência da Cólquida, quase completamente sem falas ou diálogos, o filme passa a focalizar Jasão e os Argonautas, no litoral, diante da entrada da cidade de Iolcos. Esse grupo de navegadores, cujo líder é justamente Jasão, seria formado por príncipes gregos. Embora eles não sejam nomeados na versão de Pasolini, sabe-se ao menos seu número aproximado: na cena da praia é possível contar cerca de 18 Argonautas.[231] Jasão pede que eles esperem por ele ali na praia, pois entrará na cidade para falar com o rei Pélias.

---

[230] Tais como câmeras mais leves e, portanto, mais ágeis, além de gravadores de som portáteis, como os famosos Nagra. Pasolini ainda preferia filmar sem som direto, deixando para depois das filmagens a gravação e sincronização dos diálogos, bem como a inserção de outros sons, que, no caso de sua *Medeia*, não vão muito além da trilha sonora. São exemplos do que o filme apresenta, os sons de vento e alguns sons metálicos, como aqueles que provêm das joias, que personagens femininas portam.

[231] O número, segundo o mito, é bem maior: "cinquenta heróis se reuniram em Iolco para tomar parte na grande tentativa" (STEPHANIDES, 2013, p. 35). Nas notas de Leoni, constam os seguintes heróis: Jasão, o chefe dos Argonautas. Tífis, o "comandante" da embarcação Argo, foi ensinado pela Deusa Atena na arte de navegar. Hércules, o herói de muitas façanhas, também fez parte da expedição. E também Hilas, filho de Hércules (ou filho do rei da Mísia, segundo outro mito), acompanhou o pai. Zete e Calais, os filhos alados de Bóreas. Mopso, o tessálico, foi outro companheiro de Jasão, e teria morrido na viagem ao ser picado por uma serpente. Em outra fonte, *Jasão e os Argonautas*, são listados cerca de outros 20 desses jovens e nobres heróis: Orfeu, cujos cantos podiam acalmar até as feras. Teseu, o grande herói de Atenas. Cástor e Pólux, filhos gêmeos de Zeus. Télamon, o primeiro guerreiro a entrar em Troia. Meléagro, aquele a quem nenhuma arma ou doença poderia abater. Idas, que, assim como Hércules, também lutou contra Apolo. Peleu, que lutou contra a Deusa Tétis. Admeto, príncipe que atrelara um leão e um javali selvagem no mesmo carro. Também Linceu, aquele que enxerga até no escuro, pois teria "olhos de Lince". Équion, orador de grande habilidade. Éaco, filho de Peleu, grande lutador. Melampo, famoso médico e adivinho. Acasto, filho de Pélias. Áugias, filho de Hélios. Laertes, de Ítaca. Também Pirítoo, Polifemo e Eufemo (pp. 34-43).



Vê-se que essa passagem, no filme de Pasolini, é um pouco diferente de uma outra versão do mito, na qual Jasão, primeiramente, vai sozinho falar com o rei e somente depois que recebe a missão de partir em busca do velo de ouro é que reúne os Argonautas.[232]

Aqui já se encontra Jasão com os companheiros, assim que ele vai reivindicar o reino. Pélias o espera sentado no trono, rodeado por suas filhas (as Pelíades), em número de sete, todas trajadas com véus brancos. Importante salientar que Pélias não é pego de surpresa, mas, pelo contrário, parece saber de antemão que Jasão está vivo, que ele é filho de Éson e que, portanto, viria procurá-lo a fim de requisitar o que é seu por direito. Desse modo, Pélias já tem bem clara qual a missão que iria exigir do sobrinho em troca do trono: Jasão deveria buscar o velocino de ouro, que, nas palavras do rei, é um sinal de "perenidade do poder e da ordem". Essa áurea pele do carneiro, como se sabe, está além-mar, em uma terra distante.



[232] Ver "O homem de uma só sandália", em *Jasão e os Argonautas*, *Op. cit.*, pp. 30-35.

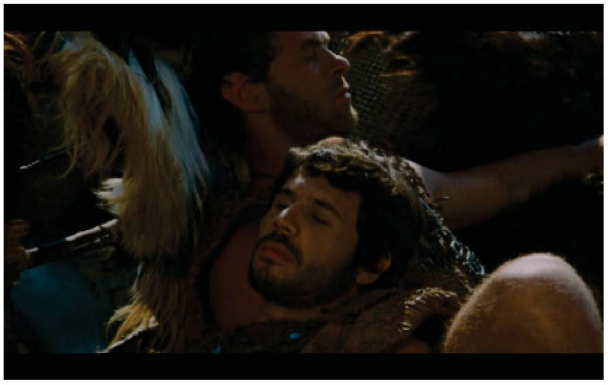
Por meio de uma câmera subjetiva de Jasão, a câmera assume a posição que seria do ator e se vê o que ele veria, percebe-se um detalhe interessante nos rostos das filhas de Pélias: há lágrimas derramadas e escorridas por suas faces. Em seguida, o herói lança mão de um detalhe que vai ao encontro de sua caracterização: ele pisca o olho para uma das moças.





Passa-se então para o barco dos Argonautas, que, na obra do diretor italiano, está mais para uma jangada. Ela teria sido, segundo o mito, construída com a madeira dos bosques do Monte Pélion e, aqui na obra fílmica, é apresentada por meio de três planos: o primeiro deles é mais aberto, predominando esse barco em relação ao mar, não sendo possível distinguir as pessoas com clareza; um segundo, mais próximo, em que já é possível ver os heróis; e um mais fechado ainda, no qual Jasão é o foco, mas também estão no quadro mais dois ou três companheiros. Na versão pasoliniana não constam as Simplégades, as duas rochas situadas na entrada do Bósforo, que se moviam e se chocavam uma contra a outra e impediam a passagem dos navegantes. Assim, os heróis, após a curta cena na jangada, já se encontram novamente em terra.





No filme, os Argonautas são caracterizados como aventureiros, ladrões, arruaceiros em busca de riqueza. No que diz respeito a Jasão, vê-se que ele é deslegitimado pelo realizador em uma espécie de comentário narrativo. Os Argonautas veem alguns cavalos e se apressam em procurar prendê-los; Jasão é visto tentando domar um cavalo selvagem, mas ele não consegue, mostra-se inapto, realmente sem jeito. O herói leva um coice do animal e acaba no chão, o que gera o riso generalizado de seus companheiros. Esses amigos, que de acordo com o mito seriam os maiores heróis da Grécia, todos montados a cavalo, assaltam e saqueiam uma caravana que encontram pelo caminho, levando as joias dos viajantes.

Também integrante da expedição dos Argonautas, pode-se distinguir Orfeu, o célebre cantor cuja voz seria capaz de mover montanhas e que agradaria até as feras. De quando em quando, diegeticamente ou não, ele dedilha a sua lira, pontuando vários momentos da aventura com os companheiros. Interessante notar que, na *Medeia* euripidiana, Jasão cita Orfeu explicitamente, quando diz que de nada valeria possuir riquezas se isso não fosse notório, sabido pelas outras

pessoas: "Não haja para mim nem ouro em casa, / nem cantar hinos que os de Orfeu mais belos, / se o fado meu não se fizer insigne" (EURÍPIDES, 2006, p. 81).[233]

Já na Cólquida, para onde se encaminharam a fim de obter o velo de ouro, os Argonautas aterrorizam algumas mulheres da região e roubam os tesouros que estavam sob a proteção de um guarda. Jasão retira do baú uma moeda, apenas uma, lança-a ao personagem e diz: "Pegue, reze por nós". Winkler comenta que, "Para Pasolini, os supostamente bárbaros da Cólquida têm uma civilização genuína, enquanto que os Argonautas são uma gangue de desordeiros interessada principalmente em saquear. A exploração do Terceiro Mundo pelo Primeiro Mundo capitalista e colonialista está na base de como Pasolini reconta o mito" (WINKLER, 2018, p. 350, tradução nossa).[234] Assim, a curta aparição de Jasão até o momento (primeiro em Iolcos, depois nas aventuras com os Argonautas) serve para caracterizá-lo: ele é um arruaceiro e está atrás apenas de riqueza e posição. Em seguida, veem-se algumas cenas rápidas da vida cotidiana naquela localidade, com as pessoas ceando, plantando e tecendo. Dá-se, no filme, um destaque significativo ao feminino, pois são as mulheres que servem a comida, cultivam a terra e produzem os fios a partir da lã. Caberia aos homens apenas garantir a segurança do território.

Em suma, de acordo com Pantelis Michelakis,

> (...) A *Medeia* de Pasolini tem dois começos. Primeiro, há o mundo de Jasão, que é representado por meio de seu próprio desenvolvimento de uma criança pequena a um homem jovem. Depois, há o mundo agrário de Medeia, a Cólquida, que é retratado por meio de rituais e música. O mundo de Jasão é marcado pelo contínuo comentário linguístico de seu tutor, o centauro Quíron, que explica e desmistifica a vida. O mundo de Medeia é

---

[233] Essa fala é aqui apresentada na tradução para a peça realizada por Flávio Ribeiro de Oliveira. Tal escolha se dá por duas razões: 1) A oportunidade de poder acompanhar um pouco mais outra tradução da tragédia, que, ademais, é notavelmente distinta daquelas que predominaram até aqui; 2) O caráter poético dessa tradução, feito que está mais afinado ao chamado *Cinema de Poesia* de Pasolini. Desse modo, a fim de exemplificação, note-se a complexidade (bem como a beleza) da seguinte intervenção do Coro, nessa tradução poética nada dócil, para se usar o vocabulário de seu responsável: "Preze-me recato, dom belíssimo de deuses, / nem jamais iras redargüentes / e porfias inexauríveis, / pós peito turbar por leito alheio, / lance terrífica Cípria, / mas respeite cama imbele / e discirna oxífrona tálamo femínio" (EURÍPIDES, 2006, pp. 89-91). Para o tradutor, "No plano lexical, as traduções escolares raramente vão além do arroz com feijão dos dicionários. Isso facilita a leitura, torna o texto mais familiar para o leitor moderno, mas deturpa o caráter poético da linguagem trágica, que constrói um universo *remoto*: a linguagem da tragédia era artificial (ou seja, era produzida com arte e artifício)" (OLIVEIRA, 2006, p. 22).

[234] "For Pasolini, the supposedly barbaric Colchians have a genuine civilization, the Argonauts are a gang of ruffians mainly interested in loot. The exploitation of the Third World by First-World capitalism and colonialism underlies Pasolini's retelling of the myth".

> acompanhado por ausência de diálogo e repetitivos sons e música não ocidentais. O encontro entre Jasão e Medeia é o encontro não apenas entre dois mundos, mas também entre duas concepções de tempo. O mundo de Jasão é associado com a linearidade da razão e do progresso, com o profano, mas também com a busca por riqueza e prazeres terrenos. O mundo de Medeia, por outro lado, é associado com a natureza cíclica do sagrado e do mito. (MICHELAKIS, 2013, pp. 177-78, tradução nossa)[235]

Medeia, em alguns planos, parece pressentir a chegada de Jasão, o que está por vir para ela e para seu povo. A princesa olha para o horizonte com o olhar perdido e a feição pensativa, o que é habilmente explorado por Pasolini no rosto bastante expressivo de Maria Callas.



O olhar de Medeia, que está sempre focado, bem como sua postura ereta e seu silêncio, fazem dela uma figura à parte. Durante o ritual de fertilidade, por exemplo, Pasolini alterna entre planos médios e *closes* dessa personagem e, muitas vezes, ela é mostrada de perfil. Esses planos sugerem sua natureza dupla: enquanto uma parte dela está firmemente ligada à realidade espiritual da Cólquida e de seu povo, outra parte está aberta ao desconhecido e a fenômenos que a levarão para longe de suas origens. Pasolini também faz uso de planos gerais, imergindo Medeia no ambiente agrícola da Cólquida – como o elemento central dos rituais de fertilidade ou em sua posição ligeiramente destacada da multidão. Quando mostra a família real em seus aposentos, incrustados nas rochas, todos dormem tranquilamente, mas

---

[235] "(...) Pasolini's *Medea* has two beginnings. First, there is Jason's world, which is represented through his own development from a small boy to a young man. Then, there is Medea's agrarian world of Colchis, which is depicted through rituals and music. Jason's world is marked by the continuous linguistic commentary of his tutor, the centaur Chiron, who explains and demystifies life. Medea's world is accompanied by lack of dialogue and repetitive non-Western sounds and music. The encounter between Jason and Medea is the encounter not only between two worlds but also between two conceptions of time. The world of Jason is associated with the linearity of reason and progress, the profane, but also the quest for earthly riches and pleasures. Medea's world, on the other hand, is associated with the cyclical nature of the sacred and of myth".

Medeia abre seus olhos e parece despertar de um sonho, de certo modo, premonitório. Assim, aqui também o diretor privilegia o perfil de Medeia, que prevê a chegada de Jasão.



No dia seguinte ao sonho, Medeia, ainda absorta, pensativa, pede para suas escravas[236] lhe aprontarem, pois deseja ir até o Templo rezar ("Preparem-me, quero ir orar no Templo"). Pasolini deixa algumas pontas soltas no seu filme, e aqui está uma delas. Quando Medeia vai até o Templo para rezar, algumas escravas acorrentam seus punhos; em seguida, a princesa passa por dentro de uma pequena caverna; do outro lado, as escravas retiram as correntes que prendem seus punhos. A princesa se vê diante de um fogo que se alastra pelo chão, então ela grita e trata de apagá-lo por si mesma.



Esse fogo seria obra dos Argonautas, uns arruaceiros, em passagem pelo local? Não se sabe. Ou, por exemplo, quando Apsirto, antes do ritual de fertilidade, sai do meio do povo e vai, sozinho, para o meio do mato. Nos dois casos (e há outras

[236] A cor azul também predomina nos figurinos das escravas, destacando-se, por exemplo, as suas túnicas.

questões sem resposta ao longo da obra), não se sabe por que as ações se dão. Ou seja, não é para tudo que existe uma explicação facilmente compreensível nesse filme do cineasta italiano.

Aos 30 minutos de filme, Medeia sobe uma ladeira e finalmente chega no Templo de Ares, o centro espiritual da Cólquida. Nesse local, ela e Jasão irão se ver pela primeira vez, o que, para Adao Fernandes da Silva, significaria:

> Em síntese esse encontro proposto por Pasolini pode ser lido como crítica e ao mesmo tempo parábola do desastroso e real confronto sócio-econômico entre o Terceiro Mundo da comunidade agrária de Medéia (Cólquida) e as civilizações ocidentais do chamado Primeiro Mundo (civilização grega de Jasão): uma obra vista com os olhos do Terceiro mundo ideal e idealizado por parte do cineasta. (SILVA, 2007, p. 131)



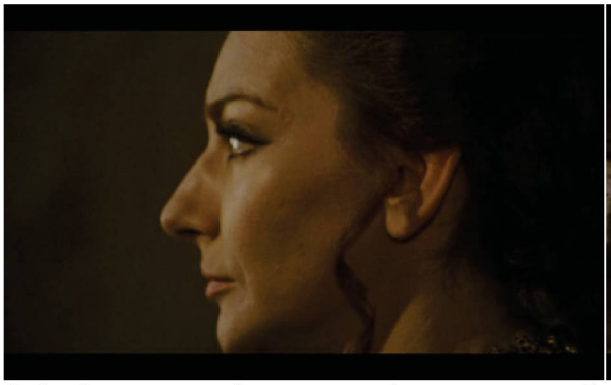
1. Medeia reza no Templo de Ares.



2. O velocino de ouro. O *raccord* de olhar de Medeia (quadro 1) não mantém a espacialidade da cena.

Na cena do encontro, faz-se presente uma série de quebras de eixo pronunciadas. No início, Medeia está sentada em frente ao velocino de ouro, pendurado em um suporte de madeira. Esse objeto sagrado é focalizado e a princesa parece pressentir ou escutar um som indicativo da presença de outra pessoa. No entanto, esse som não consta do filme, ele não é audível, há apenas uma música pontuando a cena. Medeia se volta, a fim de procurar escutar melhor, mas novamente a banda sonora não traz nenhum som diegético de alguém se aproximando. Então ela procura se esconder atrás de uma coluna. Quando Jasão entra no Templo, há um *close* nele. Vê-se que o campo e o contracampo, estabelecidos pelas posições dos dois personagens, não possuem uma correspondência espacial adequada. Depois do olhar trocado entre eles, Jasão retrocede e Medeia desmaia, porque para ela, talvez, aquilo poderia parecer uma visão. Nesse momento se faz presente uma grande

quebra de eixo. Nos fotogramas a seguir, Medeia e Jasão se veem pela primeira vez, mas não trocam nenhuma palavra.



1. A princesa, em *close*, pressente a presença de outras pessoas. Vira-se para verificá-lo.



2. Jasão vai em direção ao Templo, do lado contrário ao qual Medeia se volta.



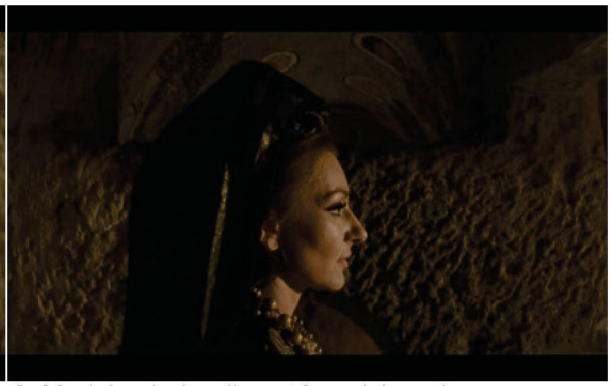
3. Ela se esconde em um lugar que, notadamente, encontra-se desalinhado do contracampo de Jasão.



4. Jasão entra no Templo, na continuação da tomada anterior, logo acima.



5. *Close* em Jasão, que sorri de leve. O campo e o contracampo seguem desalinhados.



6. Medeia ainda não está posicionada em uma direção condizente com a espacialidade da cena.



7. Jasão dá um passo atrás, preparando-se para sair. Vê-se que se trata, mais uma vez, da mesma tomada.



8. A cena retorna para a mesma tomada de Medeia. Nesse plano, inicia-se seu movimento de queda.



9. Há um corte em movimento, no plano que mostra o desmaio da heroína.



10. Uma grande quebra de eixo: a cabeça de Medeia, antes para um lado do quadro, agora está para o outro.

Assim que Medeia acorda, vê-se o sofrimento em seu rosto, concentrado principalmente nos olhos grandes de Callas. Aqui é possível perceber que a heroína se preocupa e que, inevitavelmente, terá que tomar uma decisão importante. Nota-se que a personagem é consciente desse fato, o que se reflete em sua feição angustiada. Medeia parece refletir, caminha pensativa pelo Templo e uma espécie de tique nervoso chega a lhe assomar a face. Até que um sorriso tênue lhe vem aos lábios, dando a entender que, de agora em diante, suas ações estão determinadas, uma vez que a personagem já sabe o que deve fazer: Medeia "(...) olha para o velo pensativamente e, por um momento, sorri misteriosamente. *Close-ups* expressivos em seu rosto nos dizem que ela sabe o que vai acontecer" (WINKLER, 2018, pp. 350-51, tradução nossa).[237] Será preciso roubar o velo de ouro e fugir com Jasão. Subitamente, Medeia tenta arrancar o artefato de seu pedestal, mas ela não consegue. Então olha diretamente para a câmera em um *close*, que, logo em

[237] "(...) looks at the Fleece pensively and, for a moment, smiles mysteriously. Expressive close-ups on her face tell us that she knows what is going to happen".

seguida, “pula” para um *superclose*, no qual seus olhos faiscantes deixam antever que algo malévolo se passa em sua mente.



Um plano mostra a lua: chega a noite desse dia tumultuoso para a princesa, e ela continua no Templo, diante da pele do carneiro. Com mais um plano já está dia, portanto, Medeia passou a noite olhando para o velo e refletindo. O encadeamento lógico do filme, bem ao gosto das cinematografias modernas dos anos 1960, exige do espectador, pois, no geral, o filme possui um ritmo um pouco truncado, complicado de entender.

A princesa volta correndo para casa, acorda Apsirto e pede para que se junte a ela. O irmão questiona aonde iriam, mas a feiticeira insiste, dizendo simplesmente “venha comigo”. Ele então calça as sandálias e vai. De volta ao Templo, ela lhe pede ajuda para roubar o velo. De início, ele esboça um sorriso incrédulo, mas, muito rapidamente, percebe que Medeia não está brincando. Apsirto não a questiona e, de pronto, ajuda a irmã a roubar o velo. Com a construção dessa cena, entende-se que o jovem príncipe tem total confiança na irmã e, portanto, faz o que ela lhe pede sem titubear. Mas, saliente-se que, de acordo com o mito, Medeia teria ajudado Jasão a roubar o velo, e não o teria roubado por si mesma, com a

ajuda de Apsirto. Aqui, ela rouba o velo sem que Jasão o peça. Ademais, de acordo com a versão de Sêneca, o velo de ouro estaria guardado em um bosque da Cólquida. No filme de Pasolini, ele está dentro de uma caverna. E note-se que, aqui, o velo não é guardado por um dragão vigilante, o que exigiria a inclusão de efeitos especiais na obra. De acordo com o mito, Medeia teria adormecido o dragão (ou forçado para que olhasse para o céu, ele que sempre teria ignorado o céu) para que Jasão pudesse roubar o objeto precioso (SÊNECA, s/d, p. 118).

Medeia e Apsirto partem em uma carroça, puxada por cavalos, levando consigo o velo de ouro. Encontram-se com Jasão e, ainda, não há qualquer diálogo entre ele e Medeia. Jasão esboça a intenção de falar alguma coisa, mas acaba permanecendo calado; eles apenas trocam olhares. Esse trio, acompanhado dos Argonautas, que estão a cavalo, parte, imediatamente, da Cólquida. Nessa cena, e também na anterior, na qual os irmãos fogem de carroça, Pasolini mostra uma predileção por acompanhar os movimentos por meio de panorâmicas à esquerda. Esse tipo de escolha, além de ser adequada para seguir deslocamentos, tem a vantagem de poder mostrar muito da paisagem em que a ação se desenrola. No exemplo acima, vislumbram-se as interessantes formações geológicas da Capadócia, na Turquia, região escolhida para representar a Cólquida no filme do diretor italiano. Ao mesmo tempo, as escravas entram no Templo, a fim de levar oferendas ao velo, e dão pela falta do objeto de adoração. Elas se horrorizam com sua ausência e saem do local aos berros.



Tem-se um *jump cut* na imagem do rosto do rei – como antes havia se dado no rosto de Medeia, na cena do Templo. Pode-se inferir que Eetes recebe a notícia do desaparecimento do velo e, de um plano para o seguinte, em uma elipse interessante e dinâmica, vê-se que ele está sem os trajes de rei, estando agora

vestido de guerreiro. Eetes prepara os soldados para irem atrás dos ladrões, pois, evidentemente, ele é quem irá chefiar a perseguição a seu maior tesouro. O rei e seu séquito, todos a cavalo, partem. Em uma montagem paralela, por meio de duas cenas separadas que concorrem para o mesmo ponto, vê-se, sem qualquer aviso, Medeia matar o irmão, esquartejá-lo e fazer rolar a cabeça dele da carruagem. Quando Medeia atira a cabeça do irmão de cima da carroça, um cavalo que está próximo dela se assusta, ainda que, é claro, não se esteja diante, verdadeiramente, de uma decapitação humana. Aqui, também, faz-se presente uma inversão pronunciada de perspectiva: inicialmente, a cena é filmada a partir da direita, e, em seguida, a câmera "pula" para a esquerda, atravessando o eixo imaginário de 180 graus. Em outras palavras, modifica-se a posição relativa dos elementos presentes no quadro: o que antes se via por um lado, passa a ser visto pelo seu oposto, sendo esse mais um efeito de estranhamento, que confere ao filme seu caráter antinatural.





Nesse momento da narrativa, como apontado anteriormente, o azul se destaca como sendo a cor da família real da Cólquida. Mesmo o cavalo de Eetes, quando este sai ao encalço dos ladrões do velocino, está coberto com uma capa predominantemente azul, assim como o cavaleiro. Os nobres se destacam visualmente dos habitantes comuns da região muito por causa do figurino. Na cena em que os guerreiros da Cólquida perseguem os Argonautas, apenas o rei e o cavalo estão vestidos de azul, enquanto todos os demais trajam vestes de um marrom meio apagado.

A tropa de Eetes, que já vinha logo no encalço dos Argonautas, dá com a cabeça de Apsirto. Uma trilha sonora, como um lamento, entra justamente nesse instante, a fim de pontuar a dramaticidade da cena. Um soldado enrola a cabeça de Apsirto em um manto e eles prosseguem a viagem. Mas, como Medeia foi deixando

mais pedaços do corpo do irmão pelo caminho, eles vão sendo obrigados a parar de pouco em pouco para recolhê-los e talvez não consigam mais alcançar os inimigos. É preciso verificar como essa mesma passagem é tratada segundo o mito: fugindo com Jasão no navio Argo, Medeia estava para ser alcançada pelo pai e seus asseclas. Para retardá-los, ela mata o irmão, esquarteja-o e joga seus membros no mar, fazendo com que Eetes pare a fim de reunir os pedaços do filho. No filme de Pasolini, no entanto, o diretor optou por fazer com que Medeia atirasse os pedaços do corpo do irmão não no mar, mas ainda em terra, certamente algo menos complicado de se realizar cinematograficamente. Além do mais, a resolução desse evento não é um ponto passivo. Sêneca, por exemplo, faz Medeia ora dizer que o corpo de Apsirto foi jogado ao mar e ora dizer que isso ocorreu em terra: 1) "o pequeno companheiro esquartejado por mim, ímpia virgem, e seu mísero corpo jogado perante os olhos do pai e depois espalhado aos pedaços no mar" (SÊNECA, s/d, p. 103); 2) "Chegarei ao Fásis[238], à Cólquida, ao reino de meu pai, aos campos que foram avermelhados pelo sangue de meu irmão?" (SÊNECA, s/d, p. 117).

Assim, na *Medeia* fílmica, o rei e seu séquito encontram, primeiro, a cabeça de Apsirto, depois uma perna e, por fim, um braço, próximo a uma das poucas árvores existentes naquela região árida da Capadócia. Em cada um desses momentos, dá-se um destaque para as reações do rei: quando ele vê a cabeça cortada do filho, por trás da máscara de guerra seus olhos estão marejados, brilhando; assim que encontram a perna pelo caminho, os olhos do rei estão ainda mais chorosos e a máscara já se encontra um pouco levantada; por fim, quando dão com o braço perto da árvore, o próprio Eetes tapa os olhos com a mão, para evitar de encarar a crueldade feita com Apsirto.



[238] Trata-se de um rio que corta a Cólquida.





Os Argonautas chegam à praia, com os guerreiros em seu encalço, mas conseguem fugir. Eles liberam os cavalos e sobem no barco. O rei, por sua vez, retorna derrotado, desolado e com o funeral do filho, cujo corpo foi ultrajado, para fazer. A mãe de Apsirto vê seu marido, ladeado pelos súditos, e aguarda que eles cheguem mais perto. Faz-se um silêncio absoluto, a ação passa para o ponto de vista da rainha e, por meio de uma câmera subjetiva, vê-se um corpo esquartejado sendo carregado pelos soldados. Ao se dar conta do que ocorreu, Eurílite rompe o silêncio atroz soltando um brutal grito de desespero, que é seguido pelas outras mulheres do povo. Todas gritam, transformando a suspensão momentânea da ação (o silêncio absoluto) em uma consternação generalizada.







Sobre o horror gerado pela ação de Medeia, Michelakis comenta que os

> Sacrifícios humanos, que primeiramente aparecem como rituais de fertilidade que unem os seres humanos e a natureza, gradualmente se tornam perversos e bárbaros quando Medeia entra no mundo racional de Jasão: os assassinatos de seu irmão e das crianças se assemelham visualmente ao sacrifício ritual performado no começo do filme, mas, como o tempo cíclico de Medeia é infectado pelo tempo linear de Jasão, há uma sensação de que seus rituais saem do controle. (MICHELAKIS, 2013, p. 178, tradução nossa)[239]

Ademais, esse sacrifício marca a passagem do mundo rural para o mundo capitalista. A *Medeia* de Pasolini se insere nesse contexto de crítica ao sistema, pois o diretor se utilizou do gênero trágico (aqui se ressaltando especificamente o sacrifício, presente na Mitologia Grega) para tratar de um problema político. E a mobilização do tema do sacrifício com os mesmos fins já consta em seu filme anterior, *Pocilga* (1969), embora nessa obra não se dê na mesma chave mítica.

A narrativa então retorna para o grupo de Jasão, que agora se encontra navegando o barco Argo, em direção a Iolcos. O saldo de suas pilhagens se deixa ver em alguns animais presos em um cercado, em joias e moedas e, no principal, a pele de ouro do carneiro. Tanto à esquerda quando à direita, há cinco ou seis homens movimentando os remos. Medeia, sentada na popa da embarcação, observa esses homens. Pela decupagem da cena, que privilegia enquadramentos frontais, nota-se que a feiticeira se encontra isolada dos demais: ela está ao fundo, bem no centro da imagem; em primeiro plano e nas laterais estão os Argonautas,

---

[239] "Human sacrifices that first appear as fertility rituals that unite humans and nature in Colchis gradually become perverse and barbaric as Medea enters Jason's rational world: the killing of her brother and her children visually resemble the ritual sacrifice enacted at the beginning of the film, but, as the cyclical time of Medea is infected by the linear time of Jason, there is a sense that her rituals spiral out of control".

dormindo ou descansando; Jasão, inclusive, também na parte da frente do Argo, está de costas para ela.



Em seguida, já em terra, na costa de Iolcos, os heróis levantam um acampamento. Enquanto se dedicam a essa tarefa, nota-se que Medeia ainda não saiu do barco; ela foi deixada para trás e continua lá, completamente sozinha. Esse detalhe, bem como o desenvolvimento da cena que se dá na sequência, mostra como Medeia não se integra ao grupo, e como esse novo local apresenta uma nítida diferença em relação àquele de onde ela provém. Ao desembarcar, a princesa diz aos companheiros de aventura, em razão de sua ligação com o sagrado, que aquele lugar vai afundar, porque não haveria sustentação para as tendas. Evidentemente, os Argonautas ignoram o rompante de Medeia, riem-se dela e Orfeu começa por dedilhar a sua lira, encobrindo as palavras da estrangeira. Então a conexão de Medeia com a terra fica evidente: ela sai correndo, consternada, por aquele novo ambiente e evoca as forças da natureza, suas velhas conhecidas, que fazem parte de seus valores ancestrais. Essa cena é filmada em plano geral, o que contribui para a sensação de total desorientação de Medeia com aquele novo meio. Medeia, sentindo-se perdida, pede para que a Terra e o Sol falem com ela. De acordo com Michelakis, "Os racionais machos Argonautas observam com diversão a ansiosa fêmea bárbara que procura um centro nessa terra de ninguém, transitória entre os únicos dois lugares que importam para eles, a bárbara Cólquida da oportunidade e a civilizada Grécia de Corinto" (MICHELAKIS, 2013, pp. 214-15, tradução nossa).[240] Acampamento montado, os Argonautas comem, bebem, cantam e descansam.

[240] "The rational, male Argonauts observe with amusement the anxious female barbarian who seeks a centre in this transitional no man's-land between the only two places that matter to them, the barbaric Colchis of opportunity and the civilized Greece of Corinth".

Medeia segue apartada do grupo, até que Jasão vai até ela e, de modo rude, puxa-a pela mão e a encaminha para sua tenda. Ela não oferece resistência; deixa-se levar. Dentro da tenda, mais ou menos na metade do filme, Jasão e Medeia têm relações sexuais.

Após uma cena em que se veem as filhas de Pélias rezando, a ação retorna para os Argonautas, já diante da entrada de Iolcos. Vê-se Medeia perto deles, embora ali ela continue a ser um corpo estranho. Jasão, com o velo de ouro no ombro, vai falar com o rei.



As Pelíades correm para dentro do palácio e vão beijar as mãos do pai. Elas expressam um lamento e fogem horrorizadas ante a presença de Medeia, que está junto de Jasão. Em instantes, o casal assoma à porta da sala real, diante de Pélias. O rei rejeita entregar o poder, não cumpre com sua palavra. Jasão não se preocupa, mas faz questão de salientar que a pele do carneiro, longe de sua terra, não tem mais significado. Deixam o artefato para o rei e saem.



No exterior do palácio, as Pelíades retornam e veem Medeia como uma criatura exótica, fazem mesmo questão de tocá-la. Despem-na e, em seguida, vestem-na como se fosse igual a si mesmas, uma princesa de Iolcos. Atente-se para a diferença na indumentária das mulheres da Cólquida (vestes predominantemente azuis) e as de Iolcos (vestes predominantemente brancas).

Embora o episódio do assassinato de Pélias por suas próprias filhas não se apresente de forma explícita, conforme já relatado neste trabalho, essa troca de roupas de Medeia pode ser considerada uma morte simbólica do rei. Jasão e Medeia simplesmente partem de Iolcos, sem eles próprios se vingarem de Pélias, ainda que ele tenha se recusado a entregar o trono. Antes, porém, o herói se despede de seus amigos Argonautas. Nenhum deles se despede de Medeia; ela continua, portanto, a ser tratada como as mulheres o eram no século V a.C., ou seja, como criaturas subalternas, quase invisíveis. O casal volta para a tenda e protagoniza mais uma cena romântica, de modo que seus dois encontros amorosos atestam o comprometimento que existe entre eles. Depois disso, Jasão dorme e Medeia intenciona sair, mas volta e fica de olhos abertos, observando o corpo seminu de Jasão, e sorri. A alegria conjugal, pode-se dizer, nunca mais será tão plena quanto nesse momento. Mas no final da cena, enquanto Medeia procura se conectar com Jasão, que já despertou, os olhos dele se voltam em outra direção, para o céu, que é indecifrável e prenuncia os males que virão.

A partir desse momento, a narrativa dá um "salto", tanto temporal como espacial: não se está mais nem na Cólquida nem em Iolcos; o filme aporta, para não mais sair, em Corinto. A primeira cena na nova localidade é interessante e esclarecedora, pois ela apresenta uma visão de Jasão. Após um plano de estabelecimento, no qual se mostra o espaço onde determinada ação se dará[241], vê-se Jasão diante do Centauro, na parte externa do palácio, a perguntar: "Como veio parar aqui?". E ele repete antes de obter uma resposta: "Como veio parar aqui?". Então Quíron responde: "Quer dizer, como viemos parar aqui?". O quadro abre e são vistos, na verdade, dois Centauros, ao invés de apenas um.

[241] Aqui, no caso, vê-se a fortaleza de uma cidade, que representa Corinto. As locações reais utilizadas para essa parte do filme foram a antiga muralha da cidadela de Alepo, na Síria, e a Piazza dei Miracoli, em Pisa, na Itália.





A repetição da pergunta de Jasão pode ser tomada como um indício dessa duplicidade, habilmente explorada por Pasolini. Um dos Centauros esclarece: "Nós dois estamos na verdade dentro de você". O caso é que há dois Centauros, um sagrado (ou velho), aquele de quando Jasão era criança, e um profano (ou novo), de quando o herói se tornou adulto. Quem fala pelos dois, nesse momento, é o Centauro profano, e ele salienta que Jasão ama Medeia, "mas não tem piedade dela". Isso porque ela foi arrancada de um mundo que, de certo modo, não existe mais, porque ela "se encontra desorientada nesse mundo de agora", porque ela é uma mulher de valores antigos, o mundo atual ignora aquilo em que ela sempre acreditou. Em outras palavras, Medeia é antiga em um mundo novo, pois, nessa obra,

> o mundo moderno e o mundo arcaico são excludentes, irreconciliáveis. No filme, Pasolini encarna essa oposição sem solução nas figuras dos dois Centauros: um, poético, conhecido de Jasão quando menino; o outro, prático e calculista, cheio de bom senso, nas visões de Jasão adulto. (AMOROSO, 2002, p. 76)

O velho Centauro inspiraria os sentimentos, enquanto que o novo seria aquele que os exprimiria. Essa revelação, ou seja, que na verdade são dois Centauros e não apenas um, já havia sido indicada no início do filme, quando o Jasão adulto ouvia os ensinamentos finais do Centauro que não tinha mais sua metade cavalo. Aquele já era o Centauro novo, o Centauro profano. Nazário comenta que, nesse filme,

> (...) há um personagem mítico que representa o bloco parental, do pai e da mãe. É um centauro, símbolo andrógino da potência masculina e feminina. No começo, quando Jasão era criança via no centauro um animal fabuloso, cheio de poesia; depois, pouco a pouco, com a idade, o centauro torna-se razoável e sábio, e ele acaba por se tornar um homem como Jasão.

> Quando este se dirige à casa de Medéia, é chamado por seu nome pelo centauro, que lhe aparece, desta vez, desdobrado: um é o centauro que Jasão via quando criança; o outro é o que vê na idade adulta. Segundo Pasolini, este encontro dos dois centauros significa que a coisa sagrada permanece justaposta ao ser dessacralizada: se vivendo se realizam algumas superações, o que se era antes não desaparece. No final, a superposição dos dois centauros não os abole. Eles estão justapostos. O progresso é uma ilusão. Nada se perde. O filme mostra a oposição de dois mundos: o universo misterioso de Medéia e a civilização grega de Jasão, que derrota a feiticeira e anula seus poderes mágicos, exilando-a de Corinto. (NAZÁRIO, 1982, pp. 24-25)

Ainda a respeito da justaposição dos dois Centauros, Michel Lahud argumenta que, desse modo,

> (...) *Medea* era uma obra desprovida de qualquer esperança. Entre o sagrado e o profano, o mítico e o pragmático, o arcaico e o moderno, nenhuma síntese seria possível, somente uma justaposição. Era isso o que vinha revelar a presença simultânea dos dois centauros – o centauro fabuloso e poético da infância de Jasão e o centauro sensato e calculista que ele passou a ver quando adulto – no filme de Pasolini. (LAHUD, 1993, p. 88)

Trata-se, portanto, de dois mundos distintos. O antigo mundo de Medeia, que agora se encontra subjacente ("Nada é divino"), e o novo mundo de Jasão, que é caracterizado como uma inconsciência. Jasão adulto é ainda a criança, pois ele ouve o Centauro Quíron, mas não processa as informações. Abaixo, dois *frames* que exemplificam os planos importantes da cena.



1. Plano de estabelecimento: as muralhas da cidade de Corinto.



2. Os dois Centauros: à esquerda, o sagrado (ou velho); à direita, o profano (ou novo).

Há, nessa cena, dois problemas de ordem técnica: 1) a composição em *split screen*, uma tela dividida em duas metades, quando se vê os dois Centauros, gera uma discrepância nas sombras das duas criaturas, o que denuncia a manipulação da imagem; 2) a fala de Jasão está levemente fora de sincronização, pois, conforme

já foi apontado a respeito de Pasolini, sabe-se que "seus filmes são sempre dublados" (ROCHA, 2006a, p. 284).

Aqui, e somente aqui, transcorrido pouco mais de uma hora de filme (portanto, pouco mais da metade do total), dá-se, de fato, o fim daquilo que seriam os antecedentes da tragédia, narrados resumidamente pela Ama no início da *Medeia* euripidiana. Até o momento, mostrou-se a criação de Jasão, o universo arcaico de Medeia, a busca pelo velo de ouro, o enamoramento de Medeia pelo líder dos Argonautas. Daqui por diante é que se verá o presente narrativo focalizado pelo tragediógrafo grego, o que pode ensejar uma análise mais detida dos pontos de contato entre as obras de Eurípides, Sêneca e Pasolini.

Eis que a feiticeira está em Corinto. Interessante notar como o filme de Pasolini constrói, imageticamente, a relação de Medeia e Jasão. Vê-se que a heroína, embora more em um palacete, permanece à margem, pois ele se situa fora dos muros da *pólis*.



Isolada, além de traída, ela insta a Ama a acompanhá-la até a cidade. Essa personagem tenta dissuadi-la, dizendo "mas não pode!". Contudo, Medeia insiste: "acompanha-me!". Então elas vão, procurando não serem vistas, esgueirando-se rente à muralha. Além disso, Medeia vai camuflada, mais uma precaução para tentar passar despercebida. Ainda de longe ela vê Jasão, que dança e se diverte com os amigos, em uma situação semelhante à descrita pelo texto de Eurípides: "Quando um marido oprimem os de casa, / vai para fora e cessa o tédio do ânimo. / [junto com um amigo ou coetâneo] / A nós, dever de ver uma alma só" (EURÍPIDES, 2006, pp. 53-55, colchetes no original). A cena de Pasolini ilustra bem essa passagem. Tem-se um *superclose* do rosto coberto de Medeia, que deixa de fora apenas seus

olhos e parte da testa. Enquanto ela observa Jasão tendo bons momentos, vê-se que lágrimas começam a escorrer.




Medeia e a Ama retornam para casa e, depois dessa incursão ligeira dentro das muralhas, fica nítido o contraste existente entre a grandiosidade da cidade cercada e o palácio de Medeia, isolado, excluído, na periferia. Assim como ela, a estrangeira, aquela que não é grega, sua casa também não faz propriamente parte de Corinto. Essa construção espacial, bem como os desenvolvimentos futuros da narrativa fílmica, parece traduzir de modo interessante o que a personagem Medeia verbaliza, algo incrédula, na versão de Sêneca. Nela, Medeia diz: "Depois de me haver tirado o pai, a pátria, o reino, ele teve a coragem de deixar-me sozinha, numa terra estrangeira?" (SÊNECA, s/d, p. 103).

Uma das mulheres coríntias revela a Medeia que muitas pessoas ali têm medo dela, que a temem como a uma bruxa. Acrescente-se que parece natural que o fizessem, visto que, de fato, ela o é e todos conhecem a sua fama. E a mulher continua: "Perdoe-me, mas falo assim na esperança de ajudar, empurrando-a...", mas é Medeia quem completa: "...aos feitos de magia". De acordo com Junito de Souza Brandão, Albin Lesky teria razão ao dizer, em *A tragédia grega*, que, na *Medeia* euripidiana, "no decorrer da ação esquecemos a feiticeira e suas magias, e nos voltamos inteiros para a mulher, para a pessoa humana, para a 'demoníaca Medéia', que Eurípides transformou em assassina dos próprios filhos" (BRANDÃO, 1985, p. 63). Na obra cinematográfica, contudo, o diretor italiano fez questão de sublinhar essa característica marcante da protagonista. A feiticeira diz que está longe de seu país, ou seja, da Cólquida, há mais de dez anos. E a mulher ainda diz: "Mas você continua sendo o que era". Medeia primeiro nega ("Não, sou agora outra criatura"), mas, por fim, acaba por concordar: "Talvez você tenha razão, continuo

sendo o que era. Uma ânfora cheia de um saber alheio". Ela passa a seu dormitório e, uma vez lá, lamenta-se. Aqui se está bem próximo do começo da peça de Eurípides, quando Medeia se lamenta por seus infortúnios, por ter sido traída pelo marido, por quem tudo fez. Como se sabe, e aqui já se ressaltou mais de uma vez, a heroína é, em grande medida, responsável pelos seus atos, ela não é determinada pelos Deuses e pelo destino. Trata-se de uma questão paradoxal, um jogo complexo que se dá entre o livre-arbítrio da heroína e a intervenção pontual dos Deuses, tendo em vista seus próprios desejos, como ocorre, por exemplo, na ocasião em que Eros acerta Medeia com sua flecha, fazendo com que ela se apaixone por Jasão.

No filme, há uma sobreposição da imagem de Medeia se lamentando no quarto a outra imagem: trata-se de um movimento horizontal à esquerda, uma panorâmica, que acaba por se fixar naquela imagem do início do filme – o Sol batendo diretamente na tela, que, sabe-se, representa a Cólquida, de onde Medeia provém. Medeia adormece. E quem vem acordá-la é seu avô, o Deus Sol.





O Sol inicia a conversa: "Não me reconhece?". Ela responde: "Sim. É o pai de meu pai". E o Sol: "Então, por que espera? Coragem!".



Interessante notar que Medeia adormece com aquele vestido que usava quando foi até a cidade, uma roupa simples, como a de uma camponesa, igual a das demais mulheres coríntias. Porém, quando o Sol a acorda, ela está, novamente, devidamente paramentada: está agora com as roupas antigas de princesa, vistas na primeira parte do filme, e também estão presentes os colares, as pulseiras e a tiara, ou seja, ela volta a ser a feiticeira da Cólquida. Em seguida, mais sobreposições: agora as mulheres de Corinto são vistas sobre a imagem fixa de Medeia. Ela deixa o quarto, vestida com as roupas antigas, e as mulheres de Corinto (o Coro euripidiano) se reúnem, diante dela, no vestíbulo da casa. As exclamações características da peça grega também comparecem no filme, ditas pela personagem Medeia: "Ó Deus! Ó justiça cara a Deus! Ó luz do Sol!". E a mulher traída prossegue:

> A vitória que vejo sobre meus inimigos será esplêndida! Agora vou certeira ao alvo e por fim me vingarei como devo! Ó Deus! Ó justiça cara a Deus! Ó luz do Sol! Ouçam meus planos. Mandarei uma de minhas aias até Jasão, para que venha até mim. Serei muito carinhosa com ele e lhe direi: é justo que você se case com a filha do rei. E lhe direi: este matrimônio será muito útil para nossos filhos. (PASOLINI, *Medeia*, 1969, grifo nosso)

Então, quando Medeia repete as invocações ("Ó Deus! Ó justiça cara a Deus! Ó luz do Sol!", grifado acima), o Coro das mulheres de Corinto realmente lhe faz coro: elas repetem essas palavras, que prosseguem como um fundo sonoro[242] ao longo da cena. A marcação do andar das mulheres de Corinto, que caminham juntas de Medeia, faz dessa cena uma verdadeira coreografia. O primeiro enquadramento, um plano conjunto (mais aberto, mostrando as mulheres de corpo inteiro e algo do espaço circundante), em seguida fecha para um plano próximo da

[242] Aqui, pode-se dizer que esse Coro compõe uma "ambiência" (*background*), em que as vozes reverberam (*reverb*) nas paredes da sala em que se encontram.

Ama, que será intercalado com um plano próximo de Medeia. Nessa nova configuração, elas têm um diálogo em que a Ama procura dissuadir a mulher ultrajada de sua vingança, enquanto Medeia afirmará seus propósitos, salientando que a Ama deve fazer o que ela diz. O paralelo com a *Medeia* de Sêneca é evidente. Nele, a Ama diz para a heroína:

> Não é um crime comum nem medíocre o que ela está meditando: ela vai superar a si mesma, pois eu conheço os sinais de suas precedentes cóleras. Alguma coisa de grandioso você está preparando: alguma coisa atroz, inumana, ímpia. Vejo o indício do furor. Possam os deuses desmentir os meus pressentimentos! (SÊNECA, s/d, p. 115)

No filme, ambas, em boa parte da disputa, ao falarem uma para a outra, olham e falam diretamente para a câmera, envolvendo, novamente, o espectador na narrativa. A Ama diz: "Já que nos revelou suas intenções, gostaríamos de lhe ser úteis, aconselhando-a a recordar as mais puras leis humanas". Então Medeia responde: "Não é mais possível agir de outro modo. Vocês não podem me aprovar só porque não sofreram todos os males que eu sofri". Mas a Ama insiste: "Mas quem lhe dará a coragem para fazer o que tem em mente? Quem lhe dará esta coragem?". Medeia: "Encontrarei tal coragem imaginando o tormento dele!". E a Ama: "Mas o seu não será menor, pobre mulher desesperada!". Conforme dito e redito, ao matar os filhos e fazer com que Jasão sofra, Medeia provoca, deliberadamente, seu próprio sofrimento. A heroína prossegue: "Chega, Ama, chega! É hora de agir. Estas falas são de todo inúteis. Você, Ama, vá até Jasão e traga-o aqui. Mas peço, não lhe revele nossos planos". E Medeia finaliza: "Você me ama e além disso é mulher". A Ama ainda hesita, faz que vai falar algo, mas, diante dessa forte exortação final, não encontra palavras. Ela deve ficar do lado de Medeia e, então, sai para fazer o que esta lhe pediu, dizer a Jasão para que compareça diante da ex-consorte. Nesse sentido, Lesky argumenta que "Seria verossímil que mulheres ajudem as mulheres, mas que as mulheres de Corinto apoiem a bárbara contra a sua própria casa real, devemos aceitá-lo em função das exigências dramáticas" (LESKY, 1995, p. 398). Nos fotogramas a seguir, a dança coreográfica do Coro, acompanhando Medeia.



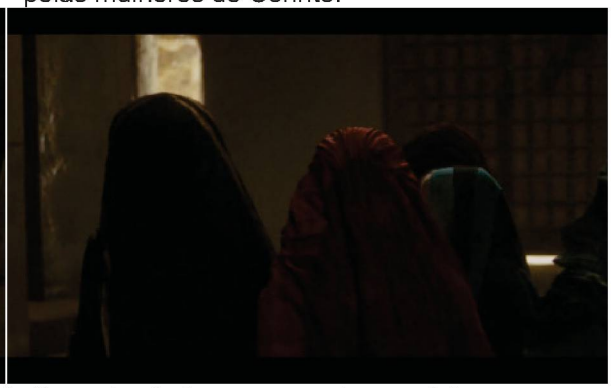
1. Medeia deixa seus aposentos trajada com as antigas vestes de feiticeira da Cólquida.



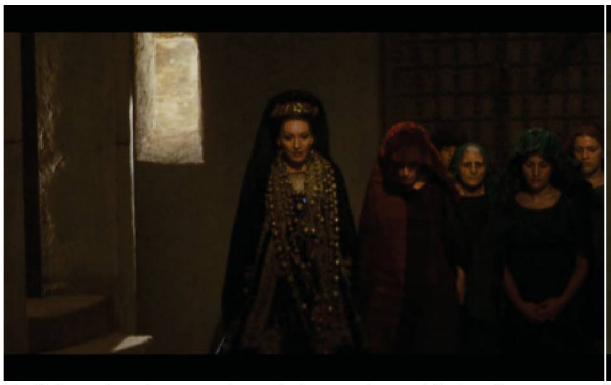
2. Ela caminha pelo vestíbulo, sendo acompanhada pelas mulheres de Corinto.



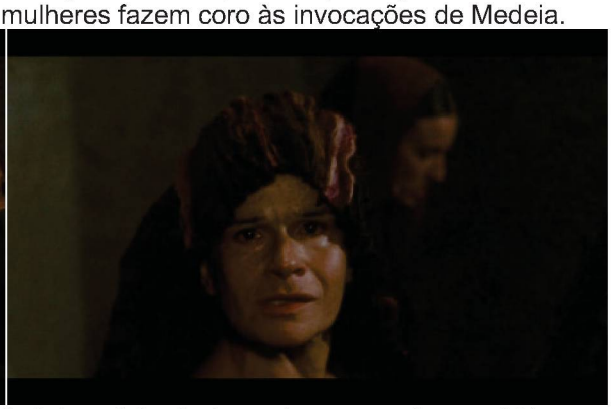
3. A feiticeira compartilha seu plano de vingança.



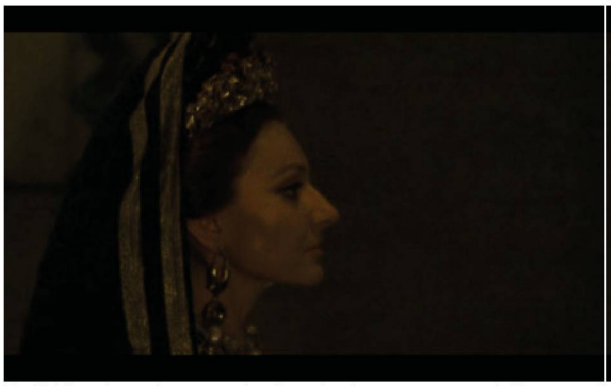
4. O quadro fecha para um plano próximo e as mulheres fazem coro às invocações de Medeia.



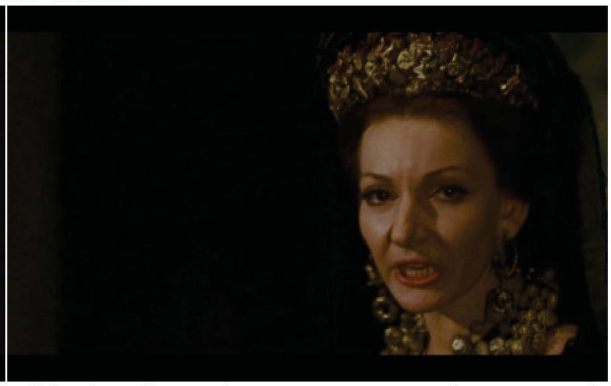
5. "Mandarei uma de minhas aias até Jasão, para que venha até mim".



6. A Ama fala diretamente para a câmera: "Já que nos revelou suas intenções gostaríamos de lhe ser úteis...".



7. "Não é mais possível agir de outro modo".



8. "Vocês não podem me aprovar só porque não sofreram todos os males que eu sofri".



9. "Você me ama e além disso é mulher".



10. Diante da conclusão de Medeia, a Ama não encontra mais palavras para se opor a seu pedido.

Assim, o Coro, junto com a protagonista, dança. A *mise-en-scène* de Pasolini traduz por meio da linguagem audiovisual essa característica essencial das peças gregas, pois, relembre-se, na tragédia ática do século V a.C. o Coro cantava e dançava.

Analisando duas peças, *As bacantes* de Eurípides e *O anfitrião* de Plauto, Niall W. Slater salienta que em ambas há a presença de Deuses que "dirigem" uma peça dentro da peça. O autor se refere aos "(...) papéis dos deuses como diretores da peça que está sendo produzida (...)" (SLATER, 2000, p. 197, tradução nossa).[243] Ademais, sabe-se que *As bacantes* é uma peça sobre a natureza do próprio teatro, uma peça "(...) altamente autoconsciente (...)", segundo SLATER (2000, p. 183, tradução nossa)[244], ou seja, ela é consciente de sua própria teatralidade, é metateatral. Esse autor define metateatro "(...) como o teatro teatralmente autoconsciente, o teatro que é consciente de sua própria natureza como um meio capaz de explorar suas próprias convenções e dispositivos para efeitos cômicos e, ocasionalmente, patéticos" (SLATER, 2000, p. 183, tradução nossa).[245] Soma-se a essa definição, o epigrama de Lionel Abel, apresentado em *Metatheatre* (1963), que é, ao mesmo tempo, mais sintético e mais abrangente: "O mundo é um palco, a vida é um sonho".[246] Com base nesses pressupostos, ao se considerar a atuação do Deus Hélios na *Medeia* pasoliniana, pode-se dizer que se está diante de um artifício

---

[243] "(...) roles of the gods as directors of the play being produced (...)".

[244] "(...) highly self-conscious (...)".

[245] "(...) as theatrically self-conscious theatre, theatre which is aware of its own nature as a medium and capable of exploiting its own conventions and devices for comic and occasionally pathetic effect".

[246] "The world is a stage, life is a dream".

metateatral. Isso se dá na medida em que o avô da heroína "dirige" a cena descrita acima, a visão da protagonista (seu sonho premonitório) e a dança coreográfica que se segue a ela.

O Deus Sol, magicamente, entrega o manto com o qual Medeia presenteará Gláucia.





Note-se que Sêneca, nesse momento da tragédia, em um artifício bastante próximo ao visto no filme de Pasolini, coloca Medeia dizendo para si mesma:

> Vamos, Medéia: chama o poder de teus malefícios. O fruto de teus crimes é não considerar mais nada como criminoso. Apenas há lugar para a astúcia. Eles têm medo de mim. É preciso, então, atacar lá onde não seja possível haver desconfiança (...) Tenho um manto, dádiva divina, orgulho da minha casa e do meu reino: dádiva que o Sol deu a Aietes[247] como sinal de sua origem. Tenho também um colar reluzente – malha de ouro, onde pedras preciosas fazem ressaltar ainda mais o metal – com o qual costumo cingir os cabelos. Os meus filhos levarão à esposa estes presentes, que eu quero impregnar e embeber em sinistros filtros. Imploremos a proteção de Hécate. Prepara o sacrifício fúnebre, estejam prontos os altares, logo a chama crepite no palácio. (SÊNECA, s/d, p. 123, grifos nossos)

Na sequência dessa cena, veem-se pela primeira vez os filhos do casal: eles brincam, do lado de fora do palácio, junto ao Preceptor (ou Pedagogo) – que, no filme de Pasolini, é um jovem, diferentemente do texto de Eurípides, que caracterizou esse personagem como um velho, um ancião. Medeia chama as crianças por uma janela, uma vez que Jasão atendeu a seu pedido e já se encontra no palácio. A heroína dá os presentes para que sejam levados a Gláucia, salientando que as crianças devem dizer a ela que a mãe delas não lhe quer mal, mas que, pelo contrário, deseja-lhe felicidades. Aqui, faz-se presente uma

[247] Na tradução de Leoni, o pai de Medeia, Eetes, é chamado de Aietes.

solicitação de Medeia, que pede para que os filhos não guardem nenhum rancor de Jasão, bem como sua sinistra reflexão, nos mesmos moldes daquela encontrada na tragédia euripidiana: "Pegai-lhe a destra – ai de mim! dos males / velados algo estou a imaginar! / Filhos, longevos tendereis assim / os caros braços?" (EURÍPIDES, 2006, pp. 113-15). Jasão diz às crianças: "podem ter a certeza que vosso pai pensou em assegurar-lhes o futuro...". Como se sabe, esse pensamento de nada adiantará, uma vez que os planos da mãe vão em outra direção. Por fim, Medeia pede para o ex-marido falar com Gláucia, a fim de que a princesa possa convencer Creonte de que as crianças não sejam banidas de Corinto. Medeia diz: "Se a sorte lhes sorrir, como espero, voltem com a boa notícia que queremos". A leitura que os personagens podem fazer dessa sentença guarda relação com o pedido que Jasão fará à noiva; no entanto, os espectadores sabem que, na verdade, a notícia que Medeia espera é aquela do sucesso de seu plano horrendo, a morte do rei e da princesa. Em despedida, Jasão lança um beijo para Medeia.

Assim que as crianças chegam com os presentes, uma das mulheres que acompanham Gláucia diz que ela não pode aceitá-los, mas a princesa não dá ouvidos. Intercalam-se essas cenas internas com outras externas, de Jasão brincando com os filhos. Logo, Gláucia está vestida com os presentes enviados por Medeia, diante do espelho. Vê-se que esse objeto deforma as feições da princesa, gerando um efeito que consegue traduzir cinematograficamente a passagem do texto euripidiano que antecipa a sua morte, justamente por meio da visão distorcida que ela tem da própria imagem.








Diz o Mensageiro, no texto euripidiano:

> E ela não se conteve, ao ver o ornato,
> mas tudo concedeu ao homem e, antes
> que o pai e os filhos teus longe estivessem,
> apanha o traje lavorado e o veste,
> a áurea coroa põe sobre as madeixas
> e em espelho esplendente arranja a coma,
> ri ao ícone inânime de si.
> (EURÍPIDES, 2006, pp. 137-39, grifo nosso)

Nesse momento, ocorre o que se pode chamar de a "primeira morte de Gláucia", a imaginada por Medeia. Ouvem-se gritos, então a princesa corre, ardendo em chamas, para o exterior do palácio. São os presentes de Medeia, obviamente, que incendeiam o corpo da nova noiva de Jasão. Esse movimento também é bastante semelhante ao que se dá na tragédia de Eurípides: "Levanta-se do trono e foge ardendo" (EURÍPIDES, 2006, p. 141). A imagem da princesa ardendo em chamas é sobreposta à imagem de Medeia. Gláucia transpõe os limites murados da cidadela e acaba por cair morta, incendiada, quase em frente à casa da feiticeira. Creonte, ao ouvir os gritos da filha, também corre para fora do palácio e observa a cena com os próprios olhos.







Ou seja, diferentemente do que se passa no texto de Eurípides, aqui Creonte realmente vê a filha correr em chamas, ainda com vida. Ele tenta ajudá-la, mas entra em contato com o fogo e morre grudado a Gláucia. De acordo com a obra de Sêneca, na voz do Núncio[248], que anuncia o acontecido para Medeia: "A filha e o pai jazem, reduzidos a cinzas" (SÊNECA, s/d, p. 137). Embora aqui seja preferível a citação a Sêneca, o mesmo se dá na obra de Eurípides, de quem já se disse ser "um encenador que gosta de efeitos fortes" (LESKY, 1996, p. 230).[249]

No que diz respeito ao filme, há um estratagema criado por Pasolini: tudo o que se deu desde que Medeia estava chorando, lamentando-se dentro de seu quarto, até a morte de Gláucia e Creonte, faz parte, na verdade, de um sonho da feiticeira, que também pode ser compreendido como uma antecipação de seu plano. Ocorrem, de fato, dois movimentos, um que antecipa os acontecimentos (o que foi visto no entrecho mencionado), e outro que diz respeito a como as situações vão realmente suceder, daqui por diante. Isso explica a mudança de roupa repentina, de mulher simples para, novamente, uma princesa, que se dá quando a heroína é acordada por Hélios. Tratava-se de um sonho. Atente-se para que, segundo Trajano Vieira, na versão de Pasolini se vê "uma Medeia imersa em atmosfera sagrada, à qual não falta o elemento onírico, como na cena em que o Sol lhe aparece em sonho" (VIEIRA, 2010, p. 11).

---

[248] Núncio é o mensageiro, ou arauto, incumbido de anunciar os acontecimentos que se dão fora de cena.

[249] A personagem Euadne, nas *Suplicantes*, por exemplo, lança-se na pira ardente. Porém Sêneca, nesse sentido, também não decepciona. O personagem Núncio, na *Medeia*, retorna anunciando que no palácio de Creonte pegou fogo em tudo: "Um fogo voraz assola todo o palácio, como obedecendo a uma ordem. O inteiro edifício é destruído. Temo pela cidade" (SÊNECA, s/d, p. 137). O efeito da magia fica evidente, quando o Coro sugere apagar o fogo com água. O Núncio responde: "Não é possível! Eis outro prodígio nesta catástrofe: a água alimenta ainda mais o fogo. Mais se procura abafá-lo, mais cresce sua violência: consome todos os obstáculos" (SÊNECA, s/d, p. 138).

Quando a narrativa retorna ao ponto em que se encontrava antes de Medeia adormecer, voltam seus lamentos. O movimento descrito acima se torna mais claro com a cena seguinte, que mostra Gláucia, dentro do palácio do pai, viva e rodeada por suas empregadas. Porém, não se pode dizer que ela esteja bem; é nítido que a princesa está com algum problema, pois se encontra com o olhar perdido, está como que catatônica. Então o rei, que obviamente também está vivo, comparece ao quarto da filha, a fim de conferir seu estado. Creonte, claramente preocupado com Gláucia, faz um comentário para tentar alegrá-la: "Ó, que belo vestido de noiva!". Mas ela não esboça muita reação. Em seguida, o rei deixa o palácio e se encaminha para resolver o empecilho que pode estar afetando sua filha. O episódio em que Creonte expulsa Medeia de Corinto foi deslocado para essa parte do filme, já próximo de seu final, de modo distinto ao visto na peça de Eurípides. Artifício semelhante é utilizado por Sêneca, pois, no diálogo entre Creonte (Créon, na tradução de Leoni da *Medeia* senequiana) e Medeia, fica claro que Jasão já havia pedido ao rei para que a ex-consorte pudesse permanecer em Corinto. Creonte diz o seguinte: "Estava preparando-me para aniquilar, o mais depressa possível, este execrável flagelo; mas os rogos de meu genro me venceram" (SÊNECA, s/d, p. 107).

Tal pedido nunca se apresenta de fato no texto do autor latino, mas, ao se antecipar o argumento desse episódio, antecipa-se também o problema de Medeia – obter tempo hábil a fim de realizar sua vingança. Medeia pergunta para Creonte: "Por qual crime, por qual culpa sou condenada ao desterro?" (SÊNECA, s/d, p. 107). E Creonte responde: "Vai queixar-te na Cólquida". Medeia: "Para lá voltarei (...) Quem delibera sem ter ouvido uma das partes, falta ao seu dever de eqüidade, mesmo se a sentença pronunciada é justa" (SÊNECA, s/d, p. 108). Medeia é ardilosa. Eis o movimento que a heroína realiza com a fala seguinte:

> Eu sou culpada, confesso-o, ó Créon; mas tu o sabias, quando abracei teus joelhos e com súplicas implorei a leal proteção de teu direito tutelar. Ainda uma vez peço-te para as minhas misérias um recanto, um abrigo, um humilde refúgio: se queres expulsar-me da cidade, dá-me pelo menos um asilo no lugar mais longínquo de teu reino. (SÊNECA, s/d, p. 109)

Diante da negativa de Creonte, Medeia mostra a força que tem e requisita aquilo tudo que perdeu:

> Tu me forças a ir embora? Então, devolve à desterrada o seu navio; devolve o seu companheiro: por que me ordenas fugir sozinha? Não estava sozinha quando aqui cheguei. Se tens medo de sofrer uma guerra, manda-nos ambos embora de teu reino. Por que fazes esta distinção, entre os dois cúmplices? Foi por ele que Pélias foi morto, não por mim. Acrescenta a minha fuga, os meus roubos, meu pai traído, meu irmão esquartejado; em suma, todos os crimes que meu marido agora ensina ainda a suas novas esposas: tudo isso não deve ser imputado a mim, porque se me manchei de todos esses crimes, nunca foi para meu proveito. (SÊNECA, s/d, p. 110, grifo nosso)

Por fim, na tragédia senequiana, bem como ocorre na tragédia euripidiana, Creonte acaba por conceder mais tempo a Medeia, o que inevitavelmente levará tanto ele quanto sua filha à ruína. O filme de Pasolini, por sua vez, como dito, apresenta esse embate quando a narrativa já está bem avançada, em uma cena em que Creonte não dá a mínima chance para Medeia permanecer em Corinto. O rei diz que teme por Gláucia, e prossegue: "É sabido por todos nesta cidade que, como bárbara vinda de uma terra estrangeira, você é perita em maldades. É diferente de nós" (grifo nosso). Faz-se presente o "problema" do estrangeiro e o que implicaria um movimento em relação ao outro, pois no argumento de Creonte se depreende que ele espera que a "diferente" faça alguma maldade. Medeia, astuta como sempre, diz que não o culpa por esse julgamento, diz que ele é justo. Creonte responde que as palavras da feiticeira são doces, são humanas, mas que é "impossível ler no fundo de uma alma". Então ela pede para poder ficar mais um dia, só um dia, para que possa pensar no exílio. E o rei esclarece que, na verdade, ele a está expulsando não por ela ser de outra etnia, mas por causa da filha, que se sente culpada por saber da dor de Medeia. O rei finaliza dizendo que sim, ele pode estar sendo desumano, mas, mesmo assim, vai mandá-la embora de Corinto, ou seja, impõe-se uma impossibilidade real de alteridade. Assim, no filme de Pasolini, ao contrário das versões de Eurípides e de Sêneca[250], Creonte não concede o dia a mais para Medeia. Mas, como é de se supor, a falta de um tempo a mais não fará diferença. Essa inovação na versão do diretor italiano em relação à tragédia grega, diferencia-se também da tragédia latina, que aqui está sendo referida.

---

[250] Medeia diz: "por dois filhos concederam-me um só dia. Mas eu não me queixo da brevidade desta dilação: é maior do que me seria preciso. Vai acontecer neste dia, sim vai acontecer um fato inolvidável. Irei até contra os deuses e tudo revirarei" (SÊNECA, s/d, p. 116). Como já apontado a respeito da tragédia euripidiana, em Sêneca a personagem também precisará de apenas meio dia para levar a cabo seu plano de vingança.

> **C:** Tu pedes tempo para alguma nova perfídia.
> **M:** Qual perfídia tu podes temer de mim, num tão curto espaço de tempo? (...)
> **C:** Embora o medo que penetrou em mim me leve a recusar, concedo-te um dia só a fim de que te prepares para o desterro.
> **M:** É demais: podes tirar uma parte. Eu mesma tenho pressa de ir embora. (SÊNECA, s/d, p. 111)

Medeia, na versão de Sêneca, age com cinismo ("podes tirar uma parte..."). Creonte, depois de conceder o que a feiticeira deseja, diz qual seria o castigo, caso Medeia não cumprisse com sua parte no acordo: "Serás degolada se não deixares o Istmo antes que Fedo tenha trazido novamente a luz do dia" (SÊNECA, s/d, p. 111). Mais uma vez transparece o caráter violento da obra de Sêneca.

Depois de Creonte negar o dia a mais para Medeia, na obra fílmica, ela entra em casa e, pela segunda vez, desmaia (a primeira, relembre-se, foi quando Medeia viu Jasão, no Templo de Ares). Ela é amparada pelas mulheres de Corinto e colocada na cama. Após se recuperar, Medeia, de fato, faz aquele seu pedido para a Ama, uma vez que antes se tratava de um sonho, uma projeção da morte de Gláucia e Creonte. Medeia diz: "Ama, por favor, vá chamar Jasão". Dessa vez, a Ama não hesita; ao ouvir a ordem, sai imediatamente para cumpri-la. Aqui, Medeia vai até a janela, então há um plano em que ela vê seus filhos brincando com espadas de madeira, lá embaixo, com o Preceptor. E então Jasão se encontra, agora de verdade, com a ex-mulher, como ela havia pedido.





Quando ele chega, percebe que Medeia está vociferando, então pergunta: "Por que se lamenta?". E diz que cabe apenas a si mesmo o sucesso de seus empreendimentos, nada devendo à Medeia. Trata-a, portanto, com ingratidão, ao não reconhecer o que ela fez por ele. Ainda acrescenta que, "Se alguma coisa fez, para mim, o fez só por amor ao meu corpo". Por fim, diz que teria dado muito mais a

ela do que recebido. Ouvindo tudo isso, Medeia diz, dissimuladamente, que o chamou para que ele a perdoasse. Jasão diz que a perdoa e, quando se prepara para ir embora, a atmosfera de acusações dessa cena de despedida se modifica, levando-os a ter uma última relação sexual. Ele dorme e, assim como havia ocorrido na tenda em Iolcos, Medeia fica observando o corpo de Jasão. Mas, o faz de uma maneira ligeiramente diferente: se antes ela o olhou da cabeça aos pés, dessa vez ela faz o caminho em sentido oposto. Enquanto isso, ouve-se o som das crianças brincando do lado de fora do palácio.

Após observar o corpo de Jasão, Medeia se levanta, abre um baú e vê o manto, sua antiga veste, presente que o Deus Sol levou para ela. Assim que se dá o chamado para que as crianças subam, apresenta-se novamente, com poucas modificações, a mesma cena que já havia sido vista anteriormente: o pedido de Medeia para que os filhos levem os presentes para a nova noiva do pai, em sinal de boas relações. Aqui sim é que, de fato, Medeia manda os presentes para Gláucia; a antecipação da narrativa que antes havia ocorrido, como dito, era relativa a um sonho da feiticeira. A visão desse presente fatal para Gláucia é uma profecia da vingança de Medeia. Agora os planos e as angulações de câmera são distintos, pois a cena recebeu um giro de 180 graus em relação ao que antes fora apresentado: na primeira vez, as crianças haviam sido mostradas de frente; dessa vez, elas são filmadas principalmente pelas costas, destacando-se Jasão e Medeia, que estão de frente para a câmera. Há a repetição das mesmas ações, mas com variação, os pontos de vista são diferentes.

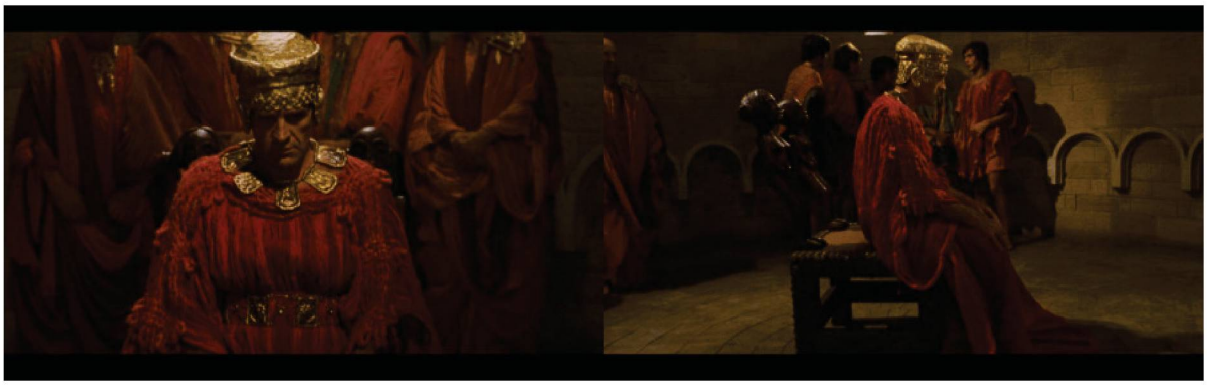


Em seguida, Jasão, os filhos e o Preceptor se encaminham para o palácio de Creonte, agora sim para entregarem os presentes para Gláucia. Em um primeiro

momento, tratava-se de um sonho, de uma visão de Medeia, mas, agora, o crime da feiticeira irá se concretizar. Dessa maneira, o filme estabelece uma espécie de

> (...) descontinuidade narrativa, por meio do deslocamento e sobreposição de segmentos narrativos: uma série de cenas é repetida duas vezes através de cortes não anunciados e não explicados. É necessário retornar ao roteiro a fim de identificar a primeira das duas séries como um sonho, uma vez que "nenhum dos convencionais *dissolves* ou outros marcadores para sonhos são usados". (MICHELAKIS, 2013, p. 180, tradução nossa)[251]





Na cena em que os ornamentos são dados, assim como foi salientado em relação à cena anterior, há igualmente uma variação do ponto de vista da câmera: o momento em que as crianças entregam os presentes, por exemplo, dá-se por meio de um enquadramento lateral, e não mais frontal. Ou seja, Gláucia, suas empregadas, as duas crianças, Jasão e o Preceptor são vistos, todos, de perfil. E aqui, diferentemente do que ocorre no texto de Eurípides, Gláucia recebe os adornos, de bom grado e sem pestanejar. Ela os pega nas próprias mãos e, depois, entrega-os para as criadas. O noivo lança um beijo para a princesa, sua despedida

---

[251] "(...) narrative discontinuity, through the displacement and overlap of narrative segments: a series of scenes is repeated twice through unannounced and unexplained cuts. One needs to turn to the screenplay to identify the first of the two series as a dream, as 'none of the conventional dissolves or other markers for dreams are used'".

característica, pega as duas crianças pelas mãos e sai do palácio. Gláucia corre para seu quarto, acompanhada das criadas, a fim de provar os presentes. Há então o *insert* de dois planos, em que se vê Creonte, em outra sala, sentado em seu trono.

Quando a cena retorna para o quarto da princesa, ela já se encontra paramentada com os presentes, que a levarão à morte. Ao vestir as roupas da feiticeira é como se o mundo antigo se apoderasse de Gláucia. Ela está diante do espelho, com lágrimas escorridas no rosto, sofrendo, como dito por Creonte, por uma espécie de culpa em relação a Medeia. Logo em seguida, a princesa sai correndo do palácio e o rei, ao ouvir a movimentação, vai atrás da filha. Gláucia, em vez de ser consumida pelas chamas, dessa vez – assim como uma Ino enlouquecida, após matar os filhos – atira-se do alto das muralhas de Corinto na tentativa vã de se livrar dos venenos de Medeia. Ela se joga e vai cair justamente em frente à casa da inimiga, no mesmo lugar onde ela e o pai, no sonho da feiticeira, teriam morrido queimados. Creonte, vendo a filha se suicidar, faz o mesmo. Como pontua Silva: "Pasolini mostra assim a primeira fase da desforra de Medéia, proporcionando ao espectador duas narrativas das mortes de Gláucia e Creonte: a primeira incorpora o sonho profético e subjetivo das experiências de Medéia, enquanto a segunda constitui o evento real" (SILVA, 2007, p. 130).

O filme volta para os aposentos de Medeia, que, da janela, olha o pôr-do-sol. Esse momento de contemplação é interrompido pelo som da lira, que está nas mãos do Preceptor. Atente-se para o local onde o personagem está tocando o instrumento, diante das crianças: ele se encontra ao lado de um grande forno, a principal fonte de calor da casa. Mais adiante será isso que Medeia utilizará para incendiar o palácio. A narrativa retorna para Medeia, que ordena aos filhos que é hora de dormir. Enquanto o filho maior fica um pouco mais ao pé do Preceptor, que segue tangendo a sua lira, Medeia dá banho no outro filho. Depois do banho, ela o coloca no próprio colo para niná-lo. Então, há um plano detalhe, cujo *raccord*, embora se justifique pelo olhar de Medeia, não é muito preciso: vê-se um punhal. Em seguida, ela retorna para buscar o outro filho, o mais velho, pois é a vez deste tomar banho. Quando ela o nina em seu colo, ele percebe que algo irá acontecer e reluta, de olhos bem abertos, em ceder ao pedido da mãe e ao sono. Ela diz ao filho, mais de uma vez: "dorme, dorme". Provavelmente, ele já havia percebido o irmão jazendo sobre a cama, ao lado dele. A criança mais velha é um pouco mais esperta, mas, ao final, também não escapa das garras da mãe. Vê-se novamente o punhal,

agora sujo de sangue. Atente-se para que, na *Medeia* de Pasolini, o assassinato de seus filhos não é explicitado: o entendimento da ação se dá simbolicamente, pelo *close* no punhal sujo de sangue e pela montagem. Os fotogramas a seguir mostram que a protagonista recorre à arma branca para matar os filhos, igualmente como se dá na tragédia euripidiana.



1. Pouco antes de matar o filho menor, vê-se o punhal ao alcance das mãos de Medeia.



2. Quando está para matar o filho mais velho, vê-se um plano semelhante, mas se nota sangue no punhal.

Medeia mata o filho e coloca seu corpo em cima da outra cama. Enquanto isso, no outro cômodo, o Preceptor, que há pouco atiçou a brasa, segue fazendo a lira ranger, acompanhada por seu canto. Medeia abre a janela e olha a lua. O Preceptor acaba dormindo, ao lado do fogo aconchegante.



Há então um plano do sol, através da janela. Vê-se, novamente, os filhos mortos sobre as camas. Inclusive, nota-se sangue que escorre da boca da criança menor.




Na manhã seguinte, Medeia põe fogo na casa e sobe no telhado, levando consigo os corpos dos dois filhos. Jasão e os demais acorrem para ver o que está acontecendo e, quando chegam, Medeia já está em cima da casa. Como aponta Michelakis, "Se leva um terço do filme para Medeia e Jasão se encontrarem, leva poucos segundos para tudo terminar. O plano final mostra Medeia atrás das chamas, inacessível para Jasão e quase invisível para os espectadores, gritando: 'nada mais é possível'" (MICHELAKIS, 2013, p. 179, tradução nossa).[252]



Aqui não se faz presente o Carro do Sol, que tanta polêmica gera entre os críticos:

> Na peça de Eurípides, a conclusão da narrativa e a fuga de Medeia são asseguradas com a ajuda de dois dispositivos: a inesperada aparição da carruagem do Sol na cena final e, antes, com a aparição não anunciada de Egeu e a promessa de recebê-la com segurança em Atenas. Pasolini dispensa ambos os dispositivos, não em busca de outra solução, talvez mais aristotélica, mas para deixar Medeia em Corinto: no filme, não há carruagem com a qual escapar ou Egeu com quem procurar refúgio; nem divina intervenção nem circunstâncias fortuitas podem mover a narrativa em

[252] "If it takes a third of the film for Medea and Jason to meet, it takes a few seconds for everything to end. The final shot features Medea behind the flames, inaccessible to Jason and almost invisible to the spectators, shouting: 'nothing is possible anymore'".

> direção a algum tipo de resolução. (MICHELAKIS, 2013, p. 170, tradução nossa)[253]

Jasão pede para que o deixe sepultar os filhos e chorar por eles, mas a mãe assassina não concorda. A incomunicabilidade do diálogo entre Medeia e Jasão fica evidente: ela diz para ele não insistir, que é inútil, nada mais é possível agora. E então se vê, sobre a imagem do sol refletindo na lente da câmera, em um artifício semelhante ao do início do filme, a cartela na qual se lê "fim".



Assim,

> Em contraste com a elaborada introdução do filme, seu final é muito curto e abrupto. Na peça de Eurípides, o encontro final entre Jasão e Medeia tem mais de 100 linhas (1293-414). O filme, por outro lado, conclui com uma cena que dura pouco mais de um minuto, reduzindo o diálogo da peça de Eurípides a poucas trocas curtas. A casa de Medeia está em chamas, ela mesma se encontra em pé, no telhado, e Jasão está embaixo. A brevidade da cena é acentuada pelo tom elevado e agressivo das vozes dos dois personagens, a velocidade da sucessão e intensidade de seus *close-ups* e a edição abrupta com a qual eles são justapostos. (MICHELAKIS, 2013, pp. 178-79, tradução nossa)[254]

---

[253] "In Euripides' play, narrative closure and Medea's escape are assured with the help of two devices: the unexpected appearance of the flying chariot of the Sun in the final scene and, earlier on, with Aegeus' unannounced appearance and promise to provide her with safety in Athens. Pasolini dismisses both these devices, not in search of another, perhaps more 'Aristotelian', solution but to leave Medea in Corinth: there is no chariot with which to escape in the film and no Aegeus with whom to seek refuge; neither divine intervention nor fortuitous circumstances can move the narrative forward to some kind of resolution".

[254] "In contrast to the film's elaborate introduction, its ending is very brief and abrupt. In Euripides' play, the final encounter between Jason and Medea is more than 100 lines long (ll. 1293-414). The film, on the other hand, concludes with a scene that lasts for just over a minute, reducing the dialogue of Euripides' play to a few brief exchanges. Medea's house is on fire, Medea herself stands on the roof, and Jason underneath. The brevity of the scene is accentuated by the raised and aggressive tone of the voices of the two characters, the quick succession and intensity of their close-ups, and abrupt editing with which they are juxtaposed".

Conforme apontado, a segunda parte do filme de Pasolini se aproxima mais da estrutura narrativa da peça de Eurípides, sendo apresentada a situação de Medeia após o anúncio do casamento de Jasão com Gláucia, a filha de Creonte, o rei de Corinto. Pode-se dizer que o cineasta segue relativamente de perto, nessa segunda parte do filme, alguns dos elementos formais de composição da tragédia grega. Tem-se, por exemplo, a presença do Coro, que discute coreograficamente com Medeia a respeito de sua decisão de matar os filhos. Pasolini, como Eurípides, também não mostra a mãe efetivamente realizando essa ação (ao contrário do que ocorre na tragédia de Sêneca), mas apenas a sugere, constrói esse entendimento pela justaposição dos planos. Esse é um feito – ou melhor, um não feito – que retoma a célebre convenção da tragédia ática de nunca representar cenas brutais diante do público, pois

> as cenas mais terríveis, – como seriam as de mortes violentas ou suicídios – eram dadas como tendo ocorrido no interior dos edifícios, e o espectador, que apenas ouvia os horrendos gritos, prantos e gemidos, logo tinha conhecimento do que se passara mediante longas narrativas feitas por actores de somenos relevância, que assim inteiravam o público dos cruentos episódios que fora impossível apresentar em cena aberta. (SOUZA, 1964, p. XIII)

Na mesma direção, Anastasia Bakogianni, em uma nota de rodapé, aponta que "na tragédia grega a violência é geralmente confinada ao espaço fora da cena e então reportada por um mensageiro" (BAKOGIANNI, 2016, p. 109).[255] No entanto, duas versões fílmicas do mito de Electra, uma de Michael Cacoyannis (1962) e outra de Theo Angelopoulos (1975) "(...) quebram essa regra. [Diante disso,] Michelakis argumenta contra 'mostrar o que não deveria ser visto' (...) (Michelakis 2013, p. 24) (...)" (BAKOGIANNI, *Op. cit.*).[256] Nesse sentido, o filme de Pasolini não o desaponta.

Também há na *Medeia* do diretor italiano uma presença quase constante da música, inclusive com a inserção de instrumentos antigos na trilha sonora, tais como a lira. Ademais, os Deuses e o caráter ritual também transparecem em seu filme. Baseado na tipologia elaborada por Jack J. Jorgens (1977) para os filmes baseados nas tragédias shakespearianas, o estudioso Kenneth MacKinnon (1986, pp. 19-20)

---

[255] "In Greek tragedy violence is usually confined to the off-stage space and then reported by a messenger".

[256] "(...) break this rule. Michelakis argues against 'Showing what should not be seen' (...) (Michelakis 2013, p. 24) (...)".

estabeleceu quatro categorias ou modos para análise das adaptações fílmicas de tragédias. De acordo com tal categorização, o filme de Pasolini poderia ser situado na categoria meta-tragédia, pois se está diante de uma apropriação da obra ao mesmo tempo em que se apresenta um comentário sobre o sentido do trágico e sobre as origens da tragédia, como é demostrado por meio da importância dada aos elementos rituais e religiosos no filme. Na obra de Pasolini, Jasão recebe a mão da princesa com as bênçãos de Creonte[257]. Medeia foi traída pelo homem por quem abdicou de seu mundo sagrado, pois, quando deixa a Cólquida, ela perde o papel central que tinha na sociedade. Mesmo assim, a heroína procurou conservar a essência de sua vida, ou seja, a sacralidade de seus ancestrais, mantendo-a intocada ao transferir para Jasão toda a sua energia:

> Todo o drama de *Medea* repousava, portanto, sobre essa posição inconciliável entre duas "culturas" justapostas. O ser sagrado, mítico e pré-histórico é superado no mundo moderno, mas não eliminado nem propriamente integrado por este. A qualquer momento então ele pode, como em *Medea*, irromper tragicamente no cotidiano. (LAHUD, 1993, p. 89)

Entretanto, a relação de Jasão para com Medeia era utilitária, uma abordagem puramente materialista que não demonstra nenhuma preocupação com o antigo modo de vida da sacerdotisa. Por fim, a feiticeira mata Gláucia e os dois filhos que teve com o ex-marido.

Pasolini consegue imprimir uma marca bastante pessoal em seu filme, apropriando-se do drama euripidiano a fim de criar uma obra nova, por meio de uma linguagem cinematográfica moderna. Seu estilo transparece sobretudo na acentuação da artificialidade da feitura fílmica, ao se opor a uma representação naturalista, calcada na realidade. Os cortes são abruptos, chamam a atenção para si, o que não permite que o espectador "se perca" na história que está sendo contada. Exige-se, por parte dele, um maior ou menor grau de consciência ativa durante toda a assistência do filme. De modo distinto de algumas adaptações fílmicas anteriores da obra de Eurípides, como, por exemplo, *Electra*[258] (1962), de Michael Cacoyannis, em que a narrativa verbal é preponderante, no filme de Pasolini a narrativa visual é a que se destaca. O filme, sobretudo em sua primeira metade, é

---

[257] Enquanto que na obra de Sêneca, como sugerido, ele é obrigado pelo rei a aceitar a mão de sua filha.

[258] O título completo no Brasil é *Electra, a vingadora*.

bastante silencioso, centrado na imagem, o que demonstra a preocupação do cineasta italiano em utilizar, em sua transposição intermidiática, os recursos mais próprios ao cinema. Essa economia de palavras exige uma participação maior do espectador, e parece procurar traduzir, dessa forma, a ideia de que depois de tamanha atrocidade não há mais nada que possa ser dito. Além disso, mais do que simplesmente apresentar as palavras do texto de Eurípides, Pasolini se interessa pela potência que a personagem-título da tragédia grega tem em configurar o universo feminino arcaico no meio audiovisual, mostrando-se coerente com sua proposição política de embate contra o novo fascismo de seu tempo. Para Nazário:

> O novo poder é uma forma total de fascismo, e o novo homem não está mais ligado às tradições socialistas nem é propriamente um burguês, mas pertence a uma massa despojada de cultura, totalmente manipulada e reificada, que Pasolini acredita ser capaz de tudo. Este é um fascismo completo, onde o poder não está mais no Vaticano, nos notáveis da Democracia Cristã, nem no exército e na polícia onipresentes, escapando mesmo à grande indústria: o poder está na totalização dos modelos industriais, é uma espécie de possessão global das mentalidades pela obsessão de produzir e consumir. (NAZÁRIO, 1982, p. 46)

Assim, Pasolini demonstra que o cinema, uma indústria voltada para o consumo de massa, mas, ao mesmo tempo, uma forma de arte, também pode ser um espaço de luta contra a extinção do humano, o que o autor via como consequência inevitável da sociedade de consumo. Essa luta, no entanto, não se mostra de modo explícito na estética do filme, sua ideologia não é dogmática ou panfletária; pelo contrário, é na própria escolha do tema, no retorno aos valores do passado, na linguagem "difícil" empregada pelo diretor que sua crítica se constrói, pois "(...) A *Medeia* de Pasolini usa uma estética dissonante para dar forma a uma política apocalíptica (...)" (MICHELAKIS, 2013, p. 188, tradução nossa).[259] Isso, porque

> Pier Paolo Pasolini pertence a essa rara estirpe de cineastas que são tanto artistas quanto ativistas sociais. Quer dizer, fazem de sua arte não um fim em si, mas instrumentos de luta e transformação. Intervêm na sociedade em que vivem tanto por meio dos seus filmes, como através de textos, poesias, teatro, artigos, ensaios e outros meios de expressão, como entrevistas. Estão sempre na crista da onda, ditando direções e nunca seguindo tendências. (ORICCHIO, 2015, p. 10)

Desse modo é que se encontra na *Medeia* de Pasolini a voz de um autor em guerra contra seu tempo: constantemente insatisfeito com o contexto social e

[259] "(...) Pasolini's *Medea* uses dissonant aesthetics to give shape to an apocalyptic politics (...)".

político, o diretor italiano via e apontava "(...) a impossibilidade do futuro no capitalismo ocidental (...)" (MICHELAKIS, 2013, p. 187, tradução nossa).[260] Para Winkler, "Um dos maiores autores na história do cinema é Pier Paolo Pasolini. (...) Seu trabalho no cinema é outra expressão de seu trabalho como poeta. Pasolini desenvolveu o conceito de 'cinema de poesia' (...) Sua *Medeia* (1969), uma adaptação da tragédia de Eurípides, é um bom exemplo" (WINKLER, 2018, p. 349, tradução nossa).[261] O cinema de arte de Pasolini, cinema de autor, procurou, portanto, denunciar esse estado de coisas em obras antinaturalistas, difíceis e não comerciais, algo que só um verdadeiro poeta poderia fazer.

[260] "(...) the impossibility of the future in Western capitalism (...)".

[261] "One of the greatest *auteurs* in film history is Pier Paolo Pasolini. (...) His work in cinema is another expression of his work as a poet. Pasolini developed the concept of the 'cinema of poetry' (...) His *Medea* (1969), an adaptation of Euripides' tragedy, is a good illustration".

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

ou

O eterno lamento que ecoa das personagens trágicas

A intertextualidade, noção sobre a qual se movimentou este trabalho, a respeito da adaptação de textos clássicos, foi utilizada a fim de se verificar como se deu a assimilação e a reelaboração de uma obra em outras obras. Essa opção metodológica se mostra bastante produtiva no que se refere ao embate teórico com a arte produzida nos séculos XX e XXI. Uma das estratégias mais interessantes é justamente a releitura dos textos do passado, com o objetivo de se dizer algo sobre as questões do presente, pois, como argumenta Pantelis Michelakis: "(...) a tragédia grega vai continuar a retornar, não fora do tempo, como uma infinita repetição de uma forma de arte com uma identidade fixa, mas na História, como algo que pode e vai tomar forma cada vez que as circunstâncias o requererem" (MICHELAKIS, 2013, p. 177, tradução nossa).[262] Charles Martindale, por sua vez, em um artigo publicado em edição especial do *Classical Receptions Journal*, em 2013, argumenta que "(...) a recepção é figurada dialogicamente, como um processo de compreensão de via-dupla, tanto para trás como para a frente, que ilumina a antiguidade tanto quanto a modernidade" (2013, p. 169, tradução nossa).[263] O teórico diz ainda que "(...) nenhuma obra de arte tem seu significado inteiramente determinado por seu ponto de origem, sendo esse um dos porquês de se precisar da recepção. O segundo é que nós devemos ir ao passado se estamos para fazer novo o presente, por isso o passado é tão importante quanto o presente" (2013, p. 181, tradução nossa).[264]

Ao se tratar da tragédia de Medeia, fez-se necessário regressar a épocas imemoriais, visto que, conforme apontado, sua história é absolutamente não localizável com exatidão. O mito sobre a feiticeira da Cólquida se reveste de mistério e, a cada giro do tempo, em cada nova tratativa, acrescenta-se um dado novo ou se

---

[262] "(...) Greek tragedy will continue to return, not outside time, as infinite repetition of an art form with a fixed identity, but in history, as something that can and will take shape every time the circumstances call for it".

[263] "(...) reception is figured dialogically, as a two-way process of understanding, backwards and forwards, which illuminates antiquity as much as modernity".

[264] "(...) no work of art has its meaning wholly determined by its point of origin, which is one reasons why we need reception. The second is that we must go to the past if we are to make new the present, which is why the past is as important as the present".

modifica aquilo que estava anteriormente posto. Assim é que as leituras aqui propostas têm muito de várias fontes, algumas vezes entrando em choque entre si. Há diversas lacunas que são difíceis de preencher, como, por exemplo: por que Jasão e Medeia deixam o tão ambicionado velo de ouro em Iolcos, após tramarem a morte do rei Pélias? Quer dizer, depois de tantas provas para obtê-lo, eles simplesmente partem sem esse objeto valioso? Ou então a aparição do Carro do Sol, ao final da peça euripidiana: isso constitui ou não um *deus ex machina*? Desse modo, reafirma-se que não se pretendeu que as análises aqui realizadas venham a se estabelecer como as únicas possíveis, muito pelo contrário; o intuito que guiou este trabalho foi justamente o de fazer pensar, ou melhor, repensar a tragédia, mais uma vez, sem apriorismos, afinado ao espírito sofístico tão caro a Eurípides.

Medeia, essa personagem terrível, não é única, ela é múltipla, e qualquer leitura que se pretenda universal estaria fadada ao fracasso. Há muitas *Medeias* e as transformações que o mito acaba por sofrer ao longo do tempo, são muito impactantes. Cada versão da longa história de Medeia, como já salientado, focaliza determinada parte do mito: Eurípides, por exemplo, centra-se na vingança. Quando a peça começa, Medeia já se encontra em Corinto, ela já descobriu que foi traída e já está planejando a morte da noiva de Jasão. Como se sabe, os personagens, em específico, e as obras de arte, em geral, representam e funcionam em cada época de modos diferentes. Não se sabe, por exemplo, o que a história de uma mãe que mata os filhos poderia significar para os gregos antigos, mas, pode-se tentar defender a personagem Medeia, pois ela tem uma justificativa razoável para sua vingança. Contudo, o grande problema é que Medeia ultrapassa a medida do aceitável. E essa medida, que na verdade todo personagem trágico ultrapassa, é, necessariamente, o que constitui a tragicidade da versão de Eurípides. Seu texto é mais trágico que as versões anteriores, porque ele acrescenta a ideia de que é a própria mãe quem mata os filhos. Nas duas versões que antecedem a peça do tragediógrafo grego são os cidadãos da cidade de Corinto que matam os filhos de Medeia, como vingança por ela ter assassinado o rei e a princesa. A versão de Eurípides, portanto, introduz o inenarrável, aquilo que não se pode fazer, ou seja, o filicídio, e, o que é ainda pior, Medeia foge sem qualquer punição, humana ou divina, e vai embora no Carro do Sol. Como visto, ela sai, literalmente, por cima, em uma verdadeira apoteose. De acordo com Michelakis (2013, p. 187), o final da *Medeia* euripidiana celebraria uma vitória controversa da protagonista.

Medeia é uma personagem moderna, uma vez que oscila em seu julgamento, tem dúvidas, sobre si mesma e sobre seus feitos. Ela é contraditória, ambígua, dual, o que levou a se categorizar Eurípides como racional, realista, até "psicólogo", segundo alguns autores que foram citados. Fato é que, mesmo não se filiando efetivamente à escola sofista, Eurípides se valeu da retórica, bastante explorada por essa vertente, a fim de, ainda que de modo não explícito, tecer seus comentários a respeito da sociedade em que viveu e produziu. Sua atividade, de certo modo, foi política, mesmo que contida. Diante do início da Guerra do Peloponeso (431 a.C.), entre Atenas e Esparta, iniciada poucos dias antes da estreia de *Medeia*, exacerbou sua veia crítica, só retornando à antiga "calmaria" no fim da vida, com a peça *As bacantes*. Como salienta Newton Belleza,

> O irrequieto Eurípides, que era muito influenciado pelo movimento científico e filosófico de seu tempo, abriu caminhos no teatro, de efeitos tão duradouros no correr dos tempos, que lhe permitiram uma ligação estreita do teatro de sua época com o teatro de nossos dias. A variedade e natureza dos temas, a caracterização de personagens vacilantes, o desprendimento da condição divina como força inelutável sobre a condição humana, a rebelião contra a ordem estabelecida e a atitude um tanto cética de encarar as crenças, as coisas e os acontecimentos – são atributos que fortemente o qualificam como pessoa de nossa atualidade. (BELLEZA, 1961, p. 36)

Assim, vê-se que essa narrativa continua sendo tratada, porque ela é atual e, ao mesmo tempo, universal.[265] A atualidade da qual se reveste o mito de Medeia diz respeito a sua capacidade de dialogar com algumas questões contemporâneas, como já explicitado. E sua universalidade reside no fato de que ela é uma tragédia – ainda que às vezes guiada para fins políticos – essencialmente existencial: o mito de Medeia fala sobre o humano, seja ele de qualquer tempo ou de qualquer lugar.

Nos séculos seguintes à época de Eurípides, o mito de Medeia foi utilizado visando diferentes fins, nos diferentes contextos em que ele se inseriu. São muitas as variações nas diversas recriações da lenda, como apontado. A recepção, em Roma, por exemplo, deixou efeitos marcantes, chegando ao seu ápice na reelaboração de Sêneca. Os valores morais desse autor, tanto em sua filosofia como na criação dramática, transparecem em suas obras, podendo-se dizer que mesmo suas criações literárias foram voltadas para a educação dos cidadãos. Político, no

---

[265] Vide, por exemplo, a *Medeia* de Lars von Trier, cujas ações encontraram lugar no oeste da Dinamarca, longe de Corinto, em 1988, o que enfatiza o caráter de universalidade e atemporalidade do mito.

sentido de atuar de forma prática na sociedade de seu tempo, o preceptor de Nero introduziu preceitos estoicos onde podia, como forma de se contrapor à realidade do Império: um período violento, corrupto e autoritário. A vida das pessoas, para ele, deveria ser simples, menos dolorosa e mais tranquila, sem os grandes arroubos de paixões avassaladoras, tais quais encontrados na personagem Medeia. Sua versão da peça é um contraexemplo, aquilo que deveria educar por meio do que não deve ser feito, uma vez que a *Medeia* de Sêneca é violentíssima.

Já no século XX, Pier Paolo Pasolini pôde se basear na *Medeia* de Eurípides e, assim como o tragediógrafo grego havia feito em relação ao mito, inovou, na construção de seu filme, tanto no que se refere à técnica como à atmosfera psicológica. O diálogo cultural estabelecido entre sua obra e o mito de Medeia, ao retrabalhar obras da tradição, atualizou a narrativa, como sempre se dá, inevitavelmente, nesse tipo de operação. O novo fascismo, que, para o diretor, seria representado pela emergente sociedade do consumo, é contraposto por sua recusa inflexível em realizar um filme fácil, escapista, de entretenimento banal para as massas. O "cinema irregular" desse poeta-cineasta se volta contra a modernidade, enaltecendo o arcaico contido no mito, que é representado pela figura de Medeia. Então, ao buscar o mito, em *Édipo rei* e *Medeia*, Pasolini se depara com "(...) a permanência do arcaico no moderno (...)" (ORICCHIO, 2015, p. 10). A influência que recebe de Sêneca, com quem sua obra se relaciona, talvez até mais do que com a *Medeia* de Eurípides, é esclarecedora: são duas "*Medeias* latinas", com concepções ideológicas contrárias ao sistema dominante na sociedade em que se inserem, cada qual a sua maneira.

Embora não haja encontrado evidências explícitas a respeito do contato do artista com essa versão da tragédia é de se presumir que um intelectual do nível de Pasolini tenha ao menos se inteirado sobre ela, ainda que, se ele a leu de fato ou não se trata de uma questão de pouca importância. Mas mesmo que o próprio diretor tenha comentado que, no caso da peça de Eurípides, por exemplo, tenha retirado "apenas algumas citações" a fim de preparar seu filme, não parece plausível que ele não tenha também consultado a obra de Sêneca, seu "conterrâneo", no mínimo para dela se distanciar em alguns pontos. Ainda mais porque o cineasta-escritor não apenas leu, como também traduziu clássicos greco-romanos, tais como a *Oresteia*, de Ésquilo, e a *Eneida*, de Virgílio. Ademais, conforme tratado

anteriormente, a produção de Pasolini dialoga em vários aspectos com o texto do autor latino.

Depois do filme de 1969, há muitas outras versões audiovisuais que se valeram desse mito, assimilando-o e relendo a obra de Eurípides, de Sêneca e de Pasolini, justamente pelos índices de contemporaneidade que ele apresenta, tais como a posição da mulher na sociedade, a questão do estrangeiro, o imperialismo, o arcaico *versus* o moderno etc. A peça do tragediógrafo grego, acrescente-se, é a obra clássica que mais releituras recebeu dentre aquelas cujo modelo se localiza na dramaturgia ática do século V a.C. Essa narrativa foi transposta para diversas obras cinematográficas, tais como: Jules Dassin se baseou no mito para compor *A Dream of Passion* (1978), em que uma atriz grega radicada nos EUA acaba retornando ao seu país natal, a fim de interpretar o papel de Medeia em uma peça teatral. Ela conhece uma prisioneira estadunidense que está presa na Grécia, por ter matado seus filhos em vingança contra a traição do marido; Arturo Ripstein, por sua vez, realizou o filme *Así es la vida...* (2000). Baseando-se na *Medeia* de Sêneca, o diretor situa os conflitos da protagonista na Cidade do México; o cineasta iugoslavo Danis Tanovic dirigiu *Inferno* (*L'enfer*, 2005), mesclando a *Medeia* de Eurípides à *Divina comédia* de Dante Alighieri[266]. Esse filme foi roteirizado pelo polonês Krzysztof Kieslowski, que faleceu antes de vê-lo concluído; o diretor italiano Tonino De Bernardi levou o mito para a França contemporânea em *Médée Miracle* (2007), apresentando uma estrangeira, de um país não identificado, sofrendo as consequências da xenofobia.

Diante do exposto, vê-se que o mito de Medeia continua a servir de base para novas obras, ensejando, reiteradamente e há muitos séculos, possibilidades de se refletir as mais diversas sociedades. São muitas as questões que essa narrativa abarca, o que faz dela uma lenda prenhe de significados, que são ressaltados ou deixados de lado por cada nova tratativa. Ainda que aqui se tenha destacado obras que se poderiam classificar como algo orientadas politicamente, existe um ponto nevrálgico no qual talvez resida o grande interesse gerado por Medeia, aquele relativo ao mote dado pela inovação de Eurípides. Trata-se de um argumento radical

---

[266] Curioso notar as conexões que as obras estabelecem entre si, pois, de acordo com Filho, "(...) a modernidade de Pasolini dialoga com formas poéticas arcaicas, como a 'terza-rima' de Dante, sua referência constante. Como observa Berardinelli, o caráter híbrido da produção intelectual de Pasolini fez dele 'o exemplo mais vistoso de intelectual engajado: um intelectual herético que punha a si mesmo e a sua experiência no centro de todo discurso público'" (FILHO, 2015, p. 3).

que está em seu centro: um ser humano que mata os próprios filhos. Essa passagem extremamente trágica nunca mais se descolou da história de Medeia, justamente por ser um aspecto que deixa estarrecido o leitor ou o espectador que se vê diante de uma criação artística intitulada *Medeia*, ao mesmo tempo em que lhe proporciona prazer. Isso devido ao fato de que não é ele, o próprio leitor/espectador, quem está sofrendo. Para aqueles que conhecem o enredo de antemão, renova-se de tempos em tempos a oportunidade de ver como se dá uma nova elaboração do mesmo material mítico. Sobretudo, o que atrai mais fundo, o que torna *Medeia* um texto tão trágico, é uma questão colocada e recolocada através dos tempos e que segue sem resposta; uma pergunta que é, em um primeiro momento, inimaginável, e que, em seguida, mostra-se intransponível. Medeia mata seus dois filhos, sacrifica aquilo que mais ama, para se vingar do ex-marido, em nome da defesa de sua honra: "Algo horroriza mais?". Provavelmente essa pergunta continuará a ser feita eternamente, sempre reverberando os ecos de um lamento profundo: "Ai de mim, Medeia, ai de meus filhos!".

REFERÊNCIAS

ABEL, L. **Metatheatre**. New York: Hill and Wang, 1963.

AMOROSO, M. B. **A paixão pelo real:** Pasolini e a crítica literária. São Paulo: EDUSP, 1997.

_____. **Pier Paolo Pasolini**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

ARISTÓFANES. **As rãs**. Trad. Trajano Vieira. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

_____. **Lisístrata e Tesmoforiantes de Aristófanes**. Trad. Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2011.

ARISTÓTELES. **Poética**. Col. Os Pensadores. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

BAKOGIANNI, A. What is so 'classical' about Classical Reception? Theories, Methodologies and Future Prospects. **Codex – Revista de Estudos Clássicos**, Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, p. 96-113, 2016.

BARBOSA, T. V. R. Tradução e (des)colonização: o caso de *Medeia*. **Archai**, Brasília, n. 22, p. 299-318, jan./abr. 2018.

BARTHES, R. A morte do autor. In: _____. **O rumor da língua**. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BASSNETT, S.; LEFEVERE, A. Prefácio. In: LEFEVERE, A. **Tradução, reescrita e manipulação da fama literária**. Trad. Claudia Matos Seligmann. Bauru-SP: EdUSC, 2007.

BELFIORE, E. S. **Murder Among Friends:** Violation of *Philia* in Greek Tragedy. Oxford: Oxford University Press, 2000.

BELLEZA, N. **Teatro grego e teatro romano**. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti, 1961.

BERNARDET, J. C. **O que é cinema**. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1981.

BERTHOLD, M. **História mundial do teatro**. Trad. Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2000.

BORBA FILHO, H. **História do teatro**. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1950.

BORNHEIM, G. Prefácio. In: HELIODORA, B. **Falando de Shakespeare**. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: FUNARTE: Cultura Inglesa, 1997.

BOZZO JUNIOR, C. Advogado banca, pelo 'prazer de ter prazer', R$ 10 mi em

cultura. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/mercado/2019/06/advogado-banca-pelo-prazer-de-ter-prazer-r-10-mi-em-cultura.shtml?utm_source=newsletter&utm_medium=email&utm_campaign=newsfolha. Acesso em: 9 jun. 2019.

BRANDÃO, J. de S. **Helena, o eterno feminino**. Petrópolis: Vozes, 1989.

_____. Prefácio. In: EURÍPIDES; ARISTÓFANES. **Teatro grego:** O ciclope. As rãs. As vespas. Trad. Junito de Souza Brandão. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1986.

_____. **Teatro grego:** tragédia e comédia. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1985.

CALVINO, I. **Por que ler os clássicos**. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CAMATI, A. S. O lugar da mulher na sociedade elisabetana-jaimesca e na criação poética de Shakespeare. In: LEÃO, L. de C.; SANTOS, M. S. dos (Orgs.). **Shakespeare, sua época e sua obra**. Curitiba: Beatrice, 2008.

CARDOSO, Z. de A. **A literatura latina**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1989.

_____. As paixões e o amor em Sêneca trágico. In: LOPES, A. O. D.; LAGE, C. F.; FLORES JÚNIOR, O. (Orgs.). **Scripta Classica:** História, Literatura e Filosofia na Antigüidade Clássica. Belo Horizonte: Ed. do Autor, 1999.

_____. As tragédias de Sêneca. In: _____. **Estudos sobre as tragédias de Sêneca**. São Paulo: Alameda, 2005a.

_____. Tragédia latina: origem e história. In: _____. **Estudos sobre as tragédias de Sêneca**. São Paulo: Alameda, 2005b.

CARNEIRO, C. F. P. **Recriações de Otelo nos palcos brasileiros:** do Globe Theatre ao Barracão EnCena. 2015. 129 f. Dissertação (Mestrado em Letras - Estudos Literários) – Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná, Curitiba (PR), 2015. Disponível em: https://www.prppg.ufpr.br/siga/visitante/trabalhoConclusaoWS?idpessoal=4899&idprograma=40001016016P7&anobase=2015&idtc=1310. Acesso em: 3 mai. 2019.

COELHO, M. C. de M. N. La nueva ascensión de Medea: La versión dinamarquesa de Trier. **Colección Iter - Encuentros**, Chile, v. 8, p. 233-242, 2004.

DICIONÁRIO ETIMOLÓGICO DA MITOLOGIA GREGA. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4492509/mod_resource/content/2/demgol_pt.pdf. Acesso em: 3 mai. 2019.

ECO, U. **Os limites da interpretação**. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1995.

EURÍPIDES. **Medéia**. Trad. Flávio Ribeiro de Oliveira. São Paulo: Odysseus, 2006.

_____. **Medéia**. Trad. Jaa Torrano. São Paulo: Editora Hucitec, 1991.

_____. **Medéia**. Trad. Miroel Silveira e Junia Silveira Gonçalves. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

_____. **Medeia**. Trad. Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2010.

FABRIS, M. A tragédia grega no cinema de Pier Paolo Pasolini. In: COURSEUIL, A. R. et al. **Cinema:** lanterna mágica da história e da mitologia. Florianópolis: EdUFSC, 2009.

_____. Neo-realismo italiano. In: MASCARELLO, F. (Org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus, 2006.

FERNANDES, R. M. **Medéia**. São Paulo: SESC, 2001.

FILHO, A. G. Profecias poéticas: autor de filmes polêmicos, Pasolini tem seus poemas traduzidos no Brasil. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 3 out. 2015. Caderno 2, p. 3.

FITCH, J. G. (Ed.). In: SENECA. **Tragedies**. London: Harvard University Press, 2002.

FRANCO, A. de. O movimento sofista 5 (2, 3 e 4): Górgias, Pródicos e Hípias. Disponível em: http://dagobah.com.br/o-movimento-sofista-5-2-3-e-4-gorgias-prodicos-e-hipias/. Acesso em: 3 mai. 2019.

FREITAS, R. C. de. *Cuncta quatiam:* Medeia abala estruturas. **Archai**, Brasília, n. 22, p. 255-281, jan./abr. 2018.

GASSNER, J. **Mestres do teatro I**. Trad. Alberto Guzik e J. Guinsburg. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

GENETTE, G. **Palimpsestos:** a literatura de segunda mão. Trad. Luciana Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

GOUVÊA JÚNIOR, M. M. **Medeias latinas**. Belo Horizonte, Autêntica, 2014.

GUÉNOUN, D. **O teatro é necessário?** Trad. Fátima Saadi. São Paulo: Perspectiva, 2004.

GUILLÉN, C. **Literature as System:** Essays Toward the Theory of Literary History. Princeton: Princeton Legacy Library, 1971.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11. ed. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

HARDWICK, L.; STRAY, C. Introduction: Making Connections. In: **A Companion to Classical Receptions**, Malden, MA; Oxford: Blackwell Publishing, 2008.

HESÍODO. **Teogonia:** a origem dos deuses. Trad. Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2003.

HIRATA, F. Y. Medeia de Eurípides e de Bia Lessa. **Calíope:** presença clássica, Rio de Janeiro, n. 14, p. 64-69, 2006.

HOMERO. **Ilíada**. Trad. Carlos Alberto Nunes. 25. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

_____. **Odisséia**. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

HUTCHEON, L. **Uma teoria da adaptação**. Trad. André Cechinel. Florianópolis: EdUFSC, 2011.

JAEGER, W. **Paideia:** a formação do homem grego. Trad. Artur M. Parreira. 6. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

JENNY, L. The Strategy of Form. In: TODOROV, T. (Ed.). **French Literary Theories Today**. Cambridge: Cambridge University Press, 1982.

JORGENS, J. J. **Shakespeare on Film**. Bloomington: Indiana University Press, 1977.

KAES, A. German Cultural History and the Study of Film: Ten Theses and a Postscript. In: CULLER, J.; KLEIN, R. (Eds.). **Diacritics:** A Review of Contemporary Criticism. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1994.

KOVACS, D. (Ed.). Medea. Disponível em: http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0113%3Acard%3D1. Acesso em: 7 mai. 2019.

KRISTEVA, J. **Introdução à semanálise**. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LAHUD, M. **A vida clara:** linguagens e realidade segundo Pasolini. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

LEÃO, L. de C. Apaixonados por Shakespeare: fato e ficção nas múltiplas faces do bardo. In: CAMATI, A. S.; MIRANDA, C. A. de (Orgs.). **Shakespeare sob múltiplos olhares**. Curitiba: Solar do Rosário, 2009.

LEFEVERE, A. **Tradução, reescrita e manipulação da fama literária**. Trad. Claudia Matos Seligmann. Bauru-SP: EdUSC, 2007.

LEONI, G. D. Estudo introdutivo. In: SÊNECA, L. A. **Medéia**. Trad. Giulio Davide Leoni. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.

LESKY, A. **A tragédia grega**. Trad. J. Guinsburg, Geraldo Gerson de Souza e Alberto Guzik. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

_____. **História da literatura grega**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1995.

LIEBERMAN, W. L. Medea. In: DAMSCHEN, G.; HEIL, A. (Eds.). **Brill's Companion to Seneca:** Philosopher and Dramatist. Leiden: Brill, 2014.

MACKINNON, K. **Greek Tragedy into Film**. London: Croom Helm, 1986.

MAGALDI, S. **O texto no teatro**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.

MARTINDALE, C. Reception – a New Humanism? Receptivity, Pedagogy, the Transhistorical. **Classical Receptions Journal** 5.2, p. 169-183, 2013.

MASTRONARDE, D. J. **The Art of Euripides:** Dramatic Technique and Social Context. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

Medéia. 26ª Mostra Internacional de Cinema de São Paulo. Disponível em: http://41.mostra.org/br/filme/4196-Medeia. Acesso em: 12 nov. 2018.

MERTEN, L. C. Retorno do polemista: a versão restaurada de "Mamma Roma" reabre debate sobre Pasolini, assassinado há 40 anos. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 1 nov. 2015. Caderno 2, p. 10.

MICHELAKIS, P. **Greek Tragedy on Screen**. Oxford: Oxford University Press, 2013.

MIRANDA, C. A. de. O entrelaçamento textual no pós-modernismo. **Scripta Uniandrade:** revista da pós-graduação em Letras, Intertextualidades, n. 3, p. 143-150, 2005.

MOTTA, G. **O espaço da tragédia:** na cenografia brasileira contemporânea. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Fapemig; Brasília: CNPq, 2011.

MÜLLER, H. **Medeamaterial e outros textos**. Trad. Fernando Peixoto et al. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.

NAZÁRIO, L. **Pier Paolo Pasolini**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

NIETZSCHE, F. **O nascimento da tragédia**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

OLIVEIRA, F. R. de. Introdução. In: EURÍPIDES. **Medéia**. Trad. Flávio Ribeiro de Oliveira. São Paulo: Odysseus, 2006.

ORICCHIO, L. Z. Cineasta fez de sua arte instrumento de luta e transformação. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 1 nov. 2015. Caderno 2, p. 10.

OVÍDIO. **As metamorfoses**. Florianópolis: EdUFSC, 2017.

PASOLINI, P. P. **As últimas palavras do herege:** entrevistas com Jean Duflot. Trad. Luiz Nazário. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. **Empirismo herege**. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Assírio & Alvim, 1982.

PAVIS, P. **Dicionário de teatro**. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____. **O teatro no cruzamento de culturas**. Trad. Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PEREIRA, D. M. A. **Medéia nas malhas do tempo:** o diálogo intertextual entre Antunes Filho e Eurípides. Londrina: EdUEL, 2006.

REHM, R. **Radical Theatre:** Greek Tragedy and the Modern World. London; New York: Bloomsbury, 2003.

REICHMANN, B. T. Macbeth, de Roman Polanski: três interpolações, vários questionamentos. In: CAMATI, A. S.; MIRANDA, C. A. de (Orgs.). **Shakespeare sob múltiplos olhares**. Curitiba: Solar do Rosário, 2009.

RICCI, A. **O teatro de Sêneca**. Porto Alegre: Centro de Arte Dramática da UFRGS, 1967.

RINNE, O. **Medéia:** o direito à ira e ao ciúme. 9. ed. Trad. Margit Martincic e Daniel Camarinha da Silva. São Paulo: Cultrix, 1995.

ROCHA, G. O Cristo-Édipo. In: _____. **O século do cinema**. São Paulo: Cosac Naify, 2006a.

_____. Pasolini. In: _____. **O século do cinema**. São Paulo: Cosac Naify, 2006b.

_____. Um intelectual europeu. In: _____. **O século do cinema**. São Paulo: Cosac Naify, 2006c.

RODRIGUES, C. **O cinema e a produção**. 3. ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2007.

SAVERNINI, E. **Índices de um cinema de poesia:** Pier Paolo Pasolini, Luis Buñuel e Krzysztof Kieslowski. Belo Horizonte: Editora da UFMG; Midia@rte, 2004.

SCHÜLER, D. **Literatura grega**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1985.

SÊNECA, L. A. **Medéia**. Trad. Giulio Davide Leoni. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.

SERÔDIO, M. H. **William Shakespeare:** a sedução dos sentidos. Lisboa: Edições Cosmos, 1996.

SILVA, A. F. da. **Pier Paolo Pasolini:** o cinema como língua escrita da ação. 2007. 163 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte (MG), 2007. Disponível em:

https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/JSSS-7WNG5Y/1/dissertacao_de_adao_fernandes.pdf. Acesso em: 3 mai. 2019.

SILVA, A. T. P. da. A presença da alienação parental nos casos de dissolução conjugal: uma pesquisa nas varas de família em Maceió. Disponível em: https://tancredojuridico.jusbrasil.com.br/artigos/115858662/a-presenca-da-alienacao-parentalnos-casos-de-dissolucao-conjugal-uma-pesquisa-nas-varas-de-familia-em-maceio. Acesso em: 26 set. 2018.

SIQUEIRA, C. de M. Poética aristotélica: mímesis e verossimilhança em Eurípides. In: LOPES, A. O. D.; LAGE, C. F.; FLORES JÚNIOR, O. (Orgs.). **Scripta Classica:** História, Literatura e Filosofia na Antigüidade Clássica. Belo Horizonte: Ed. do Autor, 1999.

SLATER, N. W. Appendix IV: Amphitruo, Bacchae, and Metatheatre. In: _____. **Plautus in Performance:** The Theatre of the Mind. 2nd ed. Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 2000.

SOUSA, A. A. A. de. Introdução. In: SÉNECA. **Medeia**. 3. ed. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2013.

SOUZA, J. B. M. e. A Grécia antiga e a poesia dramática. In: **Teatro grego**. Trad. J. B. Mello e Souza. São Paulo: Editora Brasileira, 1964.

STAM, R. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. **Ilha do Desterro**, Florianópolis, n. 51, p. 19-53, jul./dez. 2006.

STEPHANIDES, M. **Jasão e os Argonautas**. Trad. Marylene Pinto Michael. 4. ed. São Paulo: Odysseus, 2013.

UBERSFELD, A. A representação dos clássicos: reescritura ou museu. Trad. Fátima Saadi. **Folhetim:** Teatro do Pequeno Gesto, Rio de Janeiro, n. 13, p. 8-37, abr./jun. 2002.

VIEIRA, T. O destemor de Medeia e o teatro de horror. In: EURÍPIDES. **Medeia**. Trad. Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2010.

XAVIER, I. **O discurso cinematográfico:** a opacidade e a transparência. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

WINKLER, M. M. Apollonius and the Golden Fleece: A Neo-mythological Screen Legacy. **Archai**, Brasília, n. 22, p. 319-362, jan./abr. 2018.

A DREAM OF PASSION. Direção: Jules Dassin. Fotografia: Giorgos Arvanitis. Grécia, Suíça, EUA: Bren; Melina Film, 1978 (110 min), color. Título original: *Kravgi Gynaikon*.

A TERRA TREME. Direção: Luchino Visconti. Fotografia: G. R. Aldo. Itália: AR.TE.AS Film; Universalia Film, 1948 (160 min), preto e branco. Título original: *La Terra Trema*.

ALEMANHA, ANO ZERO. Direção: Roberto Rossellini. Fotografia: Robert Julliard. Itália, França, Alemanha: Tevere Film; SAFDI; UGC; DEFA, 1948 (71 min), preto e branco. Título original: *Germania Anno Zero*.

AS MIL E UMA NOITES. Direção: Pier Paolo Pasolini. Fotografia: Giuseppe Ruzzolini. Itália, França: PEA; Les Productions Artistes Associés, 1974 (130 min), color. Título original: *Il Fiore Delle Mille e Una Notte*.

ASÍ ES LA VIDA... Direção: Arturo Ripstein. Fotografia: Guillermo Granillo. México, França, Espanha: D.M.V.B. Films; Filmanía S.L.; FOPROCINE; Gardenia Producciones; Wanda Visión S.A., 2000 (98 min), color. Título original: *Así es la vida...*

DECAMERON. Direção: Pier Paolo Pasolini. Fotografia: Tonino Delli Colli. Itália, França, Alemanha Ocidental: PEA; Les Productions Artistes Associés; Artemis Film, 1971 (111 min), color. Título original: *Il Decameron*.

DESAJUSTE SOCIAL. Direção: Pier Paolo Pasolini. Fotografia: Tonino Delli Colli. Itália: Arco Film; Cino del Duca, 1961 (117 min), preto e branco. Título original: *Accattone*.

ÉDIPO REI. Direção: Pier Paolo Pasolini. Fotografia: Giuseppe Ruzzolini. Itália, Marrocos: Arco Film; Somafis, 1967 (104 min), color. Título original: *Edipo Re*.

ELECTRA, A VINGADORA. Direção: Mihalis Kakogiannis. Fotografia: Walter Lassally. Grécia: Finos Film, 1962 (110 min), preto e branco. Título original: *Ilektra*.

GAVIÕES E PASSARINHOS. Direção: Pier Paolo Pasolini. Fotografia: Mario Bernardo e Tonino Delli Colli. Itália: Arco Film, 1966 (89 min), preto e branco. Título original: *Uccellacci e Uccellini*.

INFERNO. Direção: Danis Tanovic. Fotografia: Laurent Dailland. França, Itália, Bélgica, Japão: Asap Films, 2005 (98 min), color. Título original: *L'enfer*.

JASÃO E OS ARGONAUTAS. (Também: JASÃO E O VELO DE OURO; JASÃO E O VELOCINO DE OURO). Direção: Don Chaffey. Fotografia: Wilkie Cooper. Reino Unido, EUA: Charles H. Schneer Productions, 1963 (104 min), color. Título original: *Jason and the Argonauts*.

JASÃO E OS ARGONAUTAS. (Também: JASÃO E O VELO DE OURO; A VINGANÇA DO GLADIADOR). Direção: Nick Willing. Fotografia: Sergei Kozlov.

EUA, Turquia: Hallmark Entertainment; Panfilm, 2000 (180 min), color. Título original: *Jason and the Argonauts*.

LADRÕES DE BICICLETA. Direção: Vittorio De Sica. Fotografia: Carlo Montuori. Itália: Produzione De Sica, 1948 (89 min), preto e branco. Título original: *Ladri di Biciclette*.

MAMMA ROMA. Direção: Pier Paolo Pasolini. Fotografia: Tonino Delli Colli. Itália: Arco Film, 1962 (106 min), preto e branco. Título original: *Mamma Roma*.

MÉDÉE MIRACLE. Direção: Tonino De Bernardi. Fotografia: Tommaso Borgstrom. França, Itália: Lontane Provincie Film; Stella Films; Les Films du Camélia; Arte France Cinéma, 2007 (81 min), color. Título original: *Médée Miracle*.

MEDÉIA. Direção: Lars von Trier. Fotografia: Sejr Brockmann. Dinamarca: Danmarks Radio, 1988 (77 min), color. Título original: *Medea*.

MEDÉIA, A FEITICEIRA DO AMOR. Direção: Pier Paolo Pasolini. Fotografia: Ennio Guarnieri. Itália, França, Alemanha Ocidental: San Marco; Les Films Number One; Janus Film und Fernsehen, 1969 (110 min), color. Título original: *Medea*.

NOITES DE CABÍRIA. Direção: Federico Fellini. Fotografia: Aldo Tonti. Itália, França: Dino de Laurentiis Cinematografica; Les Films Marceau, 1957 (110 min), preto e branco. Título original: *Le Notti di Cabiria*.

NOTAS PARA UMA ORÉSTIA AFRICANA. Direção: Pier Paolo Pasolini. Fotografia: Giorgio Pelloni. Itália: IDI Cinematografica; I Film Dell'Orso; RAI, 1970 (65 min), preto e branco. Título original: *Appunti per un'Orestiade Africana*.

O EVANGELHO SEGUNDO SÃO MATEUS. Direção: Pier Paolo Pasolini. Fotografia: Tonino Delli Colli. Itália, França: Arco Film; Lux Compagnie Cinématographique de France, 1964 (137 min), preto e branco. Título original: *Il Vangelo Secondo Matteo*.

OS CONTOS DE CANTERBURY. Direção: Pier Paolo Pasolini. Fotografia: Tonino Delli Colli. Itália, França: Les Productions Artistes Associés; PEA, 1972 (111 min), color. Título original: *I Racconti di Canterbury*.

PAISÁ. Direção: Roberto Rossellini. Fotografia: Otello Martelli. Itália: OFI; F.F.P., 1946 (126 min), preto e branco. Título original: *Paisà*.

POCILGA. Direção: Pier Paolo Pasolini. Fotografia: Tonino Delli Colli, Armando Nannuzzi e Giuseppe Ruzzolini. Itália, França: I Film Dell'Orso; INDIEF; IDI Cinematografica; C.A.P.A.C., 1969 (99 min), color. Título original: *Porcile*.

ROGOPAG, RELAÇÕES HUMANAS. Direção: Roberto Rossellini, Jean-Luc Godard, Pier Paolo Pasolini, Ugo Gregoretti. Fotografia: Luciano Trasatti, Jean Rabier, Tonino Delli Colli, Mario Bernardo. Itália, França: Arco Film; Cineriz; Societé Cinématographique Lyre, 1963 (122 min), preto e branco, color. Título original: *Ro.Go.Pa.G*.

ROMA, CIDADE ABERTA. Direção: Roberto Rossellini. Fotografia: Ubaldo Arata. Itália: Excelsa Film, 1945 (103 min), preto e branco. Título original: *Roma Città Aperta*.

SALÒ, OU OS 120 DIAS DE SODOMA. Direção: Pier Paolo Pasolini. Fotografia: Tonino Delli Colli. Itália, França: PEA; Les Productions Artistes Associés, 1975 (117 min), color. Título original: *Salò o le 120 Giornate di Sodoma*.

SHAKESPEARE APAIXONADO. Direção: John Madden. Fotografia: Richard Greatrex. EUA, Reino Unido: Universal Pictures; Miramax; The Bedford Falls Company, 1998 (123 min), color. Título original: *Shakespeare in Love*.

TEOREMA. Direção: Pier Paolo Pasolini. Fotografia: Giuseppe Ruzzolini. Itália: Aetos Produzioni Cinematografiche, 1968 (98 min), preto e branco, color. Título original: *Teorema*.

APÊNDICE – FICHA TÉCNICA DE *MEDEIA*, DE PIER PAOLO PASOLINI

Elenco Principal: Maria Callas (Medeia), Giuseppe Gentile (Jasão), Luigi Masironi (Jasão aos 5 anos), Michelangelo Masironi (Jasão aos 13 anos), Margareth Clementi (Gláucia), Massimo Girotti (Creonte), Anna Maria Chio (Ama), Laurent Terzieff (Centauro Quíron), Gerard Weiss (Segundo Centauro), Paul Jabara (Pélias), Sergio Tramonti (Apsirto), Luigi Barbini, Gianni Brandizi, Franco Jacobbi (Argonautas)

Roteiro e Direção: Pier Paolo Pasolini
Supervisão de Roteiro: Beatrice Banfi
Assistentes de Direção: Carlo Carunchio e Sergio Citti (não creditado)
Produção: Franco Rossellini e Marina Cicogna
Produtores Associados (não creditados): Klaus Hellwig e Pierre Kalfon
Direção de Produção: Fernando Franchi
Supervisão de Produção: Sergio Galiano e Pietro Nardi
Direção de Fotografia: Ennio Guarnieri
Operador de Câmera: Sergio Salvati
Assistentes de Câmera: Giorgio Urbinelli e Pasquale Rachini
Fotógrafo Still: Mario Tursi
Direção de Arte e Cenografia: Dante Ferretti
Arquiteto: Nicola Tamburro
Pintor: Italo Tomassi (não creditado)
Figurinos: Piero Tosi
Assistentes de Figurino: Piero Cigoletti e Gabriella Pescucci
Cabelos e Maquiagem: Maria Teresa Corridoni, Marcella De Marzi, Goffredo Rocchetti, Romolo Sensoli
Técnico de Som: Carlo Tarchi
Colaboradora Musical: Elsa Morante
Montagem: Nino Baragli

GLOSSÁRIO

Câmera subjetiva. A câmera assume o ponto de vista do ator ou do espectador, sendo colocada, por exemplo, na altura dos olhos do personagem. Comumente utilizada em cenas de deslocamento, a fim de mostrar aquilo que o personagem vê. Pier Paolo Pasolini, a respeito da câmera subjetiva, diz que ela é "(...) o limite realista máximo de qualquer técnica audiovisual. Não é concebível 'ver e ouvir' a realidade no seu acontecer sucessivo senão de um único ângulo de cada vez: e esse ângulo é sempre o de um sujeito que vê e ouve" (PASOLINI, 1982, p. 193).

Campo. Espaço dentro do quadro fílmico, geralmente utilizado para designar uma paisagem, ou seja, uma vista sem figuras humanas. Por extensão, ao se estabelecer um campo, define-se também um "contracampo", oposto a ele.

Close. Enquadramento que compreende o rosto inteiro de um personagem, sendo definido, portanto, assim como vários outros enquadramentos, em função de uma figura humana. Desse modo, o termo *close*, embora signifique "próximo", refere-se usualmente e, especificamente, ao rosto humano; assim, não seria propriamente correto falar em um *close* de um determinado objeto. Nesse caso, diz-se "plano detalhe". A fim de mostrar a expressão do rosto do ator, essa nomenclatura, a princípio, seria mais utilizada na televisão, enquanto que no cinema se diria "plano próximo" ou "primeiro plano".

Contracampo. Espaço dentro do quadro fílmico, geralmente utilizado para designar uma paisagem, ou seja, uma vista sem figuras humanas, que é definido pela constituição de um "campo", na direção oposta a ele.

Contraplano. Constituído pela montagem de um "plano", ou seja, da imagem captada por uma tomada (*take*) que, no filme finalizado, está entre dois cortes. Geralmente se dá em relação a figuras humanas, como, por exemplo, em cenas de diálogo entre dois personagens. Desse modo, distingue-se de "contracampo", geralmente utilizado para paisagens.

Corte seco. Interrupção em uma tomada (*take*) – entendida como a duração entre o ligar e o desligar da câmera –, constituindo, assim, um plano – a menor unidade narrativa de um filme finalizado –, sem a utilização de quaisquer efeitos de transição, tais como as fusões (*fades*).

Decupagem. No caso do trabalho do diretor, refere-se ao modo como o roteiro, constituído de palavras, será transformado em imagens, ou seja, trata-se de uma descrição minuciosa de como o espaço será recortado em quadros e planos, com quais movimentos de câmera (se houver) etc. Há também as decupagens de departamentos, em que as diferentes áreas de trabalho de um filme (produção, fotografia, direção de arte, som etc.) verificam quais são suas reais necessidades para a realização da obra, cena a cena.

Diegese. Termo que se refere à unidade da obra, pode ser melhor entendido como o "universo" representado pelo filme, constituído por tudo aquilo que faz efetivamente parte do mundo ficcional criado. Um som diegético, por exemplo, é aquele audível e "visivelmente" pertencente ao filme, ou seja, que está explícito dentro do quadro fílmico, como o som feito por um músico que se pode ver na tela; ou uma luz diegética, também chamada de luz justificada, ou seja, aquela que realmente aparece na cena, como um abajur, por exemplo.

Fade in. Também utilizado em português (fusão), é um termo de montagem, uma transição entre dois planos, geralmente de um quadro preto (*black*) para um quadro/plano com imagens. "*In*", pois se dá no início do filme ou de uma cena/sequência determinada.

Flare. Efeito fotográfico no qual a luz, seja ela artificial ou natural, vem a bater diretamente na lente da câmera, criando deformações imagéticas, tais como figuras geométricas coloridas. Pode-se utilizá-lo como linguagem ou querer evitá-lo.

Insert. Inserção de imagens, entre dois planos, que não correspondem ao mesmo espaço e/ou tempo desses planos.

Jump cut. Efeito criado pela justaposição de planos muito parecidos entre si, seja na proporção (enquadramento) ou angulação de câmera. Como a variação entre um plano e o seguinte muda pouco ou quase nada, gera-se uma espécie de "salto" na imagem.

Montagem. Também chamada de edição. Fase da produção de um filme que, dentre outras prerrogativas, seleciona, exclui e coloca em ordem as tomadas filmadas (ou gravadas), dando forma final à obra.

Montagem paralela. Tipo de montagem em que duas situações distintas concorrem para o mesmo ponto, utilizada, por exemplo, em cenas de perseguição. Vê-se um personagem correndo; logo atrás vem outro em seu encalço; no final, as duas situações, mostradas paralelamente – o que significa uma após a outra, porque o cinema é uma arte temporal, que transcorre no tempo –, encontram-se.

Panorâmica. Movimento horizontal de câmera, geralmente colocada no tripé, sobre seu próprio eixo, seja da esquerda para a direita quanto no sentido contrário.

Plano. Imagem captada por uma tomada (*take*) que, no filme finalizado, está entre dois cortes. Geralmente se dá em relação a figuras humanas, como, por exemplo, em cenas de diálogo entre dois personagens. Desse modo, distingue-se de "campo", geralmente utilizado para paisagens. Por extensão, ao se estabelecer um plano, define-se também um "contraplano", oposto a ele. Trata-se da menor unidade narrativa de um filme montado, enquanto que a maior unidade é o próprio filme.

Plano conjunto. Plano em que se vê tanto figuras humanas, enquadradas de corpo inteiro, como algo do espaço a elas circundante. Utilizado para mostrar as personagens inseridas em um determinado ambiente.

Plano de estabelecimento. Esse termo técnico, geralmente, é utilizado em inglês: *establishment shot*. Segundo Chris Rodrigues, "São assim chamados porque localizam o espectador no espaço cênico" (RODRIGUES, 2007, p. 28).

Plano detalhe. Como o próprio nome sugere, trata-se de um plano que mostra o detalhe de algum objeto, ou seja, mostra-o bastante próximo. O termo *close* seria, por essa lógica, um "plano detalhe" de um rosto. No entanto, é mais usual a utilização do termo *close* somente em relação ao rosto humano, enquanto que *plano detalhe* se destina mais a objetos ou outras partes do corpo.

Plano geral. Plano aberto em que se mostra exteriores ou interiores amplos, utilizados, por exemplo, para localizar os espaços onde as ações se desenvolvem, como uma cidade, uma praia, um prédio etc.

Plano médio. O personagem é enquadrado da cintura para cima. Muito utilizado para mostrar, por exemplo, a gestualidade dos atores.

Plano próximo. Também chamado de "primeiro plano". O personagem é enquadrado do busto para cima, com um espaço de folga sobre sua cabeça. Utiliza-se para dar ênfase no personagem, ressaltando suas características físicas e interpretação de emoções. Essa nomenclatura, a princípio, seria mais própria ao cinema, enquanto se diria *close*, na linguagem televisiva.

Plano-sequência. *Long shot*, em inglês. Plano, geralmente de longa duração, em que não se fazem presentes os cortes, gerando uma sensação de "naturalidade" da cena filmada, como se ela transcorresse sem quaisquer intervenções.

***Plongée*.** Angulação de câmera, colocada de cima para baixo. Embora o termo mais usual seja esse mesmo, em francês, também é conhecida por "câmera mergulho".

Primeiro plano. Também chamado de "plano próximo". O personagem é enquadrado do busto para cima, com um espaço de folga sobre sua cabeça. Utiliza-se para dar ênfase no personagem, ressaltando suas características físicas e interpretação de emoções. Essa nomenclatura, a princípio, seria mais própria ao cinema, enquanto se diria *close*, na linguagem televisiva.

Quadro. Refere-se tanto a um determinado enquadramento, ou seja, à proporção do recorte espacial efetuado sobre o espaço, como também a cada uma das frações de

segundo de um filme (24 quadros por segundo). São também chamados de fotogramas ou *frames*.

Quebra de eixo. Rompimento da linha imaginária que separa o espaço filmado (plano e contraplano ou campo e contracampo), gerando uma descontinuidade. Por exemplo, ao se convencionar que um carro se desloca da esquerda para a direita, seria necessário filmá-lo sempre nessa direção. Caso se passe para o outro lado, filmando da direita para a esquerda, na montagem parecerá que ora o carro vai em uma direção e ora vai em outra.

Raccord. Diz respeito à "correta" continuidade espacial entre dois planos justapostos. *Raccord* de olhar, no caso, diz respeito à manutenção lógica dessa continuidade, a uma correspondência do espaço entre um olhar e aquilo que se vê.

Sobreposição. Como o próprio nome sugere, trata-se de um efeito em que, por meio da montagem, colocam-se um plano sobre o outro. Assim, dependendo do grau de opacidade e transparência desses planos, vê-se mais ou menos de cada um deles, mas se veem os dois ao mesmo tempo.

Som diegético. Som que pertence efetivamente ao universo "visível" do filme, ou seja, que está explícito dentro do quadro fílmico, como o som que um músico que se pode ver na tela faz ou ruídos que pertencem à ação filmada (ainda que sejam *foleys* inseridos na pós-produção). Desse modo, uma trilha sonora colocada sobre o filme seria um artifício extra-diegético.

Split screen. Tela dividida entre dois ou mais quadros.

Superclose. Um *close* mais fechado no rosto do ator, no qual se enquadra, geralmente, entre o seu queixo e a testa. Também conhecido por "primeiríssimo plano".

Tomada. Ou *take*. Tempo de duração entre o ligar e o desligar da câmera. Posteriormente, na montagem do filme, os cortes efetuados na tomada dão origem ao plano.