

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

Etiene Martins Lage Duarte

O RECONHECIMENTO EM *MEDEIA*, DE EURÍPIDES, E EM *ANJO NEGRO*, DE
NELSON RODRIGUES

Belo Horizonte

2024

Etiene Martins Lage Duarte

O RECONHECIMENTO EM *MEDEIA*, DE EURÍPEDES, E EM *ANJO NEGRO*, DE
NELSON RODRIGUES

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos Literários.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

Orientadora: Prof. Dra. Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa

Belo Horizonte

2024

E89m.Yd-r

Duarte, Etiene Martins Lage.

O reconhecimento em *Medeia*, de Eurípides, e em *Anjo Negro*, de Nelson Rodrigues [manuscrito] / Etiene Martins Lage Duarte. – 2024.

1 recurso online (107 f.: il., color.) : pdf.

Orientadora: Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa..

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 102-105.

Exigências do sistema: Adobe Acrobat Reader.

1. Eurípides. – *Medeia* – Crítica e interpretação – Teses. 2. Rodrigues, Néelson, 1912-1980. – *Anjo Negro* – Crítica e interpretação – Teses. 3. Teatro grego (Tragédia) – História e crítica – Teses. 4. Teatro brasileiro – História e crítica – Teses. I. Barbosa, Tereza Virgínia Ribeiro. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: 882.3



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

Folha de Aprovação

Dissertação intitulada *O reconhecimento em Medeia, de Eurípides, e em Anjo Negro, de Nelson Rodrigues*, de autoria da Mestranda ETIENE MARTINS LAGE DUARTE, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos Literários.

Área de Concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada/Mestrado

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural



Banca Examinadora:

Profa. Dra. Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa - FALE/UFMG - Orientadora

Profa. Dra. Anna Palma - FALE/UFMG

Profa. Dra. Charlene Martins Miotti - UFJF

Belo Horizonte, 18 de janeiro de 2024.

	Documento assinado eletronicamente por Anna Palma, Professora do Magistério Superior , em 18/01/2024, às 16:57, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020 .
	Documento assinado eletronicamente por Charlene Martins Miotti, Usuária Externa , em 19/01/2024, às 08:09, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020 .



Documento assinado eletronicamente por **Tereza Virginia Ribeiro Barbosa, Professora do Magistério Superior**, em 19/01/2024, às 15:42, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2947009** e o código CRC **D65F1F70**.

AGRADECIMENTOS

Em primeira instância, o meu sincero agradecimento vai aos meus professores que participaram de minha jornada escolar. Em específico, sou grata à Marina, minha professora de redação no período do ensino médio, que me apresentou o curso de Letras. A ela, minha eterna gratidão por ter me mostrado o que hoje realizo (apesar das dificuldades) com amor.

Agradeço, quanto à realização desta dissertação, sobretudo, a minha querida orientadora Tereza Virgínia. Com a presença dessa exímia professora para guiar os caminhos desta pesquisa, me senti amparada e incentivada para a elaboração do trabalho. Acredito que a boa orientação alimenta a criatividade, portanto, agradeço, principalmente, pela confiança e liberdade para criar.

À Hêmille Perdigão, minha amiga, que, desde o momento de defesa da monografia, esteve ao meu lado me incentivando, em vários âmbitos da vida, para além do acadêmico. A sua presença é essencial e genuína, tal como a dos anjos da guarda. Agradeço, inclusive, por ser também a minha grande inspiração.

Aos meus pais, obrigada pelo suporte e apoio durante a minha trajetória. À minha irmã, Ana Cecília, os meus mais amorosos agradecimentos por se fazer tão presente na minha vida, sou muito grata, todos os dias, pela sua existência.

Aos meus amigos que a pós-graduação me deu, Aline, Neto e Luan. Espero que permaneçam na minha trajetória, pois vocês foram fundamentais para eu me sentir confortável e mais leve durante o curso. Para além da vivência acadêmica, tive a sorte de ganhar amizades tão genuínas e especiais.

Agradeço também ao Victor, por oferecer desde o amparo emocional até a escuta dos ensaios de minhas apresentações. Da mesma maneira, sou grata aos meus amigos, que tanto colaboraram à minha saúde mental, bem como tornaram a caminhada muito mais branda.

Por fim, agradeço ao programa de pós-graduação de Estudos Literários, da Universidade Federal de Minas Gerais. Assim como sou grata à CAPES, órgão de fomento que propiciou a bolsa de estudos para que este trabalho fosse possível.

“Estou atrás

do despojamento mais inteiro

da simplicidade mais erma

da palavra mais recém-nascida

do inteiro mais despojado

do ermo mais simples

do nascimento a mais da palavra”.

Ana Cristina César

“(…) Nunca me esquecerei desse acontecimento

na vida de minhas retinas tão fatigadas.

Nunca me esquecerei que no meio do caminho

tinha uma pedra

tinha uma pedra no meio do caminho

no meio do caminho tinha uma pedra”.

Carlos Drummond de Andrade

RESUMO

A presente dissertação intenciona discutir a relevância do reconhecimento (*anagnórisis*), elemento constituinte nas tragédias gregas, elencado por Aristóteles, na *Poética*, como eixo temático que permitirá estabelecer parâmetros de definição do gênero dramático/literário “tragédia”. A partir dessa ferramenta, serão analisadas as obras *Medeia*, de Eurípides (431 a.C.) e *Anjo Negro*, de Nelson Rodrigues (1948), no recorte de sua proximidade ou distanciamento da tragédia clássica grega. A investigação do reconhecimento aristotélico, portanto, será o *leitmotiv* que permitirá comparar essas duas obras de contextos históricos tão distintos e de diferentes nacionalidades. Ademais, a percepção do reconhecimento abordada no presente trabalho irá focar principalmente no papel da memória como processo de identidade/reconhecimento nas duas obras que utilizaram o mito de Medeia. Assim, buscou-se detectar, avaliar e catalogar as ocorrências e funções do reconhecimento nas Medeias selecionadas. Foi constatado na análise da presente dissertação que a Medeia euripidiana é um ser inumano, divino. Portanto, tal fator corrobora para a conclusão de que não há como afirmar que houve, de fato, o reconhecimento, efetuado pela lembrança, nos termos aristotélicos na tragédia. Embora tenha sido possível perceber um movimento da personagem que pode se assemelhar ao de um reconhecimento de si, por meio do resgate do passado (memória). Já a peça *Anjo Negro*, construída nos parâmetros da “tragédia rodriguiana”, aborda personagens que não possuem nenhum traço ou antecedente divino. Virgínia, aqui considerada a Medeia de Nelson Rodrigues, é uma personagem humana e que, portanto, possui ações que correspondem à esfera humana, mesmo que no decorrer da peça existam circunstâncias que beiram a desumanização. A fala final do coro na peça, assim como a inicial, se mostra profética como o coro grego: ele anuncia que os assassinatos dos filhos de Virgínia se repetirão, ela ficará grávida, por meio da violação de Ismael, e assassinará a sua prole. Não houve na peça alguma comprovação de que ocorreu o reconhecimento despertado pela memória por parte da personagem. Desse modo, será demonstrado que as memórias de Virgínia e Ismael, evocadas no decorrer da peça, evidenciam os delitos e os erros praticados pelas personagens na peça. O que se conclui, tendo o ato de filicídio como denominador comum entre as personagens Medeia e Virgínia, é que suas ações são perpetradas acima do bem e do mal. Ambas não reconhecem o que praticam como um delito, enquanto que Medeia age como deusa ou monstro, Virgínia, mesmo representada como humana, assim como Ismael, atua desmedidamente. Dessa forma, não foi detectado na investigação da tragédia euripidiana e em *Anjo Negro* o reconhecimento urdido pela memória por parte das personagens. Entretanto, pôde-se perceber que Eurípides,

em 431 a.C., finaliza *Medeia* de modo lacunar, deixando o julgamento das personagens nas mãos da recepção. Já Nelson Rodrigues, em *Anjo Negro*, escancara os mais recônditos vícios, desgraças, por meio dos caracteres das personagens e do ambiente que as enclausura, finalizando a peça com o coro profético que anuncia a repetição do ciclo de infortúnios. Desse modo, o dramaturgo lança o papel do julgamento das ações das personagens ao público.

Palavras-chave: Reconhecimento; *Anagnórisis*; *Medeia*; Tragédia Grega; Drama Moderno; Nelson Rodrigues.

ABSTRACT

This dissertation intends to discuss the relevance of recognition (*anagnórisis*), a constituent element in tragedies, listed by Aristotle, in *Poetics*, as a thematic axis that will allow establishing parameters for defining the dramatic/literary genre “tragedy”. Using this tool, the works *Medea*, by Euripides (431 BC) and *Anjo Negro*, by Nelson Rodrigues (1948), will be analyzed, considering their proximity or distance from classical Greek tragedy. The investigation of Aristotelian recognition, therefore, will be the *leitmotif* that will allow us to compare these two works from such different historical contexts and from different nationalities. Furthermore, the perception of recognition addressed in this work will focus mainly on the role of memory as a process of identity/recognition in the two works that used the myth of Medea. Thus, we have sought to detect, evaluate and catalog the occurrences and functions of recognition in the selected Medeas. It was established in the analysis of this dissertation that the Euripidean Medea is an inhuman, divine being. Therefore, this factor corroborates the conclusion that there is no way to state that there was, in fact, recognition, effected by memory, in Aristotelian terms in tragedy. Although it was possible to perceive a movement of the character that may resemble self-recognition, through the rescue of the past (memory). The play *Anjo Negro*, built within the parameters of the “Rodriguese tragedy”, addresses characters who do not have any divine traits or antecedents. Virginia, here considered Nelson Rodrigues' Medea, is a human character and, therefore, has actions that correspond to the human sphere, even though throughout the play there are circumstances that border on dehumanization. The choir's final speech in the play, as well as the initial one, appears prophetic like the Greek chorus: it announces that the murders of Virginia's children will be repeated, she will become pregnant, through Ismael's rape, and will murder her offspring. There was no proof in the play that the recognition awakened by memory on the part of the character occurred. In this way, it will be demonstrated that the memories of Virgínia and Ismael, evoked throughout the play, highlight the crimes and errors committed by the characters in the play. What can be concluded, with the act of filicide as a common denominator between the characters Medea and Virgínia, is that their actions are perpetrated above good and evil. Both do not recognize what they do as a crime, while Medea acts as a goddess or monster, Virginia, even represented as human, like Ishmael, acts excessively. Thus, the recognition woven by memory on the part of the characters was not detected in the investigation of the Euripidean tragedy and in *Anjo Negro*. However, it can be seen that Euripides, in 431 BC, ends *Medea* in a lacunar way, leaving the judgment of the characters in the hands of reception. Nelson Rodrigues, in *Anjo Negro*,

reveals the most hidden vices and misfortunes, through the characters' characters and the environment that confines them, ending the play with the prophetic chorus that announces the repetition of the cycle of misfortunes. In this way, the playwright casts the role of judging the characters' actions to the audience.

Key-words: Recognition; *Anagnorisis*; Medea; Greek tragedy; modern drama; Nelson Rodrigues.

LISTA DE FIGURAS

N °	Figura	Página
1.	Taça de Jasão, do pintor de Dúris (480 a.C.).	47
2.	Hídria do pintor Leagro.	48
3.	Ânfora do grupo de Leagro (530/510 a.C.).	48
4.	Ânfora do pintor Íxion (c. 330 a.C.).	49

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	9
Capítulo I O Reconhecimento Aristotélico: <i>anagnórisis</i>.....	11
1.2 Panorama do Reconhecimento aristotélico na literatura grega	24
1.3 Panorama do Reconhecimento no gênero trágico	28
1.4 Algumas considerações sobre a extensão do conceito em outros contextos históricos.	34
Capítulo II O Reconhecimento em <i>Medeia</i>, de Eurípides.....	39
2.1 Contexto da obra e fortuna crítica	39
2.2 Fragmentos de mitos que envolvem Medeia na tradição grega: a identidade de Medeia	44
2.3 As representações iconográficas de Medeia na Antiguidade	47
2.4 Análise	52
Capítulo III O Reconhecimento em <i>Anjo Negro</i>, de Nelson Rodrigues.....	68
3.1 Contexto da obra e fortuna crítica	68
3.2 Breve panorama do drama brasileiro no século XX.....	72
3.3 Nelson Rodrigues e sua “tragédia moderna”	77
3.4 Análise	83
2 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	97
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	102

1 INTRODUÇÃO

Acerca do conceito trazido para a presente dissertação, a *anagnórisis* aristotélica, é oportuno ressaltar na abertura deste trabalho que o estudo proposto, enquanto formulação e aplicação na literatura, mantém-se como tópico filosófico, retórico e literário desde a Antiguidade pela sua importância epistemológica. A fortuna crítica sobre o tema é vastíssima e, evidentemente, não vamos esgotá-la. Ademais, autores de prestígio discutem, aplicam e investigam a temática desde que se propôs, na *Poética*, a noção de identificação materializada como assunto, texto e imagem¹.

Assim, para destrinchar o termo, por meio da amplitude aristotélica, trataremos, no primeiro capítulo, da *anagnórisis*, tal como foi definida na *Poética*, de Aristóteles. Após iniciar pela análise do conceito, em seguida, será demonstrada a interpretação filológica da sentença aristotélica que define o reconhecimento, realizada pelo teórico John MacFarlane (2000), em seu artigo *Aristotle's Definition of anagnórisis*.

Abordaremos, outrossim, a recepção da *anagnórisis*, bem como algumas considerações sobre a extensão do conceito em outros contextos históricos, para que seja viável, sobretudo, analisar o reconhecimento na obra moderna e brasileira *Anjo Negro*, do autor Nelson Rodrigues. Dessa maneira, será possível compreender em que instância o reconhecimento se faz presente na utilização do trágico rodriguiano. Vale antecipar, também, que se mostrou fundamental trazer um panorama do reconhecimento aristotélico na literatura grega (possíveis precursores e sucessores de Aristóteles), para, posteriormente, elucidar como o reconhecimento irá operar no gênero trágico.

Quanto ao segundo capítulo, ele terá a análise da tradução feita pelo grupo Trupersa da *Medeia*, de Eurípedes. Para contemplá-la devidamente, traremos considerações a respeito do contexto da obra e fortuna crítica. Inclusive, serão utilizadas, como apoio, interpretações das imagens provenientes dos vasos antigos. Ou seja, contaremos com a iconografia para enriquecer a interpretação do que podemos conceber como mito de Medeia. Contudo, é importante frisar que a leitura das imagens terá limitações se comparada a uma interpretação

¹ Nosso recorte limita-se a poucos autores. Além dos textos mencionados acima, fomos sustentados igualmente pela leitura dos textos: *Cenas de Reconhecimento na Poesia Grega*, de Adriane Duarte (2012); *Recognitions: a study in poetics*, de Terence Cave (1988); *Percurso do reconhecimento*, de Paul Ricoeur (2006); e “Ler, ver, reconhecer: *anagnórisis* em ‘Grande Sertão: Veredas’ de João Guimarães Rosa”, de Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa, em *Plural Pluriel*, n. 18, 2018.

arqueológica. Fazemo-la do ponto de vista cênico, ou seja, a iconografia cerâmica foi aproveitada com o objetivo de identificar os componentes que remetem para a dramaturgia da cena. Observamos que algumas escolhas dos ceramistas auxiliam a leitura do texto por parte dos atores.

Finalmente, no terceiro capítulo, analisaremos a peça *Anjo Negro*, do dramaturgo brasileiro Nelson Rodrigues. Novamente, será considerado o contexto histórico da peça, assim como a fortuna crítica. Desse modo, é possível tratar devidamente a obra pelo viés de sua época de produção, já que a dramaturgia dialogará com o período no qual ela foi produzida. Para compreender a composição do trágico rodriguiano, serão utilizadas obras como *Formulações do trágico no teatro de Nelson Rodrigues*, de Elen de Medeiros (2022) e *Nelson Rodrigues: trágico, então moderno*, de Angela Lopes (1993). Para a análise de *Anjo Negro*, serão necessários os dois volumes do *Teatro Completo*, organizados pelo crítico Sábato Magaldi. Nessas obras, para além dos paratextos do próprio Nelson Rodrigues, estão contidas todas as 17 peças do dramaturgo, bem como textos de outros críticos importantes para a avaliação da peça rodriguiana.

Por fim, constata-se, por meio da presente dissertação, que fora a importância e a fortuna crítica do recorte escolhido, pensando exclusivamente no nosso tempo e no âmbito dos estudos de literatura brasileira, realçamos que a pesquisa proporcionará um avanço nos estudos acerca da memória (individual e coletiva) e das questões identitárias que incidem sobre nós na contemporaneidade. Portanto, acreditamos que o reconhecimento é um tema muito importante para compreender o lugar da memória e da subjetivação da identidade, bem como a desterritorialização do espaço, que são temáticas recorrentes na literatura brasileira contemporânea² e que atingem inclusive questões migratórias e de territorialidade, incluindo ainda os nacionalismos exacerbados.

² “A ficção brasileira da contemporaneidade tem suas raízes no solo urbano, no contexto atual do país cuja feição predominantemente rural foi substituída pela vida agitada e violenta que caracteriza suas grandes metrópoles. As produções culturais contemporâneas insistem, pois, na encenação do espaço urbano: uma cidade muitas vezes desgastada, cujo tecido social encontra-se rompido, metáfora da impossibilidade de reconstituição identitária positiva do país.” (CURY, 2021, p. 9)

Capítulo 1 O Reconhecimento Aristotélico: *anagnórisis*

A começar pelo conceito

A primeira menção do estagirita sobre a *anagnórisis*, na *Poética*, foi no capítulo VI, em que ocorre a definição de tragédia e das partes que a constituem³. Assim Aristóteles, a partir do que foi utilizado pelos tragediógrafos do século V a.C. — que demonstram ter ciência de tal recurso e das possibilidades de utilização desse estratagema —, estabelece o reconhecimento enquanto recurso poético e narrativo.⁴ Ademais, Aristóteles (Cf. *Poética*, 1450a 28) lista o reconhecimento, juntamente com a *peripécia* e o mito (enredo), como elemento trágico estrutural com maior capacidade de comover.

Contudo, apesar da primeira menção conceitual encontrada da *anagnórisis* estar na *Poética* de Aristóteles, vale ressaltar, como ainda se verá neste capítulo, que desde Homero tal recurso era utilizado pelos rapsodos e aedos antigos. Portanto, as cenas de reconhecimento têm presença relevante em outros gêneros literários gregos, tanto nos mais remotos, como a épica homérica, quanto nos subsequentes, tais como a comédia nova, por exemplo. O elemento estruturante do reconhecimento-*anagnórisis* permanece em evidência também em literaturas posteriores. Entretanto, não é difícil notar o fato de que o emprego do nome *anagnórisis* para as cenas de reconhecimento estabeleceu-se mais tradicionalmente no âmbito da tragédia clássica.

Assim, recuperando o conceito, nas palavras aristotélicas (*Poética*, XI, 1452a 30), temos que reconhecimento é “a mudança da ignorância para o conhecimento”⁵, que pode ocasionar uma outra compreensão da realidade. Sem dúvida, partindo do pressuposto de que uma cena de reconhecimento pode provocar um novo rumo para o desenvolvimento da peça, pode-se sem receio afirmar, como aduz Adriane Duarte (2012 e 2018), que, além de estruturar a narrativa, o reconhecimento contribui para o desfecho de um conflito com muito apelo

³ As partes são: *fábula* ou *enredo* [μῦθος], *caracteres* [ἦθη], *pensamento* [διάνοια], *elocução* ou *enunciação* [λέξις], *melopeia* [μελοποιία] e *espetáculo* [ὄψεις]. As traduções, quando não mencionado o tradutor, são de nossa responsabilidade.

⁴ “Como atestam Eurípidas, em sua tragédia *Electra* (508-23), e Aristófanes, na comédia *As nuvens* (534-6), em que aludem à cena do reconhecimento criada por Ésquilo nas *Coéforas*.” (DUARTE, 2012, p. 12)

⁵ *Poética*, XI, 1452a 30: ἀναγνώρισις δέ, ὥσπερ καὶ τοῦνομα σημαίνει, ἐξ ἀγνοίας εἰς γνῶσιν μεταβολή. [e a *anagnórisis*, como indica o próprio nome, é passar da ignorância para o conhecimento].

emocional. A vasta presença da *anagnórisis*, inclusive nos mitos, demonstra que esse recurso é, antes de tudo, uma resposta às inquietações humanas no que tange a sua origem e à identidade. Deste modo, por ser um conceito bastante fluido, a amplitude será controlada de forma objetiva, tal como se dá na teoria aristotélica, quando o estagirita aponta cinco tipos de reconhecimentos e, deles, escolhe o que lhe parece mais eficaz.

De fato, além de dividir os cinco tipos de reconhecimentos por meio de cenas literárias, Aristóteles os julga de maneira hierárquica. A seguir, traremos a divisão proposta pelo filósofo acompanhando a escala de importância que ele dá a cada um, ao enumerar e classificar o conceito, do mais grotesco ao mais elaborado, segundo a sua percepção. Definidos no capítulo XVI da *Poética*, os reconhecimentos são:

- a) aqueles que se dão “através de sinais” (1454b 20 διὰ τῶν σημείων). Tais reconhecimentos ocorrem pelos sinais, que podem ser congênicos (como marcas de nascença) ou adquiridos (marcas corpóreas, como cicatrizes, ou objetos exteriores):

ἀναγνώρισις δὲ τί μὲν ἐστίν, εἴρηται πρότερον: εἶδη δὲ ἀναγνωρίσεως, πρώτη μὲν ἡ ἀτεχνωτάτη καὶ ἡ πλείστη χρῶνται δι’ ἀπορίαν, ἢ διὰ τῶν σημείων. τούτων δὲ τὰ μὲν σύμφυτα, οἷον “λόγγην ἦν φοροῦσι Γηγενεῖς” ἢ ἀστέρας οἷους ἐν τῷ Θυέστη Καρκίνος, τὰ δὲ ἐπίκτητα, καὶ τούτων τὰ μὲν ἐν τῷ σώματι, οἷον οὐλαί, τὰ δὲ ἐκτός, οἷον τὰ περιδέρια καὶ οἷον ἐν τῇ Τυροῖ διὰ τῆς σκάφης. ἔστιν δὲ καὶ τούτοις χρῆσθαι ἢ βέλτιον ἢ χεῖρον, οἷον Ὀδυσσεὺς διὰ τῆς οὐλῆς ἄλλως ἀνεγνωρίσθη ὑπὸ τῆς τροφοῦ καὶ ἄλλως ὑπὸ τῶν συβοτῶν: εἰσὶ γὰρ αἱ μὲν πίστεως ἔνεκα ἀτεχνότεραι, καὶ αἱ τοιαῦται πᾶσαι, αἱ δὲ ἐκ περιπετείας, ὥσπερ ἡ ἐν τοῖς Νίπτροις, βελτίους.⁶

A primeira e de todas a menos artística, se bem que a mais usada, por incapacidade [inventiva do poeta], é a que se efectua por sinais. Dos sinais, uns são congênicos, como a "lança que em si trazem os Filhos da Terra", ou as estrelas no *Tiestes* de Cárcino; outros são adquiridos, ou se encontram no corpo, como as cicatrizes, ou fora do corpo, como os colares ou aquela cestinha, mediante a qual se dá o reconhecimento na *Tiro*. Mas também destes sinais menos artísticos se pode fazer melhor ou pior uso; assim, Ulisses foi reconhecido de uma maneira pela ama e de outra pelos porqueiras. Na verdade, são estes sinais, usados como meio de persuasão, os menos artísticos; portanto e em geral, todos os reconhecimentos são congêneres. Melhores são os que resultam de uma peripécia, como o reconhecimento na cena do *Banho*.⁷

⁶ Os textos em grego da *Poética* foram retirados de: Aristotle. ed. R. Kassel, Aristotle's Ars Poetica. Oxford, Clarendon Press. 1966.

⁷ As traduções de Aristóteles, em trechos mais longos, serão sempre de Eudoro de Souza. Vale ressaltar outras traduções, estas brasileiras, existentes da *Poética* aristotélica. São elas: ARISTÓTELES. *Poética*. Edição bilíngue. Tradução, Introdução e Notas de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015.; ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução e comentários de Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007.

- b) aqueles “compostos pelos poetas” (1454b 30: αἱ πεποιημένα ὑπὸ τοῦ ποιητοῦ):

δεύτεραι δὲ αἱ πεποιημένα ὑπὸ τοῦ ποιητοῦ, διὸ ἄτεχνοι. οἷον Ὀρέστης ἐν τῇ Ἰφιγενείᾳ ἀνεγνώρισεν ὅτι Ὀρέστης: ἐκείνη μὲν γὰρ διὰ τῆς ἐπιστολῆς, ἐκεῖνος δὲ αὐτὸς λέγει ἃ βούλεται ὁ ποιητὴς ἀλλ’ οὐχ ὁ μῦθος: διὸ ἐγγύς τι τῆς εἰρημένης ἀμαρτίας ἐστίν, ἐξῆν γὰρ ἂν ἔνια καὶ ἐνεγκεῖν. καὶ ἐν τῷ Σοφοκλέους Τηρεῖ ἢ τῆς κερκίδος φωνή.

Em segundo lugar vem o reconhecimento urdido pelo poeta e que, por isso mesmo, também não é artístico. Exemplo: o modo como Orestes na *Ifigénia* se dá a conhecer; pois, enquanto Ifigénia é reconhecida pelo envio da carta, diz Orestes o que o poeta quer que ele diga, e não o que o mito exige. Pelo que caiu tal reconhecimento no erro supramencionado, pois o mesmo aconteceria se Orestes levasse em si qualquer sinal. E outro tanto se diria da “voz da lançadeira” no *Tereu* de Sófocles.

- c) aqueles que se dão “pela memória” (1455b 37: διὰ μνήμης). O reconhecimento que se realiza pela memória ocorre através de impressões que efetuam a lembrança:

ἡ τρίτη διὰ μνήμης, τῷ αἰσθῆσθαι τι ἰδόντα, ὥσπερ ἡ ἐν Κυπρίοις τοῖς Δικαιογένουσ, ἰδὼν γὰρ τὴν γραφὴν ἔκλαυσεν, καὶ ἡ ἐν Ἀλκίνου ἀπολόγῳ, ἀκούων γὰρ τοῦ κιθαριστοῦ καὶ μνησθεῖς ἐδάκρυσεν, ὅθεν ἀνεγνωρίσθησαν.

A terceira espécie de reconhecimento efectua-se pelo despertar da memória sob as impressões que se manifestam à vista, como nos *Cipriotas* de Diceógenes, em que a personagem, olhando o quadro, rompe em pranto; ou na narrativa a Alcino, em que Ulisses, ouvindo o citarista, recorda e chora, e assim o reconheceram.

- d) os que se constroem “através de um silogismo ou paralogismo” (1455a 4: ἡ ἐκ συλλογισμοῦ). Sobre o reconhecimento por meio de silogismo, ou seja, através de deduções equivocadas, Aristóteles utiliza como um dos exemplos a dedução de Electra em relação aos vestígios encontrados nas cercanias do túmulo paterno nas *Coéforas*, de Ésquilo. Já o reconhecimento por paralogismo seria aquele que é alcançado por deduções falsas:

τετάρτη δὲ ἡ ἐκ συλλογισμοῦ, οἷον ἐν Χοηφόροις, ὅτι ὁμοίος τις ἐλήλυθεν, ὁμοίος δὲ οὐθεὶς ἀλλ’ ἡ Ὀρέστης, οὗτος ἄρα ἐλήλυθεν. καὶ ἡ Πολυίδου τοῦ σοφιστοῦ περὶ τῆς Ἰφιγενείας: εἰκὸς γὰρ ἔφη τὸν Ὀρέστην συλλογίσασθαι ὅτι ἢ τ’ ἀδελφῆ ἐτύθη καὶ αὐτῷ συμβαίνει θύεσθαι. καὶ ἐν τῷ Θεοδέκτου Τυδεῖ, ὅτι ἐλθὼν ὡς εὐρήσων τὸν υἱὸν αὐτὸς ἀπόλλυται. καὶ ἡ ἐν τοῖς Φινεΐδαις: ἰδοῦσαι γὰρ τὸν τόπον συνελογίσαντο τὴν εἰμαρμένην ὅτι ἐν τούτῳ εἴμαρτο ἀποθανεῖν αὐταῖς, καὶ γὰρ ἐξετέθησαν ἐνταῦθα.

ἔστιν δὲ τις καὶ συνθετὴ ἐκ παραλογισμοῦ τοῦ θεάτρου, οἷον ἐν τῷ Ὀδυσσεῖ τῷ ψευδαγγέλῳ: τὸ μὲν γὰρ τὸ τόξον ἐντείνειν, ἄλλον δὲ μηδένα, πεποιημένον ὑπὸ τοῦ ποιητοῦ καὶ ὑπόθεσις, καὶ εἴ γε τὸ τόξον ἔφη γνώσεσθαι

ὁ οὐχ ἑώρακει: τὸ δὲ ὡς δι' ἐκείνου ἀναγνωριοῦντος διὰ τούτου ποιῆσαι παραλογισμός.

A quarta espécie de reconhecimento provém de um silogismo, como nas *Coéforas*, pelo seguinte raciocínio: alguém chegou, que me é semelhante, mas ninguém se me assemelha senão Orestes, logo quem veio foi Orestes. Reconhecimento por silogismo é também aquele inventado pelo sofista Políido para a Ifigénia, porque verossímil seria Orestes discorrer que, se a irmã tinha sido sacrificada, também ele o havia de ser. Outro exemplo é o reconhecimento do *Tideu* de Teodectes, em que o pai diz: “Venho para salvar meu filho e eu próprio devo morrer”. Outro exemplo, ainda, o das *Fineidas*, em que, vendo elas o lugar, compreenderam seu destino, concluindo que nesse lugar morreriam, porque ali foram expostas.

Mas também há o reconhecimento combinado com um paralogismo da parte dos espectadores. Por exemplo, no *Ulisses, falso mensageiro*: [que Ulisses seja o único que pode tender o arco, e nenhum outro senão ele, tal é a ficção e hipótese do poeta, ainda que] em certo momento do drama Ulisses diga que reconheceu o arco sem o ter visto; ora o supor que o reconhecimento de Ulisses se efectue deste modo, eis o paralogismo.

- e) Os que se constroem “pelas ações mesmas” (1455a 16: ἡ ἐξ αὐτῶν τῶν πραγμάτων), que, em última instância, ele cita como sendo reconhecimento ocorrido através dos próprios fatos, que é concebido por meio do desenvolvimento da própria fábula poética, a qual revela a identidade do herói:

πασῶν δὲ βελτίστη ἀναγνώρισις ἡ ἐξ αὐτῶν τῶν πραγμάτων, τῆς ἐκπλήξεως γιγνομένης δι' εἰκότων, οἷον ἐν τῷ Σοφοκλέους Οἰδίποδι καὶ τῇ Ἰφιγενείᾳ: εἰκὸς γὰρ βούλεσθαι ἐπιθεῖναι γράμματα. αἱ γὰρ τοιαῦται μόναι ἄνευ τῶν πεποτημένων σημείων καὶ περιδεραιῶν. δεύτεραι δὲ αἱ ἐκ συλλογισμοῦ.

De todos os reconhecimentos, melhores são os que derivam da própria intriga, quando a surpresa resulta de modo natural, como é o caso do *Édipo* de Sófocles e da *Ifigénia*, porque é natural que ela quisesse enviar alguma carta. Só os reconhecimentos desta espécie dispensam artifícios, sinais e colares. Em segundo lugar vêm os que provêm de um silogismo.

A abordagem filológica

No artigo *Aristotle's Definition of anagnórisis*, John MacFarlane (2000) traz, do ponto de vista mais filológico, considerações que podem ser relevantes sobre a passagem aristotélica que define o reconhecimento. O autor vai chamar a atenção para a tradução e interpretação do trecho (1452a30-32): [ἀναγνώρισις δέ, ὥσπερ καὶ τοῦνομα σημαίνει, ἐξ ἀγνοίας εἰς γνῶσιν

μεταβολή, ἢ εἰς φιλίαν ἢ εἰς ἔχθραν, τῶν πρὸς εὐτυχίαν ἢ δυστυχίαν ὀρισμένων]⁸. De acordo com MacFarlane (2000, p.367), a frase inicial não suscita problemas. O helenista, todavia, problematiza a sequência do trecho. Cita inúmeros autores que se dividem na interpretação e sumariza a questão:

Mas o que é acrescido com a expressão τῶν πρὸς εὐτυχίαν ἢ δυστυχίαν ὀρισμένων? De modo geral, os intérpretes consideram essa frase como um genitivo subjetivo que caracteriza as pessoas envolvidas no reconhecimento. Na interpretação prospectiva, tais pessoas são caracterizadas por referência a seus estados futuros, como “pessoas destinadas ou traçadas para uma boa ou má fortuna”; na interpretação retrospectiva, a frase caracteriza as tais pessoas por referência a seus estados passados, como “pessoas que foram [previamente] definidas para passarem por uma boa ou má fortuna”.⁹

Na sequência da argumentação, MacFarlane (2000) não apenas levanta o problema como, também, questiona a suposição comum de ambas as interpretações. Ele, com base no uso do verbo sem preposição e com preposição — ὀρίζειν (definir, delimitar, talhar) e ὀρίζειν πρὸς (definido em relação a algo) — argumenta que o estagirita não teria dito que pessoas ou personagens eram πρὸς εὐτυχίαν ἢ δυστυχίαν ὀρισμένων (talhadas para a felicidade ou infelicidade: “I argue that Aristotle would not have said that persons or characters were πρὸς εὐτυχίαν ἢ δυστυχίαν ὀρισμένων” (MACFARLANE, 2000, p. 367).

Para tanto, MacFarlane (2000) cita um argumento decisivo, através das palavras de Else Gerald (1957), que teria declarado que “... na linguagem de Aristóteles ὀρισμένων não significa ‘destinado’ ou ‘marcado’, mas ‘definido’, ‘delimitado’.”¹⁰ Além disso, acrescenta que, sobre o uso do termo referido, Else “... está absolutamente correto. Embora os poetas trágicos utilizem algumas vezes o termo ὀρισμένων no sentido de ‘ordenar ou destinar’, Aristóteles não parece usá-lo deste modo”.¹¹ Para tal conclusão, MacFarlane (2000, p. 368) cita

⁸ Apresento aqui a tradução de MacFarlane do trecho grego da *Poética*: “recognition is a change from ignorance into knowledge, leading to either friendship or enmity”, isto é, “reconhecimento é a mudança da ignorância para o conhecimento, levando à amizade ou à inimizade”.

⁹ Segue trecho da citação traduzida. Todas as vezes que não forem mencionados os autores das traduções apresentadas, elas serão de nossa responsabilidade. “But what is added by τῶν πρὸς εὐτυχίαν ἢ δυστυχίαν ὀρισμένων? Virtually all interpreters take this phrase to be a subjective genitive characterizing the persons involved in the recognition. On the prospective construal, it characterizes them by reference to their future states, as ‘the persons destined or marked out for good or bad fortune’; on the retrospective construal, it characterizes them by reference to their past states, as ‘the persons who have [previously] been defined by go en defined by good or bad fortune’.”

¹⁰ “. . . in Aristotle’s language ὀρισμένων does not mean ‘destined’ or ‘marked,’ but ‘defined,’ ‘delimited’”.

¹¹ “. . . is absolutely right. Although the tragic poets sometimes use ὀρισμένων in the sense ‘to ordain or destine’, Aristotle does not seem to use it in this way.” (MACFARLANE, 2000, p. 368).

igualmente Bonitz (1870); seus argumentos são consistentes e ele acaba por concluir que uma interpretação mais satisfatória da frase em foco depende de uma compreensão correta de sua sintaxe. Segundo MacFarlane (2000), a leitura recomendada tomaria a frase como um genitivo partitivo que permite ler ὀρίζειν πρὸς¹² no sentido aristotélico usual e que iluminaria a relação entre o reconhecimento e a peripécia (reviravolta), a qual pode ser concebida como a grande mudança no enredo trágico. Em suas palavras, para esclarecer a interpretação a partir do genitivo partitivo, temos:

Podemos dar melhor sentido [ao trecho] τῶν πρὸς εὐτυχίαν ἢ δυστυχίαν ὀρισμένων na definição de ἀναγνώρισις, se o tomarmos como um genitivo partitivo que especifica uma classe maior de mudanças (μεταβολαί) das quais os reconhecimentos devem ser um subconjunto:

O reconhecimento... é uma mudança — *dentre aquelas [mudanças] que foram definidas por referência à boa ou má fortuna* — da ignorância para o conhecimento, seja para a amizade ou para a inimizade.

Porque não modifica mais pessoas ou personagens, mas *mudanças*, ὀρισμένων πρὸς pode ser tomado no seu sentido habitual: “tendo sido definido por referência a”. A frase genitiva escolhe uma classe de mudanças que foi previamente definida por referência à boa ou má fortuna. Reconhecimento é, pois, um membro desta classe que satisfaz uma condição *a priori*: ser uma mudança da ignorância para o conhecimento (seja para a amizade ou para a inimizade).¹³

Em outros termos, reconhecimento é a mudança da sorte das personagens que é também uma passagem da ignorância ao conhecimento que conduz à amizade ou à inimizade (MACFARLANE, 2000, p. 373). MacFarlane (2000, p. 369) enfatiza ainda que, à medida que ocorre o reconhecimento para o bem ou para o mal, vê-se o *status* do herói paulatinamente ser alterado. Assim, contempla-se o uso de Aristóteles, o qual não maneja o participio ὀρισμένος como “ser programado para, destinado, ou talhado para”, mas como um recorte dentro daquilo

¹² O conjunto *orízein prós* é traduzido por MacFarlane (2000, p. 368) como “defined”: “When Aristotle uses ὀρίζειν with πρὸς, it always means ‘to define or determine by reference to some standard’.” [Quando Aristóteles usa ὀρίζειν com πρὸς, isso significa sempre ‘definir ou determinar por referência a algo padrão’.]

¹³ “We can make better sense of τῶν πρὸς εὐτυχίαν ἢ δυστυχίαν ὀρισμένων in the definition of ἀναγνώρισις if we take it as a partitive genitive specifying a larger class of changes (μεταβολαί) of which recognitions are to be a subset: Recognition . . . is a change, of those [changes] that have been defined by reference to good or bad fortune, from ignorance into knowledge, either into friendship or into enmity. Because it no longer modifies persons or characters, but *changes*, ὀρισμένων πρὸς can be given its usual sense: “having been defined by reference to.” The genitive phrase picks out a class of changes that has previously been defined by reference to good or bad fortune. A recognition is a member of this class that meets a further condition: being a change *from ignorance into knowledge (either into friendship or into enmity)*.” (MACFARLANE, 2000, p. 372)

que foi anteriormente “*defined*” ou “estabelecido, definido em relação a”¹⁴; ademais, segundo o filósofo norte-americano de Berkeley (que segue Else nesse argumento, como vimos), a noção de destino é estranha ao filósofo grego.

De fato, o autor avança na interpretação e visão acerca do que Aristóteles propõe sobre o reconhecimento. Ele assume que:

[d]e fato, na visão de Aristóteles, indivíduos concretos (sendo pessoas particulares) não podem ser definidos de forma alguma (cf. *Metaph.* 7.10.1036a2-6, 7.15.1039b27-29), uma vez que “a definição é do universal e da forma” (*Metaph.* 7.11.1036a28-29). Pode-se dar conta da essência de uma pessoa (7.11.1037a26-29) — ou seja, da forma da pessoa, a alma humana (*De An.* 2.1) — mas tal relato não faria referência a nada particular do indivíduo, e muito menos à relação do indivíduo com a boa ou má fortuna.¹⁵

Ciente de que os indivíduos concretos não podem ser definidos, MacFarlane (2000) conclui que, embora as personagens sejam universais — e, portanto, definíveis, o que as define certamente não é sua boa ou má sorte inicial. MacFarlane (2000, p. 370) finaliza seu raciocínio afirmando que o que faz de Édipo a personagem que ele é

não é o seu estado inicial de prosperidade, mas a forma particular como cai desse estado — cumprindo involuntariamente uma profecia ao tentar dela escapar, tomando consciência de que prejudicou aqueles que lhe são mais queridos, perseguindo incansavelmente uma investigação que acaba por conduzir a si próprio, e assim por diante.¹⁶

Nesses termos, para o autor, o reconhecimento é uma mudança da ignorância para a consciência, que resulta em uma tomada de consciência do seu entorno e das transformações sutis acometidas pelas ações praticadas e sofridas, sejam elas tanto para um estado de fortalecimento de laços naturais estreitos (relacionamento de sangue) quanto para um estado de recrudescimento da inimizade, por parte daquelas pessoas que estiveram claramente

¹⁴ São muitos os significados possíveis para “defined”; MacFarlane no entanto especifica: “ὀρίζεσθαι πρὸς defined” no seu sentido aristotélico típico de ‘definido por referência a’ “[...ὀρίζεσθαι with πρὸς in its typical Aristotelian sense of ‘defined by reference to’]. (MACFARLANE, 2000, p. 369).

¹⁵ “In fact, on Aristotle’s view, concrete individuals (like particular persons) cannot be defined at all (cf. *Metaph.* 7.10.1036a2-6, 7.15.1039b27-29), since ‘definition is of the universal and the form’ (*Metaph.* 7.11.1036a28-9). One can give an account of the essence of a person (7.11.1037a26-29) — that is, of the person’s form, the human soul (*De An.* 2.1) — but such an account would make reference to nothing particular to the individual, let alone the individual’s relation to good or ill fortune. And although characters are universals, and hence definable, what defines them is surely not their initial good or bad fortune.” (MACFARLANE, 2000, p. 370)

¹⁶ “is not his initial state of prosperity but the particular way he falls from it — by unwittingly fulfilling a prophecy in trying to escape it, by becoming aware that he has wronged those dearest to him, by relentlessly pursuing an investigation that leads at last to himself, and so on.” (MACFARLANE, 2000, p. 370-371)

marcadas em relação à prosperidade ou ao infortúnio. Nesse sentido, a prosperidade e/ou a má sorte de uma pessoa, por mais que sejam evidentemente marcadas por algum acontecimento, não podem fazer parte do que é a essência da pessoa: se assim fosse, tal indivíduo não poderia sofrer uma mudança de fortuna sem se tornar outro.

Portanto, na visão do autor, o reconhecimento é uma MUDANÇA dentre aquelas que foram definidas por referência à passagem para uma boa ou má fortuna e que inclui a PASSAGEM da IGNORÂNCIA para o CONHECIMENTO, seja para a amizade ou para a inimizade. A frase genitiva escolheu uma classe de mudanças que foi previamente definida por referência à boa ou à má sorte. Um reconhecimento é, ademais, um membro dessa classe que atende a uma condição adicional: ser uma mudança de ignorância para conhecimento (seja em amizade ou em inimizade). Lida dessa forma, a definição é precisamente paralela a toda mudança sobre a qual se está ciente. Uma maneira natural de definir um tipo de mudança é especificar de quê e para quê, assim como Aristóteles fez na *Poética*.

Reconhecimento e recepção

Muitos outros autores modernos que se ocupam da *anagnórisis* trazem consigo diversas percepções acerca da definição e classificação dos tipos de reconhecimento aristotélico. O presente trabalho será limitado em relação a este repertório, levando em conta o escopo proposto e a pertinência do reconhecimento na teorização dos autores abordados. Nosso recorte engloba, além de Aristóteles, MacFarlane como tópico inicial; Terence Cave, que passamos a apresentar; Adriane Duarte, Paul Ricoeur, Pietro Pucci e Vladimir Propp, entre outros.

Terence Cave (1988) aborda na introdução de sua obra *Recognitions: A study in Poetics* esse estratagema trágico como um escândalo. A palavra, segundo o autor, pode parecer excessiva, mas ele afirma que os enredos de reconhecimento são frequentemente sobre escândalos — incesto, adultério, assassinato, matricídio ou parricídio, acontecimentos sobre os quais os personagens deveriam saber, mas geralmente não sabem¹⁷.

Para Cave (1988, p. 1-2), do ponto de vista crítico, o reconhecimento é um escândalo no sentido mais forte e preservado do vocábulo *scandale* em francês: é uma pedra de tropeço, um obstáculo à crença, algo que perturba o decoro e permite aos leitores e críticos racionais

¹⁷ O termo, em grego é σκάνδαλος, pedra de tropeço, obstáculo, que, no caso da formulação de Cave (1988), é bastante adequado: um obstáculo a ser superado (por um sinal, um raciocínio, pelo despertar da memória etc.) para a aquisição do conhecimento.

falarem sobre literatura. Segundo esse autor, o reconhecimento pode ser considerado um escândalo também pela própria etimologia da palavra grega σκάνδαλον.¹⁸ O personagem (e até mesmo o leitor e o crítico evidentemente) seduzido por uma armadilha ou cilada, obstáculo para provocar uma queda, passa do ignorar para o saber. Para ele, a partir da definição aristotélica, a qual entende que a *anagnórisis* promove a mudança da ignorância ao conhecimento, tem-se o momento em que as personagens (e, em sua leitura, também os leitores e críticos) compreendem plenamente a sua situação pela primeira vez; nesse caso, resolveu-se uma sequência de ocorrências inexplicáveis e, muitas vezes, implausíveis, tornando o mundo e o texto inteligível.

No entanto, para Cave (1988, p. 2), a mudança ocorrida pelo fenômeno do reconhecimento ocorre também para o implausível, pois o segredo revelado está para além do reino da experiência comum, a verdade descoberta é θαυμάσιος, maravilhosa. Nesse viés, a *anagnórisis* conjuga a recuperação do conhecimento com uma sensação inquietante, quando a armadilha é acionada, de que as coordenadas comumente aceitas do conhecimento deram errado. Dessa forma, o escândalo pode ser visto em dois aspectos: o primeiro é a natureza supostamente trivial da cena de reconhecimento como um artifício – tais cenas são estritamente organizadas para serem reais, como um mecanismo de relógio cuco, e assim chamam atenção para si mesmas, bem como para a forma literária como artifício. Continuando seu argumento, Cave (1988, p. 2) aponta que o outro aspecto escandaloso é aquele que nos leva diretamente ao que é mais crucial para o senso literário do leitor/crítico, que seria a capacidade que as ficções têm de nos surpreender, perturbar, mudar nossas percepções de maneiras inacessíveis a outros usos da literatura.

De fato, o estudioso inglês parece ter razão: também a recepção, de certa forma, anseia pelo escândalo. A teoria desse prestigioso crítico será de utilidade para nosso percurso, uma vez que ele abre caminho para observarmos os efeitos das cenas de reconhecimento não somente na estruturação do texto, mas igualmente na recepção dele, o que, todavia, parece mais difícil de aferir. Cave (1988, p. 2-3) enfatiza que tais efeitos têm a ver com o conhecimento e os meios de adquiri-lo, com segredos disfarçados, lapsos de memória, pistas, signos e afins, e isso, para o autor, explicaria o posicionamento quase assimétrico da *anagnórisis* no domínio

¹⁸ De acordo com Pierre Chantraine, *Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque*, 1999, p. 1010 : “n. ‘piège’ (...) sous l’influence d’emplois sémitiques, au figure, ‘occasion do scandals, péché, incitation à pécher.’ [n. ‘armadilha’ (...) sob a influência dos usos semíticos, no sentido figurado, ‘ocasião de escândalos, pecado, incitação ao pecado.’].”

da poética. Parece-nos, contudo, importante frisar que a *Poética* é um tratado sobre gênero, forma e estrutura de obras literárias e, residual ou acidentalmente, a respeito de temas ou significados.

A *anagnórisis* aparece na *Poética* no clímax de um desenvolvimento das partes da trama, junto à peripécia. Na visão de Cave (1988, p. 3), o reconhecimento é um momento decisivo em uma classe de estruturas de enredo, no entanto, ao contrário de sua irmã *peripéteia*, o termo *anagnórisis* carrega em sua etimologia e em sua definição (as duas estão unidas no relato de Aristóteles) o problema do conhecimento. Segundo o autor, a análise da forma repentinamente se deforma em uma direção inesperada, deixando um espaço aberto que pode ser preenchido de inúmeras maneiras de acordo com os objetos de conhecimento (quem ou o que é reconhecido) fornecidos pelo texto ou leitor. Estrutura e tema, poética e interpretação, combinam-se assim curiosamente nesse termo, como se a tentativa de separá-los tivesse falhado. O que emerge se juntar esses diferentes aspectos da idiossincrasia do reconhecimento é, antes de tudo, o sentido de um meio de conhecer, que é diferente da cognição racional. Esse meio opera de forma sub-reptícia, aleatória, elíptica, apoderando-se daqueles detalhes que do ponto de vista racional parecem triviais.

Entretanto, em segundo lugar, esse conhecimento impróprio parece ser o tipo do que chamamos de literário: pode, é claro, assumir formas não literárias, mas a literatura é de longe a mais elaborada e privilegiada das espécies de linguagem que exibem o seu poder. O autor arremata que essa proposição, posta de forma mais escandalosa, equivaleria a dizer que as reivindicações de conhecimento e autoconhecimento que fazemos para a literatura dependem nada mais nada menos do que o reconhecimento triunfante de um caixão ou de uma marca de nascença. Para Cave (1988, p. 3), mesmo que essa maneira de colocar a questão fosse considerada apenas como uma peça estratégica, destinada a criar uma mudança de perspectiva, ainda se poderia argumentar que o reconhecimento representa em miniatura o escândalo da literatura como um todo. Resumindo, a importância dada à *anagnórisis*, na leitura de Cave, extrapola o enredo e se aplica à função da literatura/teatro como demonstra o trecho:

Poderíamos, talvez, reformular a questão perguntando se *Édipo Rei* e a *Odisseia*, como ficções do conhecimento, pré-determinaram a proeminência que Aristóteles dá à questão do conhecimento em sua discussão sobre enredo, ou se Aristóteles, por estar interessado em epistemologia, não poderia deixar de “descobrir” temas e estruturas epistemológicas em obras literárias. A *Poética* de Aristóteles é um instrumento poderoso, não porque forneça uma síntese exata de como as tragédias funcionam ou deveriam funcionar, mas porque absorve a estrutura narrativa de um grupo de textos literários em um

discurso profundamente preocupado com os modos de cognição e, no processo, os transforma: no contexto que fornece, as peças desempenham um papel heurístico. Não está claro, de forma alguma, que elas desempenhem esse papel em outro lugar que não seja na *Poética* – ou, *mutatis mutandis*, em versões posteriores da poética. *Há um sentido importante no qual as coisas que vemos na literatura não estão lá até que as vejamos.* (CAVE, 1988, p. 10) Grifo nosso.¹⁹

Outra leitura interessante quanto à definição aristotélica do estruturador trágico reconhecimento é a de Adriane Duarte (2012 e 2018). Em suas obras *Cenas de reconhecimento na poesia grega* e “Saber, conhecer, reconhecer: lições de epistemologia poética”, a autora contrapõe argumentos à teoria de Cave (1988) em relação a sua compreensão de *anagnórisis* como um componente escandaloso, um obstáculo a ser superado. Para Duarte (2012, p. 16), o reconhecimento está mais fundamentalmente ligado à reparação. Em “Saber, conhecer, reconhecer: lições de epistemologia poética”, Duarte (2018, p. 205) evidencia, inclusive, que “segundo Else (1957, p. 422), princípios éticos e morais, e não de natureza estética, são determinantes para o julgamento do Filósofo aqui [em Aristóteles, em *Poética* 1453 a 23-30]”. Isso Duarte afirma porque, na visão dela, a *anagnórisis* opera restaurando algo até então encoberto, normalmente voltado à definição de uma identidade, alinhando algum desequilíbrio e desordem. Por conseguinte, o resultado dessa reparação é o restabelecimento da ordem, o que provoca um relaxamento de tensões. A descoberta da identidade de Édipo, por exemplo, é acompanhada da constatação de um incesto e do parricídio, ocasionando o suicídio da sua mãe e esposa, Jocasta, bem como a sua própria mutilação e banimento.

No entanto, Duarte (2012, p. 16) afirma que essa dolorosa descoberta foi benéfica para a πόλις (*pólis*) enquanto processo restaurador de uma ordem maior, a qual havia sido violada e que, por razões diversas, também causou sofrimento à população tebana.²⁰ Com essa outra interpretação do termo, parece que a autora realça fortemente o seu valor epistemológico. Nesse sentido, a helenista assume que o reconhecimento seja, efetivamente, “a mudança da ignorância

¹⁹ “(...) One could rephrase the question, perhaps, by asking whether *Oedipus Rex* and the *Odyssey*, as fictions of knowledge, pre-determined the prominence Aristotle gives to the question of knowledge in his discussion of plot, or whether Aristotle, being interested in epistemology, could not help ‘discovering’ epistemological themes and structures in literary works. Aristotle’s *Poetics* is a powerful instrument, not because it provides an accurate account of how tragedies do or should work, but because it absorbs the narrative structure of a group of literary texts into a discourse deeply concerned with modes of cognition, and in the process transforms them: in the context it provides, the plays perform a heuristic role. It is by no means clear that they perform this role anywhere but, in the *Poetics*, — or, *mutatis mutandis*, in later versions of poetics. There is an important sense in which the things we see in literature are not there until we see them.”

²⁰ “Enviada por Apolo, a peste que vitima os habitantes de Tebas é o indício de que algo não estava bem. Dessa perspectiva, o reconhecimento é agente de alívio e opera de uma forma não muito diversa da catarse. Crédito a esse efeito reparador sua popularidade entre leitores (e espectadores), pouco ou muito exigentes que sejam.” (DUARTE, 2012, p. 16)

para o conhecimento” (*Poética*, XI, 1452a 33) e que ele pode promover, então, uma nova compreensão da realidade. Outrossim, o estruturador pode ter, frequentemente, um significado alargado. Apoiada na abrangência semântica do léxico grego, Duarte (2012) endossa que o termo grego *anagnórisis* também significa “leitura” e, a partir daí, ela demonstra que a operação de reconhecer sinais e lê-los admite uma habilidade intelectual. Assim, “um método de investigação e explicação da realidade insinua-se sob um conceito poético” (DUARTE, 2012, p. 17).

Por outro lado, como observa Duarte (2012, p. 41-42), na definição do reconhecimento não fica muito claro porquê o ignorar é pressuposto, já que o prefixo “re” (e da mesma forma no grego o *ana-*, ἀνά) se refere, entre outros sentidos, à ideia de repetição. Dessa maneira, o ato de reconhecer não é passar a conhecer o que antes se ignorava, mas sim tomar conhecimento novamente, isto é, identificar. Corroboram a essas conclusões, inclusive, as definições trazidas por *Houaiss*, *Aulete* e *Aurélio*, a saber, “tomar conhecimento de novo”, “conhecer de novo (quem se tinha conhecido em outro tempo)”. Aliás, o próprio Aristóteles, em (1448b 9-20), ao falar da mimesis, pressupõe a “aprendizagem” no processo de “identificação” na representação.

Nesse sentido, o filósofo Ricoeur (2006, p. 17), em sua obra dedicada ao *Percurso do reconhecimento*, contribui com o ponto ressaltado por Duarte (2012). O autor traz como significação primeira da palavra — reconhecimento — a que lhe parece mais “natural”, ou seja, a que deriva de “reconhecer” partindo de “conhecer”, através do prefixo “re”. Assim, tomando a acepção do termo no léxico da língua francesa, Ricoeur cita a definição do *Littré*: “1. Colocar novamente na mente a ideia de alguém ou de algo que se conhece. Eu reconheço o sinete. Reconhecer pessoas por sua voz, por seu porte” (RICOEUR, 2006, p. 17).²¹

Se pensarmos na cena de reconhecimento entre Penélope e Odisseu, na *Odisseia* — dentre as outras incluindo o herói e seus entes queridos (a ama Euricleia, o pai Laertes, o porqueiro Eumeu) e até mesmo com Argos, o seu cachorro, como ainda se verá cuidadosamente — têm-se exemplos de reconhecimento pelo reencontro final do par itacense. O que se concebe dessas cenas é a restituição de um vínculo depois de tantos anos de separação. Duarte (2012) vai ressaltar sobre a definição aristotélica que “o que se ignora é a existência do vínculo que liga dois personagens, definindo a sua identidade” (DUARTE, 2012, p. 42). Édipo, na tragédia sofocliana, conhece Jocasta e a sua identidade enquanto viúva de Laio e rainha de Tebas,

²¹ Todas as citações de *Percurso do reconhecimento* são tomadas da tradução de Nicolás Nyimi Campanário.

entretanto, ele desconhece o fato de ela ser a sua mãe também. Ignorando esse grau de parentesco, quando a identificação vem à tona, é modificada completamente a sua visão do outro e a de si mesmo, levando a personagem, o leitor e o espectador ao fim trágico.

Assim, explorando o potencial do termo quanto a sua relação com a identidade do personagem, de modo a estendê-lo a outros contextos históricos e a outras nacionalidades, nesta pesquisa será aprofundado o exame sobre o terceiro tipo de *anagnórisis* abordado por Aristóteles, o que ocorre pelo despertar da memória. Dessa forma, importa trazer reflexões do filósofo Ricoeur (2006) que, na sua referida obra dedicada à teoria do reconhecimento no âmbito filosófico, como foi mencionado, antes de adentrar nas definições pertinentes sobre o termo para a filosofia, vai esmiuçar, primeiro, a definição oriunda do estudo do léxico propriamente dito. A princípio, o que se compreende do vocábulo “reconhecer” trazido por ele se mostra eficiente para esta análise. O filósofo retira “as ideias-mãe” do *Littré*, ideias essas que irão compor a polissemia irredutível do vocábulo, as quais hierarquizam os níveis de sua constituição. Então, sobre “reconhecer”, tem-se do *Littré apud Ricoeur* (2006, p. 22-23):

I. Apreender (um objeto) pela mente, pelo pensamento, ligando entre si imagens, percepções, que se referem a ele; distinguir, identificar, conhecer, por meio da memória, pelo julgamento ou pela ação.

II. Aceitar, considerar como verdadeiro (ou como tal).

III. Demonstrar por meio de gratidão que se está em dívida com alguém (sobre alguma coisa, uma ação)

A memória, como se percebe, está no centro da definição, sendo a tríade que envolve a conceitualização do termo “memória, julgamento e ação”.

Retomando os exemplos das cenas relacionadas ao reconhecimento pela memória, percebe-se que ela sustenta a medula do processo cognitivo. Ao escutar o aedo Demódoco, na ilha dos Feácios, cantando os feitos dos gregos na guerra de Tróia²², Odisseu chora ao se reconhecer. No outro exemplo, retirado de uma tragédia perdida, *Cipriotas*, tem-se o personagem em prantos ao olhar um quadro. Compreende-se, portanto, que “um indivíduo só sabe quem é, sendo assim capaz de distinguir-se dos demais da sua espécie, quando pode armazenar suas experiências na memória, o que fez ou o que deixou de fazer” (DUARTE, 2012, p. 81). Os heróis que Aristóteles evocou estão à mercê do fluxo mnemônico. Mais do que isso, as cenas trazidas para exemplificar a aquisição do reconhecimento pelo despertar da memória

²² Canto VIII, 521-86.

mostram a capacidade da própria arte de comover, impactar. Enquanto em uma cena o herói chora ao escutar o aedo, que é um artista, na outra a personagem se comove ao ver um quadro. Assim, têm-se dois sentidos demonstrados: o da visão e audição. Desse modo, o estagirita enfatiza, sobretudo, o grau de elaboração artística pelo poeta.

Por conseguinte, e para delimitar o objeto de interesse desta dissertação, a partir dos teóricos mencionados, vamos estabelecer como escopo, no percurso de Aristóteles, o reconhecimento em duas obras artísticas sustentadas pelo mito da princesa Colca infanticida: a *Medeia* euripidiana e a *Medeia* de Nelson Rodrigues, a saber, *Anjo Negro*. Ao tentar localizar o reconhecimento, com essa amplitude da memória, nas duas obras literárias propostas aqui, será possível julgar o grau de elaboração poética no que tange sobretudo à identidade da personagem *Medeia*. Marginalmente, apenas, abordaremos o infanticídio como escândalo.

A *anagnórisis*, em termos aristotélicos, é um recurso importante para a construção de um enredo atraente e complexo. O filósofo antigo, inclusive, vai atribuir valor de grandeza à complexidade da fábula poética, objeto de imitação da tragédia, se ela possui a peripécia e o reconhecimento. Assim, ao prestigiar o reconhecimento enquanto objeto de análise, demonstra-se a importância dele face à potência da tragédia e do texto dramático. Outrossim, pretende-se investigar a importância dada por Nelson Rodrigues a este estruturante trágico em sua peça.

Diferente da *hamartia* e *catarse*, o reconhecimento possui menos eco crítico. Na percepção de Duarte (2012, p. 15), isso se dá pela apropriação do conceito por parte da indústria cultural, principalmente pela disseminação do termo promovida pela literatura de massas, como em novelas de folhetins em que era empregado com menos critério. Entretanto, não se pode deixar passar despercebido que o reconhecimento é um recurso muito voltado à recepção, com forte apelo popular. Esse motivo também é crucial para que se valorize a capacidade de expansão desse conceito, mesmo o analisando por meio da limitação teórica aristotélica.

1.2 Panorama do Reconhecimento aristotélico na literatura grega

Na poesia grega, os poetas possuíam predileção pelo uso de sinais corpóreos ou fora dos corpos, o que Aristóteles, ao hierarquizar os cinco tipos de reconhecimento, considera menos artístico²³. Porém, como percebe Duarte (2012), os poetas aparentemente herdaram tal

²³ Segue 1454b 20: [ἀναγνώρισις δὲ τί μὲν ἐστίν, εἴρηται πρότερον: εἶδη δὲ ἀναγνωρίσεως, πρώτη μὲν ἢ ἀτεχνωτάτη καὶ ἢ πλείστη χρῶνται δι' ἀπορίαν, ἢ διὰ τῶν σημείων.] “A primeira e de todas a menos artística, se bem que a mais usada, por incapacidade [inventiva do poeta], é a que se efectua por sinais.”

favoritismo a partir dos próprios mitos que os inspiraram, já que o reconhecimento por sinais é a maneira mais frequente de indicar a identidade de um personagem. Dessa forma, “as lanças que carregam os filhos da Terra, a estrela que marca os descendentes de Tiestes, ou a cicatriz, que Odisseu exhibe aos escravos, simbolizam os heróis, dizem de imediato e com concisão quem eles são”²⁴. Segundo a autora, a leitura dos sinais, sejam eles corpóreos ou inscritos na natureza, é fruto das habilidades do homem em sociedades de épocas que não contavam com a escrita, por exemplo.

Outro ponto interessante a observar é que Aristóteles inaugura a teorização do reconhecimento na *Poética* como parte constituinte da tragédia. O filósofo postula que a fábula, enquanto objeto de imitação também da epopeia, se complexa, possui tanto *anagnórisis* quanto *peripécia*, e se for de alta complexidade, ambos simultaneamente. No capítulo X, o estagirita antecipa (X, 1452a 11-16):

Dos mitos, uns são simples, outros complexos, porque tal distinção existe, por natureza, entre as acções que eles imitam.

Chamo acção "simples" aquela que, sendo una e coerente, do modo acima determinado, efectua a mutação de fortuna, sem peripécia ou reconhecimento; acção "complexa" denomino aquela em que a mudança se faz pelo reconhecimento ou pela peripécia, ou por ambos conjuntamente.

Posteriormente, no capítulo (XXIV, 1459b 8-17) da *Poética*, ao distinguir o gênero trágico do épico, Aristóteles re replica as classificações feitas à tragédia na epopeia, utilizando, inclusive, a *Odisseia* como exemplo de imitação de fábula complexa e de caracteres [ἡ δὲ Ὀδύσσεια πεπλεγμένον καὶ ἠθικὴ].

As mesmas espécies que a tragédia deve apresentar a epopeia, a qual, portanto, será simples ou complexa, ou de caracteres, ou catastrófica; e as mesmas devem ser as suas partes, excepto melopeia e espectáculo cénico. Efectivamente, na poesia épica também são necessários os reconhecimentos, as peripécias e as catástrofes, assim como a beleza de pensamento e de elocução, coisas estas de que Homero se serviu de modo conveniente. De tal maneira são constituídos os seus poemas, que a *Ilíada* é simples (episódica) e catastrófica, e a *Odisseia*, complexa (toda ela é de reconhecimentos) e de caracteres; além de que, em pensamento e elocução, superam todos os demais poemas.

²⁴ (DUARTE, 2012, p. 68-69).

O reconhecimento é, pois, um recurso que está em toda parte do poema, já que ele decorre da temática de retorno. “O motivo do reconhecimento está associado às narrativas de retorno, em que a ignorância da identidade do herói desempenha um papel decisivo” (DUARTE, 2012, p. 99). O herói, que foi afastado da família e de seus direitos, contraria expectativas e sobrevive para reclamar a sua herança, muitas vezes através de um disfarce que possa testar familiares e conhecidos, para manter-se a salvo até o momento da ação.

É através de um enredo, típico de retorno²⁵, que o herói da *Odisseia* terá a sua identidade colocada em xeque em várias cenas. A exemplo disso, sobre o “reconhecimento do herói” nos contos maravilhosos, Vladimir Propp (1984, p. 57) enfatiza certas fórmulas do folclore europeu, como o fato de a personagem poder ser reconhecida por uma marca/estigma; por ter realizado uma tarefa difícil – “geralmente este caso vem depois da chegada incógnito” (PROPP, 1984, p. 56); ou após uma longa separação: “nesse caso são os pais e filhos, irmãs e irmãos, que podem reconhecer” (PROPP, 1984, p. 57).

As percepções de Propp (1984) são importantes para compreender o que há de específico no tratamento literário acerca dos motivos folclóricos entre eles e sobre o estratagema literário do reconhecimento, o qual será abordado também, nesta dissertação, em uma peça moderna; todavia, diferentemente da tragédia sofocliana, por exemplo, em que o reconhecimento, enquanto recurso, se mostra complexo e constitui o principal gancho narrativo, no caso dos folclores, de dissolução do nó narrativo, ele é resolvido em uma linha. Como Duarte (2012) nota, as versões folclóricas e literárias dos mitos compartilham de elementos similares. Ou seja, o estudo de Propp (1984) a respeito do mito de Édipo demonstra que o reconhecimento enquanto recurso já compunha uma estrutura narrativa mínima, pois não foi introduzido pelos tragediógrafos.

Pelo fato de a *Odisseia* ser, como foi dito anteriormente, um exemplo de trama complexa na visão de Aristóteles, bem como por ela estar presente em algumas das cenas citadas de reconhecimento aristotélico, nela me deterei colocando mais ênfase nesse poema homérico, nesta sessão. Primeiro, tratando sobre a diferença do gênero épico e do trágico, no que se refere à *anagnórisis*, Cave (1988, p. 41) aponta que

A epopeia difere da tragédia, de acordo com o capítulo XXIV da *Poética*, no sentido de que a narrativa proporciona maior ocasião do que o dramático para

²⁵ Em sua obra *Morfologia do Conto Maravilhoso*, o autor Vladimir Propp (1984) cataloga as formas e o estabelecimento das “leis” que constituem o conto popular folclórico europeu.

incidentes maravilhosos, implausíveis ou irracionais. Os termos que Aristóteles usa aqui são *thaumaston*, que pode abranger qualquer tipo de incidente extraordinário ou sobrenatural, e *alogon*, a ilogicidade ou o absoluto, como Édipo que não sabe como Laio morreu (um exemplo da tragédia que Aristóteles desculpa – notoriamente – dizendo que está ‘fora da trama’).²⁶

Nesse ponto de vista, na poesia narrativa, diferentemente da tragédia, a violação lógica dos padrões comuns, do que é plausível, pode ser habilmente disfarçada para que o leitor ou público experimente o efeito máximo de admiração sem desacreditar da narrativa.

Quando Aristóteles afirma que Homero é um mestre em contar mentiras (*pseudê legeîn*), sendo a mentira um lapso de lógica narrativa. Assim, Cave (1988, p. 42) aponta o reconhecimento por paralogismo como dispositivo pelo qual a mentira é passada adiante. Dessa maneira, o leitor ou espectador é falaciosamente obrigado a inferir a verdade do antecedente da verdade do consequente. A exemplo disso, Cave (1988, p. 42) traz o episódio depois da cena do banho, no canto XIX, da *Odisseia*. Nenhum detalhe é dado nela, contudo, o autor aponta que a maioria dos comentaristas renascentistas e neoclássicos supõe que Aristóteles está pensando na cena em que Odisseu engana Penélope, contando-lhe, ainda que sob uma identidade falsa, uma história que é convincente pelos detalhes utilizados. Penélope acredita porque o herói, disfarçado, dá um relato verossímil da vestimenta de Odisseu, fazendo-a crer que, conseqüentemente, ele não é Odisseu.

Grande parte das cenas de reconhecimento na *Odisseia* ocorreram no regresso do herói a Ítaca. São elas numerosas: Odisseu por Telêmaco, seu filho (XVI, 154-219); Odisseu por Argos, o seu cachorro (XVII, 190-327); Odisseu por Euricleia, a ama (XIX, 307-507); Odisseu por Eumeu e Filício, os porqueiros (XXI, 188-244); Odisseu pelos pretendentes (XXII, 1-240); Odisseu por Penélope, sua esposa (XXIV, 205-348); Odisseu por Laertes, seu pai (XXIV, 391-9); Odisseu por Dólio e seus filhos, seus criados (XXIX, 391-9). É interessante perceber que só a cicatriz do herói, mesmo encoberto no seu disfarce realizado por Atena, renderá duas cenas de reconhecimento. O enredo voltado ao retorno de Odisseu para casa, por ele ter estado vinte anos fora de sua terra, já propicia grande espaço para cenas de *anagnórisis*, pois a identidade

²⁶ “Epic differs from tragedy, according to *Poetics* 24, in that the narrative form affords greater occasion than the dramatic for marvellous, implausible or irrational incidents. The terms Aristotle uses here are *to thaumaston*, which may cover any kind of extraordinary or supernatural incident, and *to alogon*, an illogicality or absolutely, as for example Oedipus not knowing how Laius died (an instance from tragedy that Aristotle excuses - notoriously - by saying that it lies ‘outside the plot’).”

do herói está em jogo a todo momento e o seu disfarce é decisivo para a sua chegada bem-sucedida depois de tanto tempo.

Mesmo hierarquizando os tipos de reconhecimento, o filósofo afirma, na *Poética* (1459b 15), que a *Odisseia* é complexa: “toda ela é reconhecimento”. O que se destaca, sobretudo, é a grande variedade do recurso na trama, tendo o reconhecimento 1) por sinais: o de Odisseu por Euricleia (*Od.*, XIX, 307-507; *Poética* 1454b 20) e por Eumeu e Filício (*Od.*, XXI, 188-244; *Poética*, 1454b 20); 2) por uma memória recuperada, quando o herói se reconhece nas narrativas de Demódoco e se deixa ser reconhecido pelo rei Alcínoo (*Od.*, VIII, 521-86, *Poética*, 1455a 2); 3) por um paralogsimo, que Aristóteles vai mencionar apenas como a “cena do banho” (*Poética*, 1460a 26).

Assim, julgou-se importante uma maior exploração da *Odisseia* por ela colocar em cena o reconhecimento como parte de sua própria estrutura. “Seu público (ouvinte ou leitor) é convidado desde o próêmio a reconhecer o herói *polýtropos*, cuja história do retorno comporá o canto” (DUARTE, 2012, p. 186). A autora conclui que, em uma análise conhecida do próêmio da *Odisseia*²⁷, é observado, desde o primeiro verso, que ele se propõe a tratar do enigma da identidade do herói Odisseu, cujo nome somente aparecerá no verso 21. Por fim, por meio de tanta variedade de reconhecimentos, a *Odisseia* também serve para descortinar a poética do reconhecimento, mesmo filiando-se ao gênero épico.

1.3 Panorama do Reconhecimento no gênero trágico

Pode-se supor, a partir da *Poética* aristotélica, que as cenas de reconhecimento estão por todos os enredos das tragédias gregas, pensando no espaço dedicado à discussão sobre esse recurso no tratado. Como foi dito, a *anagnórisis* junto à peripécia foram definidas como componentes do gênero trágico. Entretanto, teóricos sobre o tema, como Duarte (2012, p. 189), contam esse recurso em apenas 7 tragédias de um total de 32 que nos chegaram. São elas as *Coéforas*, de Ésquilo, *Édipo* e *Electra*, de Sófocles, *Electra*, *Helena*, *Íon*, *Ifigênia em Tauris* e *As Bacantes*, de Eurípides. Temos a sorte de possuir a *Odisseia* e três das doze tragédias das quais Aristóteles tira seus exemplos para postular os cinco graus de tipos de reconhecimento literário.

²⁷ PUCCI, Pietro. The proem of the Odyssey. *Arethusa*, v. 15, n. 1/2, p. 39-62, 1982.

Assim, o filósofo de Estagira, no total, comentou a respeito de 13 cenas de reconhecimento do gênero trágico na *Poética*, sendo que dessas obras temos somente *Coéforas*, de Ésquilo, *Édipo rei*, de Sófocles e *Ifigênia em Tauris*, de Eurípides. Ao lado dessas três, também foram mencionadas obras que não nos chegaram, são elas: *Alcmeon*, de Astidamas; *Odisseu ferido*, *Tiro* e *Tereu*, de Sófocles; *Cresfonte*, de Eurípides; *Cipriotas*, de Diceógenes; *Tideu*, de Teodeto e, de autoria desconhecida, *Helle*, *Fineidas* e *Odisseu, falso mensageiro*.²⁸ Por sorte, como lembra Duarte (2012, p. 190) ou por zelo da tradição, temos as duas tragédias com os exemplos mais bem acabados por Aristóteles: *Édipo* e *Ifigênia em Tauris*.²⁹

Quanto à classificação de diversos tipos de *anagnórisis*, não se tem a partir da *Poética* uma divisão explícita de temas de cenas de reconhecimento no que se refere ao gênero poético. Vale recuperar, sobretudo, a visão de Duarte (2012) quanto às cenas de reconhecimento. A autora aponta que elas devem conter, pelo menos, duas destas três etapas: “1) A revelação de uma identidade ignorada; 2) a comprovação dessa identidade; 3) a aceitação da identidade, marcada pela celebração ou, com menos frequência, pelo lamento, em vista da reunião” (DUARTE, 2012, p. 190).

Acrescente-se ainda que a tragédia se organiza de maneira distinta da épica e, em razão disso, cremos, merecem tratamentos diferentes. Uma das marcas que distinguirá a épica — no caso aqui a homérica — da tragédia é a figura da divindade que as patrocina, por exemplo. No gênero trágico, a *anagnórisis* está sob o signo de Apolo, da mesma forma que na épica está sob o de Palas Atena.

Na *Odisseia*, a deusa orienta o herói sobre quando e a quem revelar a sua identidade, manifestando-se em alguns momentos cruciais — o reconhecimento de Odisseu por Telêmaco ou o do herói por Euricleia, visando nesse caso à obliteração de Penélope. [...] Na tragédia grega, é Apolo quem cumprirá esse papel, embora o? exerça de maneira diferente e característica de sua forma de ser, ou seja, agindo por meio de intermediários. O mais notável é a distância que estabelecerá entre si e aqueles que estão sob sua influência, cuja comunicação se dará por meio do oráculo ou de porta-vozes, como a própria Atena ou a Sacerdotisa, no Íon. (DUARTE, 2012, p. 192)

²⁸ “além de uma segunda *Ifigênia em Tauris*, atribuída a Pollido, mas não se pode afirmar ao certo tratar-se de uma tragédia” (DUARTE, 2012, p. 190).

²⁹ “Provém da tragédia de Sófocles o exemplo mais bem acabado de cena de reconhecimento, segundo Aristóteles na *Poética* (1452a 33). *Ifigênia em Tauris*, no entanto, disputa com o *Édipo* a preferência do filósofo. Além de ocupar, ao lado do *Édipo*, o topo da classificação aristotélica, também ilustra duas outras categorias, a saber, reconhecimento urdido pelo poeta e por silogismo, recebendo diversas outras menções ao longo do texto”. (DUARTE, 2012, p. 190)

A autora dá destaque às *Coéforas* e à *Electra*, em que Orestes foi movido à ação por meio da palavra divina depois de ter consultado o oráculo. Desse modo, a forma de agir da personagem também foi mediada pelo deus, como o fato de chegar em segredo e valer-se da astúcia³⁰. Outro exemplo citado foi o da tragédia *Íon*, em que o deus foi um dos protagonistas do reconhecimento e reconheceu ser pai do jovem herói. Não obstante, “a relação dos deuses com o reconhecimento épico e trágico deve ligar-se às suas atribuições específicas, não devendo ser vista apenas como uma imposição arbitrária do mito – uma mera questão de *casting*” (DUARTE, 2012, p. 193).

Já o teórico B. Perrin (1909, p. 373), em seu artigo, *Recognition Scenes in Greek Literature* enfatiza que, em cinco das sete cenas de reconhecimento da tragédia ateniense que chegaram até nós, como ocorre com a *Odisseia*, é o grande retorno da guerra de Troia que traz o lapso de tempo necessário e um suposto ‘apagamento’ ou ‘desconhecimento’ da memória. A exemplo disso, a personagem Orestes, filho de Agamêmnon, como Telêmaco, era um bebê quando seu pai partiu para a guerra. Agamêmnon deixou duas filhas em Micenas: Ifigênia, em idade de se casar, e Electra, que devia ter oito ou dez anos. Adiante, depois de dez anos de ausência, Agamêmnon captura Troia e retorna triunfante para Micenas, apenas para ser traiçoeiramente assassinado por sua esposa, Clitemnestra, e seu amante, Egisto. Electra resgata seu irmão mais novo, Orestes, e o envia, através de um fiel pedagogo, a parentes na Fócida. A partir de então, ela vive a cultivar esperanças do retorno de seu irmão para se vingar dos assassinos de seu pai.

Ainda segundo o professor do Adelbert College of Western Reserve University, depois de esperar quase uma década, sob licitação do oráculo de Delfos, Orestes, com seu primo Pílates, retorna secretamente para o trabalho de desforra. Ésquilo, nas *Coéforas*, primeiro dramatiza a cena de reconhecimento entre irmão e irmã separados por dez anos. O estudioso coloca que essa cena não é a principal característica de sua obra, mas sim o terrível matricídio.

Em direção a esse terrível clímax, a ação da peça se apressa, por assim dizer, e mal se detém para que a cena de reconhecimento seja persuasiva. Deve-se ocorrer, de alguma forma, esse reconhecimento; mas Ésquilo parece muito concentrado no profundo problema religioso de sua peça para se dedicar aos detalhes de uma cena menor. A cena é na cidade real, antes do palácio real, e ao fundo está a tumba de Agamêmnon. Na penumbra do início da manhã, Orestes e Pílates aparecem nesse túmulo e Orestes deita sobre ele, deixando

³⁰ “Não deve passar despercebido o fato de essas tragédias girarem em torno da reunião entre irmãos. Apolo, dentre todos os deuses gregos, é o mais indicado a propiciar esse reencontro, já que ele tem com Ártemis, sua irmã gêmea, uma relação de grande afinidade e complementaridade”. (DUARTE, 2012, p. 192)

como oferenda uma longa mecha de seu cabelo. Quando as orações que acompanham a oferenda chegam ao fim, Electra sai do palácio à frente de um cortejo de escravas, que formam o coro da peça, todas vestidas de preto, carregando vasos com libações para o túmulo, todos lamentando e rasgando suas vestes.³¹ (PERRIN, 1909, p. 385)

Electra, assim, reconhece seu irmão através de deduções ao fazer o sacrifício em volta da tumba do pai.³²

Mesmo que os tragediógrafos se distanciem quanto aos aspectos centrais das tragédias, como a maneira com que apresentam o irmão diante da irmã ou o sinal determinante para comprovar a sua identidade (como o anel com o sinete do pai e uma cicatriz adquirida na infância), a *anagnórisis*, tanto em Sófocles como em Eurípides, está localizada na metade ou no final das peças. Além disso, os tragediógrafos exploram os efeitos catárticos provenientes da perspectiva dessa reunião, bem como desistem de representar a heroína diante das oferendas no túmulo de seu pai.

O fato de terem as pegadas dos irmãos sido descritas por Ésquilo, nos versos (205-10) das *Coéforas*, como forma de reconhecimento de Orestes por Electra junto ao túmulo de Agamêmnon, suscita muitos debates. Antes das pegadas, a heroína havia notado, a princípio, cachos de cabelo que se assemelham ao seu e, sobre o túmulo, uma oferenda fúnebre que Electra julga ser de Orestes. Perrin (1909, p. 387) argumenta que essas pegadas são uma prova indireta e altamente artística da identidade de uma das duas pessoas que devem se reconhecer. Contudo, para o autor, a prova para Electra da identidade de Orestes é tão artificial que chega a ser ridícula. Segundo Perrin (1909, p. 387), só se pode explicar o grotesco disso lembrando que a cena em que a heroína vê as pegadas é uma cena menor, preliminar para as cenas maiores

³¹ “Toward this fearful climax the action of the play hurries, as it were, and scarcely stays to have the recognition scene persuasive. It must take place somehow, this recognition; but Aeschylus seems too intent upon the deep religious problem of his play to spend himself upon the details of a minor scene. The scene of the play is in the royal city, before the royal palace, and in the near background is the tomb of Agamemnon. In the dim light of early morning Orestes and Pylades appear at this tomb, and Orestes lays upon it as an offering a long lock of his hair. As the prayers which accompany the offering draw to an end, Electra comes forth from the palace at the head of a train of women slaves, who form the chorus of the play, all robed in black, all bearing vessels with libations for the tomb, all wailing and rending their garments.”³¹ (PERRIN, 1909, p. 385)

³² Importa frisar que “o reconhecimento entre Electra e Orestes tem como particularidade o fato de ser o único caso em que as soluções imaginadas pelos três poetas emblemáticos da tragédia grega para um mesmo reencontro chegaram até os dias de hoje. Ésquilo situa o episódio no início da segunda tragédia que compõe a trilogia da *Oresteia*, *Coéforas*, fazendo dele apenas uma etapa necessária para a ação principal da peça, focada no matricídio. Sófocles e Eurípides centraram as suas *anagnóriseis* na figura da heroína que lhes dá o nome, Electra” (DUARTE, 2012, p. 195).

a seguir. Da mesma forma, o autor aduz que aquela mecha de cabelo e as pegadas, provavelmente, são características fixas do mito antigo que Ésquilo dramatizou.

De acordo com Duarte (2012, p. 197), ao que tudo indica, o cacho de cabelo era um elemento tradicional proveniente do mito, que já constava na *Oresteia* de Estesícoro (PMG 217), sendo também mencionado por Sófocles na sua *Electra* (900-15) e por Aristófanes na parábase d'*As nuvens* (534-6). Quanto às pegadas e à a veste bordada, que compõem a prova decisiva da identidade do herói, parecem ter sido acrescentadas por Ésquilo, pois não constam em outro lugar, exceto na *Electra* euripídiana, a qual é claramente alusiva à obra de seu predecessor.

Na *Electra*, de Eurípides, ele traz a resposta da personagem dada ao servo (vv. 534-7):

πῶς δ' ἂν γένοιτ' ἂν ἐν κραταιλέῳ πέδῳ
γαίας ποδῶν ἔκμακτρον; εἰ δ' ἔστιν τόδε,
δυοῖν ἀδελφοῖν ποὺς ἂν οὐ γένοιτ' ἴσος
ἄνδρός τε καὶ γυναικός, ἀλλ' ἄρσῃν κρατεῖ.

E como o pé se imprime no terreno
pedregulhoso? Se deixasse marcas,
isso não quererá dizer que irmãos
têm pés iguais, pois homens calçam mais.³³

Por meio dessa cena, Duarte (2012) deduz que essa questão das pegadas já perturbava o público grego, pelo menos contemporâneo a Eurípides. A referência clara que o tragediógrafo traz em sua *Electra* à cena de reconhecimento das *Coéforas* pode testemunhar também a autenticidade dos versos de Ésquilo³⁴. O motivo pelo qual o exemplo de *Coéforas* e *Electra* euripídiana terem sido exemplificadas aqui é pela hipótese de Eurípides estar denunciando as convenções que regem a composição das cenas de reconhecimento, fato esse que demonstra o grau e consciência dos tragediógrafos quanto a esse recurso.

Como Duarte (2012) percebe, a relação que Eurípides possui e mantém com a tradição poética é clara, principalmente com Ésquilo, sendo que *Coéforas* e *Electra* estão separadas por

³³ Tradução de Trajano Vieira (2009).

³⁴ “Eis vestígios — segundo indício — de pés, similares, e parecidos aos meus, pois estes dois traços são de dois pés, ele mesmo e de algum companheiro; talões e traços de nervos, quando medidos, coincidem no mesmo com as minhas pegadas.” (vv. 205-10, *Coéforas*, na tradução de Jaa Torrano, 2004)

mais de 40 anos. Nesse sentido, a tragédia euripidiana traz, antes da *Poética* de Aristóteles, uma reflexão acerca da *anagnórisis*.

O motivo é caro a Eurípides por estar correlacionado a uma questão que o interessou ao longo de sua carreira, a investigação dos limites da percepção e o alcance do conhecimento humano. Partindo do princípio de que a realidade é fluida e os sentimentos humanos limitados, como ter certeza de que a apreensão que se faz dela condiz com a verdade? Até que ponto é possível guiar-se pela visão? Como confiar na acuidade da palavra para transmitir essa realidade? (DUARTE, 2012, p. 200)

As cenas de reconhecimento favorecem a análise dessas questões, pois elas testam constantemente tais limites. A exemplo disso, tem-se Penélope se recusando a reconhecer Ulisses por meio da cicatriz, na *Odisseia* (XXIII, 70-230), temendo ser enganada pelos sentidos, seja por um mortal mal-intencionado ou por artimanha dos deuses. Duarte (2012, p. 200) sinaliza que há uma problematização do ato de reconhecer que vai de encontro à tradição poética, que proclama que o sinal de reconhecimento é absoluto. Isso, segundo a autora, “não impede que Eurípides lance suspeita sob os *gnorísmata* como forma de denunciar sua condição de artifício poético” (DUARTE, 2012, p. 201)

Por fim, resta pontuar, ainda que brevemente, os comentários de Duarte (2012) acerca da célebre tragédia sofocliana *Édipo*, já que Aristóteles a trouxe como exemplo quanto à cena de reconhecimento mais elevada dentro da sua hierarquia. Duarte (2012, p. 238) aponta que *Édipo rei* é a única das tragédias supérstites em que a cena de reconhecimento promoverá a mudança da amizade à inimizade entre os protagonistas. Compreende-se, claro, por inimizade a constatação do vínculo de parentesco (*phília*) e, a partir dele, a visão de total incapacidade de convivência entre as personagens (*echtría*), cujo relacionamento se finda, assim instaurando o horror, capaz de corromper os laços fraternos, paternos ou maternos e também de casamento ou qualquer outro.

Da mesma forma, a autora aponta que essa tragédia é a única, com exceção das *Bacantes*, em que o protagonista só irá se reconhecer depois de ter agido. Essa ação, segundo Aristóteles, acontece antes do início da ação dramática. Quando a tragédia começa, Édipo já assassinou Laio, seu pai, já se casou com Jocasta e teve filhos com ela. Portanto, o potencial trágico de *Édipo rei* consiste em esse destino ser irremediável e não ter conserto. Vale destacar

que não houve a necessidade de Sófocles utilizar como um sinal de reconhecimento os pés inchados de Édipo, que é uma marca embutida no próprio nome do herói trágico³⁵.

Perrin (1909, p. 402) ressalta que *Édipo rei* é uma obra-prima da realização da *anagnórisis* por métodos indiretos. Com a única exceção do profeta Tirésias, todas as personagens realizam o oposto do que procuram. O mensageiro, como menciona Aristóteles (1452a 60), na *Poética*, “que viera no propósito de tranquilizar o rei e de libertá-lo do terror que sentia nas suas relações com a mãe, descobrindo quem ele era, causou o efeito contrário”³⁶.

O autor, em seu artigo, enfatiza que quase não há dúvida que essas famosas cenas de reconhecimento eram populares com o público ateniense, que gostava do jogo e contra jogo da astúcia. Para além disso, a tragédia *Édipo Rei* de Sófocles é repetida várias vezes na *Poética* por Aristóteles como um modelo em muitos aspectos, mas especialmente por suas cenas de reconhecimento, as quais o filósofo julgará como superiores pela prova de identidade transmitida indiretamente, sem a necessidade do uso de sinais.

1.4 Algumas considerações sobre a extensão do conceito em outros contextos históricos

Primeiramente, ao considerar a extensão do conceito no decorrer dos anos, é muito importante contemplar alguns outros pontos, embora, resumidamente, aferidos da obra de Cave (1988), a mencionada *Recognition: a study in poetics*; nela, o autor se propõe a analisar o conceito para além da Antiguidade, ampliando para o período do Renascimento e o declínio do Reconhecimento no Neoclassicismo francês; o teórico também investiga o século XVIII e o reconhecimento na percepção de Freud, Hegel, entre outros teóricos, assim como o reconhecimento na modernidade.

Como se pode perceber, o reconhecimento, enquanto estruturador de um enredo e conceito, se mostra amplo, para além de Aristóteles. Cave (1988) defenderá que o reconhecimento é um momento decisivo em uma classe de estruturas de enredo. No entanto, ao contrário de sua irmã peripécia, a *anagnórisis* carrega em sua etimologia e em sua definição (as duas estão unidas na conceitualização de Aristóteles) o tema do conhecimento.

³⁵ Οιδίπους, *Oídipous*, “aquele que tem os pés inchados”.

³⁶ Tradução de Eudoro de Souza. [ἔστι δὲ περιπέτεια μὲν ἢ εἰς τὸ ἐναντίον τῶν πραττομένων μεταβολὴ καθάπερ εἴρηται, καὶ τοῦτο δὲ ὡςπερ λέγομεν κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ ἀναγκαῖον, οἷον ἐν τῷ Οἰδιποδι ἐλθὼν ὡς εὐφρανῶν τὸν Οἰδίπου καὶ ἀπαλλάξων τοῦ πρὸς τὴν μητέρα φόβου, δηλώσας ὅς ἦν, τὸναντίον ἐποίησεν].

Desse modo, estrutura e tema, poética e interpretação, combinam-se curiosamente no termo reconhecimento. Segundo Cave (1988), o que emerge, se juntarmos esses diferentes aspectos da idiossincrasia do reconhecimento, é, antes de tudo, o sentido de um meio de conhecer que é diferente da cognição racional. O reconhecimento para o autor opera, como antecipamos em linhas anteriores (p. 20), de modo dissimulado, fortuito, escamoteado e muitas vezes perversamente, abarcando detalhes que do ponto de vista lógico parecem banais. Assim, na visão de Cave (1988), como pontuamos, esse estruturador tende a ser menosprezado teoricamente e alocado como estratégia artística.

Inadequado ao raciocínio exato, ele se adapta bem ao que chamamos de literário e particularmente ao que se pode nomear como dramático, cênico. Colocado em sua forma mais escandalosa, para causar espanto, o reconhecimento (que leva ao autoconhecimento) equivale ao que poderíamos chamar no teatro de “arranca palmas”, lugar onde o emocional, o psíquico-filosófico e o racional se encontram. O estudioso também aponta que o interesse das cenas de reconhecimento no drama e na narrativa de ficção reside talvez no fato de que, mais do que qualquer outro motivo ou elemento literário, a *anagnórisis*, como já visto anteriormente, possui o caráter de conto antigo. Além de ser um recurso estruturador de forte apelo popular, o reconhecimento é também uma resposta no que se refere às inquietações humanas sobre a sua origem e identidade.

Por ser um termo bastante complexo, Ricoeur (2006), por meio de um viés filosófico, justifica que a sua pesquisa sobre o reconhecimento foi suscitada pelo sentimento de perplexidade no que concerne ao estatuto semântico do próprio conceito de “reconhecimento” no plano do discurso da filosofia. O autor já inicia o seu livro ressaltando a ausência de teoria “digna” do reconhecimento, como ocorre com várias outras teorias sobre o “conhecimento”. Assim, o filósofo objetiva criar um percurso do reconhecimento passando primeiro pela noção epistemológica do termo, para depois trazer a respeito da sua capacidade antropológica com o intuito de, no fim, chegar à noção política que envolve o conceito.

Entende-se, porém, que, dos estudos ricoeurianos, interessa para a presente dissertação focar principalmente na relação estreita entre a memória e o reconhecimento (ponto sobre o qual o autor se debruça de modo aprofundado), já que aqui o foco e a amplitude de estudo é o terceiro reconhecimento da tipologia aristotélica, aquele despertado pela memória.

No entanto, se faz necessário observar que na obra do filósofo francês será sob a égide de Bergson e de seu tema do “reconhecimento das imagens” que Ricoeur (2006) sustentará o seu estudo. Por meio de Bergson ressurgirá a noção grega de *anámnesis* (ἀνάμνησις),³⁷ com glórias e armadilhas. Assim, em seu percurso, Ricoeur (2006, p. 124) questionará uma série de análises baseadas nas perguntas “que? — de que me garante a dinâmica da rememoração? Será com a pergunta “quem se lembra?” que o reconhecimento da lembrança se iguala ao reconhecimento de si. O momento bergsoniano será essa aliança” (RICOEUR, 2006, p. 124).

Nesse sentido, um dos questionamentos de Ricoeur (2006), crucial para aprofundarmos a relação entre o reconhecimento e a memória, é “de que modo o reconhecimento do passado contribui para o reconhecimento de si?” (RICOEUR, 2006, p. 127). Esse será um dos pontos de partida para se pensar sobre a possibilidade de existência da *anagnórisis* nas obras analisadas futuramente (seja no aspecto interno à obra, seja na sua recepção): as memórias resgatadas pelas personagens fazem com que elas se reconheçam? Assumam sua identidade plena?

Assim, à luz de Aristóteles, Ricoeur (2005) retoma:

A fenomenologia reata assim com uma distinção familiar à língua grega entre *mneme* e *anámnesis* consagrada pelo notável escrito de Aristóteles cujo título latino tornou-se familiar: *De memoria et reminiscencia*. A *mneme-memoria* designa a simples presença no espírito de uma imagem do passado concluído: uma imagem do passado vem-me ao espírito; a esse título, é um momento passivo — um *páthos* — oposto ao aspecto ativo da reminiscência [...] Contudo, a *mneme-memoria* do tratado aristotélico merece que nos detenhamos em razão do paradoxo que sua análise evidencia, o enigma da presença em imagem de uma coisa ausente que essa imagem representa; o que está em jogo aqui é o estatuto epistêmico desse *eikón* que ao mesmo tempo está presente e vale por outra coisa que ele significa. Essa constituição icônica da imagem-lembrança não desaparecerá jamais de nossa lembrança. (RICOEUR, 2006, p. 125)

Sem descurar que a encenação teatral compõe-se, via de regra, de imagens-lembranças postas diante do público, vamos retomar e nos deter no terceiro tipo de reconhecimento. Postulado por Aristóteles, o terceiro tipo de *anagnórisis* sustenta cenas nas quais as personagens se reconhecem por meio da comoção artística, seja pela visão ou audição, diante de imagens evocadas e recuperadas por rememorações. Imagens essas que, como percebe Ricoeur (2006), possuem um valor epistêmico e se sobrepõem ao paradoxo de ícones ausentes,

³⁷ ἀνάμνησις: 1. recordação; reminiscência 2. advertência 3. crist. anamnese. Do *Dicionário Grego-Português*, DEZOTTI; MALHADAS; NEVES, 2022, p. 63.

espontaneamente surgidos, e prontos a se materializarem pelo despertar de conexões afetivas, intelectivas, circunstanciais e igualmente racionais.

Ademais, é válido frisar também que, de acordo com Ricoeur (2006), para Aristóteles, a percepção depende dos sentidos humanos para discernir e ver o mundo, por conseguinte, todos os sentidos seriam entendidos pelo filósofo como uma espécie de tato. A diferença, contudo, é que os sentidos dependem de intermediários, como é o caso do olfato que depende do ar para que o sentido desempenhe o papel que lhe cabe. Analogamente, Aristóteles entende igualmente que o pensamento humano, para se desenvolver, depende da imaginação [produção de imagens] que lhe serve de mediadora, daí a proposição aristotélica, no *De anima*, de que não é possível pensar sem imagens.

Curioso é notar, portanto, que Aristóteles, ao falar do papel fundamental da imaginação no processo elocubrativo, que pensa por imagens mentais, compara a tarefa desempenhada pela imaginação àquela que desempenha no âmbito da memória (*De anima*, III, 7): “Pois essa afecção [πάθος] depende de nós e de nosso querer [βουλόμεθα] (pois é possível que produzamos algo diante dos nossos olhos, tal como aqueles que, apoiando-se na memória, produzem imagens [πρὸ ὀμμάτων γὰρ ἔστι τι ποιήσασθαι, ὥσπερ οἱ ἐν τοῖς μνημονικοῖς τιθέμενοι καὶ εἰδωλοποιοῦντες]), [...] a alma jamais pensa sem imagem [διὸ οὐδέποτε νοεῖ ἄνευ φαντάσματος ἢ ψυχῆ]”.

Essa reflexão é significativa e auxilia na compreensão e consideração do potencial profundamente mimético do esforço imaginativo para a tarefa destinada ao pensamento especulativo. A memória pode ser entendida como um campo bastante fecundo para se compreender a importância das artes miméticas ao processo de intelecção e cognição. Além disso, focando insistentemente no terceiro reconhecimento aristotélico, aquele que é urdido pela memória, tem-se, sobretudo, a memória como centro do processo cognitivo. Ao exemplificar esse tipo de reconhecimento, Aristóteles traz para seu texto o herói da *Odisseia* utilizando as suas lembranças para se reconhecer. No outro exemplo, mesmo sem o controle do processo de reconhecimento como Odisseu, a personagem citada retoma as suas memórias a partir do quadro que ela vê, o que a emociona. Assim sendo, conclui-se que a relação entre a memória e a identidade é essencial.

Portanto, para além de ser importante enquanto elemento no processo elaborativo da arte, mais especificamente aqui, na literatura, a memória está no cerne da discussão a respeito

da composição da identidade narrativa, por exemplo. Dessa forma, o reconhecimento urdido pela memória, enquanto engenho e arte, expande-se para além da Antiguidade, fazendo com que seja possível analisar o conceito aristotélico nas duas obras que se distinguem temporalmente, na presente dissertação, e permitindo ver nelas a recepção da cultura que as reescreve.

Acrescente-se também que, como bem nota Cave (1988, p. 492), as tramas de reconhecimento tradicionais fornecem uma ilustração particularmente interessante da natureza de todas as tramas nas quais o conhecimento é dramaticamente obscurecido. Em segundo lugar, a relação pode ser ampliada até ao ponto em que se torna possível argumentar que o reconhecimento representa o tipo de trama mais quintessencialmente ficcional: é a assinatura de uma ficção, o detalhe particular que representa o todo. Em terceiro lugar, ao nível da linguagem crítica, pode-se dizer que a questão da *anagnórisis* como termo levanta todas as questões pertinentes ao conhecimento literário, uma vez que incorpora na sua etimologia o tema do conhecimento.³⁸ Nesse sentido, para o autor, o termo *anagnórisis* pode ser tomado como uma sinédoque³⁹ para a poética como um todo. Assim, essas relações sinédóquicas complementares poderiam ser ampliadas ainda mais para abranger as estruturas da linguagem, do conhecimento em geral e do conhecimento mediado pela linguagem.

³⁸ ἀνάγνωρισις > ἀναγινώσκω = examinar e distinguir uma coisa da outra; (ἀνά = subindo ou voltando para trás; em sentido inverso) + (γινώσκω = conhecer, compreender).

³⁹ “RETÓRICA recurso expressivo de natureza metonímica, que consiste no emprego de uma palavra em vez de outra por via de uma relação de contiguidade e compreensão semântica, de que as formas mais comuns são a designação do todo pela parte ou da parte pelo todo, do plural pelo singular ou do singular pelo plural, etc. (exemplo: o homem por a espécie humana). Do grego synekdoché, ‘compreensão de várias coisas ao mesmo tempo’, pelo latim synecdoche-, ‘idem’.” Cf. *Infopédia: Dicionário Porto Editora*, disponível em: <<https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/sin%C3%A9doque>>. Acesso em 26/12/2023.

Capítulo 2 O Reconhecimento em *Medeia*, de Eurípides

Nota inicial e hipótese para tratar o reconhecimento em *Medeia*

Embora a peça não seja incluída entre as que registram uma cena completa e evidente de reconhecimento, postulamos aqui que *Medeia*, no texto euripídiano, é uma personagem em movimento. De início a princesa colca é apresentada, por si própria (diante do coro e do rei Egeu) e pela ama, como mera estrangeira abandonada; contudo, ver-se-á que sua consciência como neta do sol, herdeira dos dons e conhecimentos de Circe é resgatada, no desenvolvimento do drama, de modo difuso, escamoteado e paulatino (ou de outra forma, sub-reptícia, aleatória, elíptica e perversa). Ao longo da narrativa é possível comprovar a teoria de Terence Cave (1988) apresentada e discutida nas páginas anteriores, mesmo para esta obra da Antiguidade.

2.1 Contexto da obra e fortuna crítica

A tragédia euripídiana *Medeia* (Μήδεια) foi apresentada nas Grandes Dionísias (Διονύσια τὰ Μεγάλα), em 431 a.C., ano em que ocorria a guerra do Peloponeso, e foi encenada como parte de uma tetralogia junto a *Filoctetes* e *Dictis*, como tragédias, e ao *Ceifeiros*, como drama satírico. De acordo com Ioanna Karamanou (2014, p. 35), em seu artigo “Otherness and Exile: Euripides’ Production of 431 BC”, Eurípides foi contemplado com o terceiro lugar no festival das Dionísias com essas obras, o que pode sugerir menor popularidade durante sua própria vida. Ademais, é interessante ressaltar também que a maioria das tetralogias euripídianas, diferentemente de outros tragediógrafos, possuem três tragédias pertencentes a mitos diferentes, ao contrário das tetralogias do renomado Ésquilo, por exemplo, cujas composições derivam de sucessivas fases do mesmo mito.

Para compreender melhor o contexto, sabe-se que a tetralogia da qual *Medeia* fez parte está conceitualmente relacionada através de noções-chave de exílio e alteridade. A autora Karamanou (2014, p. 35), ao explorar o tratamento dessas ideias na tetralogia de 431 a.C., enfatiza que se deve ter em mente que a maneira grega típica de definir o ‘eu’ ateniense era por oposição polar negativa a toda uma série de ‘outros’. O ‘outro’ foi representado principalmente na tragédia por indivíduos “desempoderados”, marginalizados por gênero, etnia, classe social e fatores físicos, como deformidade ou idade avançada. Assim, a alteridade multifacetada de *Medeia* emerge de uma combinação de características. Mas o primeiro elemento visivelmente marcado, e que é compartilhado pelas tragédias aqui cotejadas, é a noção de exílio (ou desterro e isolamento) que perpassa muitas das categorias acima pontuadas.

Como mencionado, no contexto de apresentação da tragédia *Medeia*, a definição de ‘eu’ e ‘outro’ baseava-se na distinção entre o cidadão ateniense do sexo masculino e grupos socialmente marginalizados, como mulheres, escravos, estrangeiros e pessoas com deficiência. Karamanou (2014, p. 42) assevera igualmente que as personagens que representam o ‘outro’ pertencem a esse grupo à margem e estão todas enfrentando, diante da plateia, o poder político masculino. De fato, as tragédias de nosso escopo materializam essa observação da helenista. Nossas personagens, *Medeia* e *Virgínia*, encarnam tal condição confirmando a opinião geral de que os outros são os excluídos, oprimidos e vulneráveis.⁴⁰ Importa salientar que a tensão entre o ‘eu’ ateniense e o ‘outro’ aumentou após a vitória de Atenas nas Guerras Persas, que produziu a ideia de uma identidade coletiva pan-helênica e a noção de não-gregos como o ‘outro’, engendrando, assim, a polarização entre gregos e os ditos bárbaros.

Segundo a referida autora, essa ideologia polarizadora sustentou a supremacia ateniense no contexto da Liga de Delos, que foi posteriormente transformada no Império Ateniense. Acrescente-se que, segundo a mesma Karamanou, a lei de cidadania de Péricles, de 451/450 a.C., restringia a cidadania ateniense a homens cujos pais eram ambos atenienses, criando um corpo cidadão privilegiado limitado, que correspondia a um determinado ‘eu’ — imagem dos atenienses como governantes de um império. Os atenienses, os filhos autóctones da cidade de Atenas,⁴¹ então, traçaram uma linha rígida em torno de sua filiação cívica, fechando seu grupo de descendência para forasteiros e estabelecendo uma fronteira clara entre cidadãos e não-cidadãos. Dessa maneira, essa construção da ideologia ateniense contra uma série de ‘outros’ assumiu uma feição claramente política.

Prosseguindo a sua argumentação, Karamanou (2014, p. 42) afirma que o material mítico dessas tragédias pertence à Idade Heroica, as alusões políticas introduzidas por Eurípides parecem envolver referências anacrônicas oblíquas à ideologia e aos valores da Atenas Clássica. A noção politicamente nuançada de alteridade corresponde às ressonâncias igualmente políticas carregadas por essas peças, que foram encenadas no auge do Peloponeso.

No terceiro *estasisimon* de *Medeia* (esp. 824–845), Atenas é elogiada como a tradicional protetora dos suplicantes e como um santuário para as vítimas da

⁴⁰ Nossas questões passarão por esta indagação de fundo: seria a neta do sol, divindade colca uma vulnerável ou uma 'poderosa' que se esqueceu de seu poder?

⁴¹ Pela autoctonia, as sementes que brotam da terra ateniense são descendentes de Erectônio, filho de Atena; a deusa foi — involuntariamente — súbito motivo de paixão de Hefesto que, ao vê-la, fica excitado e tenta submetê-la; ela o rejeita, mas, na investida, o deus ejacula sobre a terra e gera os primeiros filhos da terra ateniense. (Cf. BRANDÃO, 1991, p. 349)

opressão. A autoimagem ateniense é representada por meio de música harmoniosa, moderação e *sophia* (sabedoria), em oposição à desordem coríntia exibida antes do episódio de Egeu.⁴²

Além disso, destaca-se que o tema da condição de exilada de Medeia é apresentado desde o início no prólogo proferido pela Ama (v. 12⁴³) e permeia a primeira parte da peça até a implementação de seu plano de vingança. A autora (2014, p. 35) destaca principalmente os versos 255, 273, 280-81, 359-61, 502-3, 512-15, 604, 704, 706, 711-13.

Como aduz Carmel McCallum-Barry (2014, p. 32), uma das preocupações no contexto da Atenas Clássica, época de encenação da *Medeia* euripídiana, era a da sua própria identidade. Depois de 450 a.C., como foi reforçado anteriormente, a cidadania ateniense e seus privilégios eram zelosamente guardados. Isso significa que os gregos não atenienses, assim como os não gregos, eram estrangeiros. Nesse sentido, McCallum-Barry (2014, p. 32) ressalta a relação problemática entre esses grupos abordados com frequência na tragédia. Medeia, enquanto personagem, representa a estrangeira, uma bárbara da orla do mundo civilizado (ou seja, grego).

De fato, a personagem na tragédia frequentemente enfatiza como no passado rejeitou sua casa e família e no presente tornou-se uma estrangeira em todos os lugares. O público ateniense estava familiarizado com as sérias desvantagens dessa situação e, sem dúvida, muitos dos espectadores, provavelmente, compartilhavam o preconceito contra os forâneos. Não se passa despercebido, porém, que o coro de mulheres locais em Corinto é intrigantemente simpático a essa bárbara mulher de Jasão. Uma das razões da benevolência do coro à Medeia, apresentada por McCallum-Barry (2014, p. 32), é que o público feminino do coro parece sentir pena dela porque todas as mulheres (casadas), nesse contexto, eram estrangeiras, desterradas do lar paterno, estranhas na casa de seus maridos e, frequentemente, vistas com desconfiança. A situação de Medeia é um exemplo exagerado da experiência feminina comum.

⁴² “In the third stasimon of *Medea* (esp. 824-845) Athens is praised as the traditional protector of suppliants and as a sanctuary for victims of oppression. The Athenian self-image is represented through harmonious music, moderation and *sophia* (wisdom), as opposed to the Corinthian disorder displayed before the Aegeus-episode.” (KARAMANOU, 2014, p. 42)

⁴³ πατέρα κατόκει τήνδε γῆν Κορινθίαν || <φίλων τε τῶν πρὶν ἀμπλακοῦσα καὶ πάτρας || καὶ πρὶν μὲν εἶχε κἀνθάδ’ οὐ μεμπτὸν βίον> || Εὐν ἀνδρὶ καὶ τέκνοισιν, ἀνσάνουσα μὲν || φυγὰ πολίταις ὧν ἀφίκετο χθόνα. [Nem vivia nesta terra de Corinto com marido e filhos. || <e não tinha – primeiro – enganado os amigos nem os conterrâneos, com certeza não tinha ali pejosa vida> || Fugitiva, benfazeja pros cidadãos dessa terra; || ela favorecia Jasão em tudo. (vv. 14-10) Trad. Trupe Trupersa.

De outra forma, Sófocles (aprox. 497 - 406 a.C.) também chama atenção a tal temática, mencionada por Eurípides, em sua tragédia *Tereu*. Barry (2014, p. 31-32) sublinha que, em um dos fragmentos restantes dessa obra, Procne, personagem da tragédia sofocliana, reclama o fato de que as mulheres adultas não prestam para nada. Segue o trecho do fragmento citado por Barry (2014), traduzido por Tereza Virgínia Barbosa (2008, p. 71-72), em seu artigo “Os bordados de Filomela, ou a voz da lançadeira, τῆς κερκίδος φωνή”.

ΠΡΟΚΝΗ

νῦν δ' οὐδέν εἰμι χωρίς! ἀλλὰ πολλάκις
ἔβλεπα ταύτη τὴν γυναικείαν φύσιν
ὡς οὐδέν ἐσμεν. Αἱ νέαι μὲν ἐν πατρὸς
ἡδιστον, οἶμαι, ζῶμεν ἀνθρώπων βίον·
τερπνῶς γὰρ αἰεὶ παῖδας ἀνοία τρέφει.
ὅταν δ' ἐς ἡβὴν ἐξικώμεθ' ἔμφρονες,
ὠθούμεθ' ἔξω καὶ διεμπολώμεθα
θεῶν πατρώϊων τῶν τε φυσάνθων ἄπο,
αἱ μὲν ξένους πρὸς ἄνδρας, αἱ δὲ βαρβάρους,
αἱ δ' εἰς ἀγηθῆ δώμαθ', αἱ δ' ἐπίρροθα.
καὶ ταῦτ', ἐπειδὴν εὐφρόνη ζεύξει μία,
χρεῶν ἐπαινεῖν καὶ δοκεῖν καλῶς ἔχειν

PROCNE

e agora, sem nada estou! Sim! tantas vezes
vi nisso a natureza feminina...
qual o quê... nada somos.
Mas pequenas, no torrão paterno, a vida
mais feliz – eu acho – vivíamos...
É que a gente cresce, a cada dia,
criança feliz sem saber.
Mas quando vai chegando a boa mocidade,
vendidas somos. E exportadas pra longe
dos deuses pátrios e da nossa gente,
umas pra homens estranhos, outras pra bárbaros,
e outras pra soturnas e aviltantes casas...
E é isto: depois de uma noitada, o jugo,
aí então carece adular, parecer bem e ceder.

O lamento de Procne, percebido por Barbosa (2008, p. 72), é similar ao da Medeia de Eurípides. Ambos irão refletir a solidão, a perda, a urgência da adaptação e, principalmente, a opressão feminina diante dos ultrajes sofridos pelas personagens⁴⁴.

⁴⁴ “Entendemos aqui um processo longo e doloroso para se chegar à conclusão de que houve uma grande perda que poderia se encaixar seja na chegada em terras trácias após o abandono da terra natal; seja no amanhecer após uma noite agradável com o marido e na sensação de que instalou-se o cabresto — ἐπειδὴν εὐφρόνη ζεύξει μία —, amansou-se a mulher, matou-se o galo na primeira noite (pois mulher apaixonada é mulher dominada), seja até mesmo no instante exato da morte de Ítis — ‘tantas vezes vi, nessas coisas [de gerar filhos e parir], a natureza

Por outro lado, Barry (2014, p. 32) disserta que Procne não era uma estrangeira como Medeia, mas sim uma mulher ateniense, que matou seu filho para punir o seu marido por ter estuprado e depois mutilado a sua irmã, Filomela. Tais constatações de Procne sobre as únicas escolhas de vida para as mulheres atenienses podem explicar por que o coro passa grande parte da tragédia eurípidiana expressando simpatia por uma assassina bárbara, como Medeia.

Além disso, há também mais uma interpretação que contextualiza a época de Eurípides, em relação à benevolência e identificação do coro composto pelas mulheres de Corinto com Medeia. No capítulo “Medea’s Vengeance”, de Hanna Roisman (2014, p. 111), foi colocado como hipótese o fato de que Eurípides confronta o espectador com as implicações de seu *êthos* de vingança. A ideia é de que o tragediógrafo, à primeira instância, dramatiza o fascínio da vingança, para posteriormente demonstrar o seu horror (v. 764-1316) e, por fim, Eurípides encerra a trama com um tom de incerteza e irresolução (v. 1317-419). Dessa forma, o início do texto trágico (v. 1-763) leva o público a compartilhar o desejo irresistível pela vingança de Medeia e colaborar com a visão dela como a necessária e a correta. Para executar isso, Eurípides, no viés de Roisman (2014, p. 112), fez de Medeia uma figura passível de identificação, sobre cujos sentimentos e desejos a plateia poderia exercer alguma empatia.

Essa questão se mostra complicada, pois a Medeia, proveniente do mito, compunha a figura de uma perigosa feiticeira e princesa estrangeira do Oriente, cujas origens a marcou para o povo ateniense como uma bárbara incivilizada. Entretanto, inicialmente, Eurípides não descreveu Medeia como uma feiticeira bárbara e má. O tragediógrafo a pintou tal como uma mulher, a princípio, mais humana e que realizou uma vingança terrível, vingança essa que excedeu a ofensa que a provocou. Assim, Eurípides transformou a estranheza e a violência desenfreada do passado da personagem a seu favor.

Seguindo essa análise, como justificativa para matar seus filhos, Medeia, na tragédia, enfatiza sua relutância em ser ridicularizada por seus inimigos (v. 797). Tais valores podem ter agradado o público de Eurípides. De acordo com Roisman (2014, p. 116), a repugnância de ser ridicularizado estava ancorada nas condutas homéricas, que, embora tenham passado por reconsideração na época, ainda eram apreciadas quando a peça foi produzida. Nesse sistema de valores, ser ridicularizado era equivalente a ser desonrado.

feminina’ e, finalmente, a conclusão de que em terra bárbara não há por que gerar cidadãos.” (BARBOSA, 2008, p. 72)

Assim, segundo a autora, ao adicionar o infanticídio à retaliação de Medeia, Eurípides leva a lógica da vingança ao extremo, forçando o público a ver todas as implicações de sua convicção de que a vingança é a resposta certa a uma afronta. O assassinato dos herdeiros de Jasão torna-se na peça uma maneira de retalhar a dissolução matrimonial. Nesse sentido, Adriane Duarte (2020, p. 39)⁴⁵ ressalta o verso (v. 1063⁴⁶) “Nós, que geramos, devemos matar”, como uma frase-chave, pelo fato de Medeia, como mãe, reivindicar os filhos para si. Essa reivindicação ocorre, porque, na sociedade patriarcal, os filhos pertencem aos pais para que os reconheçam, os criem ou os repudiem como quiserem. A perversão da norma se dá de modo irrefutável, mas *en passant* tal como ponderou Cave (1988). Nesse sentido, aniquilar seus filhos — anulando os frutos de Jasão — para a personagem é responder à dissolução do casamento, à ruptura de pactos e juramentos feitos e caminhar para a assunção de uma identidade superior, capaz de controlar e desfazer as regras antes estabelecidas. Ou seja, Medeia, na representação euripidiana, é uma personagem em processo, de mulher exilada e abandonada ela descobre-se deusa que sai *ex-machina* e está acima do bem e do mal (ou se preferirem, monstro marinho, Cila, a cadela assassina dos filhos).

2.2 Fragmentos de mitos que envolvem Medeia na tradição grega: a identidade de Medeia

Investigando os vestígios das alusões do mitema⁴⁷ da princesa da Cólquida, pode-se inferir que o mito foi contado em diversos textos gregos⁴⁸, dos quais chegaram especificamente

⁴⁵ Ainda neste artigo, ao tratar dos “Laços de família: mães e filhos na Atenas Clássica”, Adriane Duarte (2020, p. 43) sublinha uma reflexão acerca da situação civil de Medeia: a personagem se vê “rejeitada por Jasão em vista de novas bodas, e de seus filhos, que perderiam seus direitos diante dos filhos nascidos da união com a filha de Creonte. Na tragédia de Eurípides, inclusive, fica clara a contrariedade de Jasão pelo fato de Medeia não aceitar com docilidade a mudança de *status*, pois seria melhor para ambos se ela permanecesse em Corinto, aliada (ou, talvez, “amigada”) dele, que desfrutaria ainda do convívio dos filhos.”

⁴⁶ [ἡμεῖς κτενοῦμεν οἴπερ ἐξεφύσαμεν.]

⁴⁷ Em *A estrutura dos mitos*, o teórico Lévi Strauss (2015), a partir de uma abordagem estruturalista, irá definir o vocábulo mitema como: “1) Como todo ser lingüístico, o mito é formado de unidades constitutivas. 2) Essas unidades constitutivas implicam a presença de todas aquelas que intervêm normalmente na estrutura da língua, a saber, os fonemas, os morfemas e os semantemas. Mas elas estão em relação a estes últimos como eles próprios em relação aos morfemas, e estes em relação aos fonemas. Cada forma difere da que a precede por um grau mais alto de complexidade. [...] Como proceder para reconhecer e isolar essas grandes unidades constitutivas ou mitemas? Sabemos que elas não são assimiláveis nem aos fonemas, nem aos morfemas, nem aos semantemas, situam-se num nível mais elevado. Se não fosse assim, o mito não se distinguiria de qualquer forma de discurso. Portanto, será preciso buscá-las no nível da frase. No estágio preliminar da investigação, proceder-se-á por aproximações, por tentativa e erro, guiando-se pelos princípios que servem de base para a análise estrutural em todas as suas formas: economia de explicação, unidade de solução, possibilidade de restituir o conjunto a partir de um fragmento e de prever os desenvolvimentos ulteriores a partir dos dados atuais”. (LÉVI-STRAUSS, 2015, p.226)

⁴⁸ “Vestígios de alusões ao antigo mitema [...] podem ser encontrados em outros autores, como Hesíodo, Mimnermo, Píndaro, Íbico, Simônides, Heródoto, Apolodoro, Plutarco e Diodoro. Por outro lado, os latinos como

dois que centraram-se na figura de Medeia: a tragédia *Medeia*, de Eurípides, que será analisada posteriormente, e o poema *Argonáutica*, de Apolônio de Rodes (sec. III a.C.). No contexto da mitologia grega, Medeia possui parentescos divinos: ela é neta do deus Sol, Hélios, e do Mar, Oceano. É filha do rei Eetes, princesa da Cólquida e maga. A sua genealogia também é contemplada por outras personagens como Circe, feiticeira de Ea, e Hécate, a deusa da magia, tida por alguns relatos mitológicos até como sua própria mãe. Segundo Nuno Rodrigues (2008, p. 31-32), tais parentescos divinos levaram alguns autores a associar a neta do deus Sol a um culto solar disperso. A relação com uma mitologia solar foi uma das primeiras a ser indicada pelos mitólogos, ainda no século XIX, mas centrando-se sobretudo nos fenômenos meteorológicos. Algumas correntes mitológicas, como o estruturalismo, tendem a contestar essa hipótese. De qualquer modo, de acordo com Rodrigues (2008, p. 32), é ponto quase assente que Medeia evoca uma antiga divindade: deusa mãe e da terra, solar ou ligada à Hera, são essas as propostas de análise mais difundidas.

Píndaro (517-437 a.C.)⁴⁹, por exemplo, já parece entendê-la como deusa. Segundo o autor, Medeia é originária da Cólquida, terra que se localizava no extremo Oriente “do Mar Negro e, portanto, uma das fronteiras da Europa com a Ásia” (RODRIGUES, 2008, p. 32-33). Consoante Rodrigues (2008, p. 32), tal fator aponta que a personagem pode expressar algum momento da evolução religiosa-antropológica de uma divindade solar, a qual teria vindo antes da deusa Hera. Para o pensamento grego, “a Cólquida funciona como uma das fronteiras da mundividência helénica, como um limite ao Levante” (RODRIGUES, 2008, p. 33), e tal evidência colabora com a noção de deusa solar levantada.

Sobre a *Pítica IV*, de Píndaro, a estudiosa Giuliana Ragusa (2020) traz algumas informações cruciais para se perceber, inclusive, alguma relação de Medeia com o deus solar Apolo:

Ovídio, Higino e Séneca são já sucedâneos que se baseiam no reaproveitamento do tema, em termos de enredo mitológico.” (RODRIGUES, 2008, p. 31)

⁴⁹ Medeia será mencionada em sua *Pítica IV*. Por meio de seu caráter de relato mítico-histórico, Píndaro abre em seu breve próêmio (1-12) “em que a Musa, como a canção, se caracteriza pela itinerância [...], logo ouvimos a linhagem do vencedor e sua geografia fincada na colônia grega de Cirene, no norte da África, na região da Líbia. A tais linhagem e geografia se liga o mito trazido à ode, da fundação da cidade da qual Arcésilas IV não apenas é cidadão, mas rei, “o oitavo governante na dinastia que começa com Batos, que de Tera” — o nome antigo de Santorini — “colonizou Cirene em 630 a.C.” [...] Trata-se do mais extenso epinício pindárico, cuja narrativa mítica, de qualidade épica, se centra em Jasão — herói da Tessália, filho de Esão — e na busca pelo velocino de ouro, aventura dos Argonautas que envolve Medeia, a célebre feiticeira, princesa da Cólquida, reino do Mar Negro, governado por Eetes.” (RAGUSA, 2020, p. 75)

Quanto a Apolo, o deus do santuário que recebeu a performance da canção, sua relação com a matéria do epinício é estreita, em sua faceta oracular, pois teria profetizado a colonização da Líbia, pela qual se perfaria a predição de Medeia, que em onze gerações antecede a de Batos, o herói a levar a cabo tal trabalho. A performance das odes epinícias, a celebrarem, para dar-lhes renome e memória, elevando os vitoriosos, não se dava no exato momento da vitória, mas nas comemorações a ela, oferecidas sobretudo por governantes e nobres famílias nas localidades às quais retornavam os competidores dos jogos pan-helênicos — entre eles, os Píticos. (RAGUSA, 2020, p. 75)

Importa sublinhar também que já em Hesíodo, na *Teogonia* (aproximadamente 700 a.C.), existem referências à Medeia. Nos versos 956 a 962, Hesíodo relata a descendência do Sol e de Perseis, filha de Oceano e de Tétis. Desse casal nasceram Circe e Eetes. Eetes desposou uma outra filha de Oceano, cujo nome mencionado por Hesíodo é Hiduía. Por sua vez, Hiduía gerou Medeia. Apolônio de Rodes, mais tardiamente, irá mencionar também a mãe de Medeia no Canto III das *Argonáuticas*, verso 243, na forma de Eídyia ou Eidyia.⁵⁰

Quanto à morte dos filhos de Medeia, de acordo com McCallum-Barry (2014, p. 24), existem versões do período arcaico que contam que a personagem os matou sem querer ou que as crianças foram mortas pelos coríntios. Mas, o que de fato se pode constatar, por meio do que nos chegou até hoje, é que foi Eurípides quem imputou a Medeia o assassinato de seus filhos. De acordo com a opinião da autora, essa parte foi uma das mais nebulosas sobre as histórias de Medeia e, por talvez ser a parte mais lacunar, Eurípides estava mais livre para inovar. Embora as evidências sejam escassas, a Medeia euripídiana parece-nos ser aquela que mais se aproxima da imagem consolidada da personagem arquetípica e mítica predileta, não somente dos coevos de Eurípides, mas igualmente dos espectadores da modernidade.

Ademais, importa mencionar, como nota McCallum-Barry (2014, p. 26), que o público da primeira apresentação de Medeia provavelmente possuía conhecimentos fornecidos pelos mitos das peças representadas em Atenas nos grandes festivais e em repetidas apresentações nas cidades menores ao redor da Ática. Segundo a autora, a partir de meados do século V a.C., dos mitos nos quais Medeia desempenhou algum papel, foram usadas pelos tragediógrafos atenienses questões que tiveram alguma relevância ao público daquela época.

⁵⁰ Para mais informações sobre as menções a respeito de Medeia nos escritos gregos e romanos ver o verbete “Medeia”, em: GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*, Trad. Victor Jaboille. 5. ed. Rio de Janeiro: Bertrand, 2005, p. 292-294. Versão original do dicionário: GRIMAL, P. *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris: P.U.F, 1976. Quanto às menções sobre a figura de Medeia nos escritos latinos, sugere-se: JUNIOR, Márcio Meirelles Gouvêa. *Medeias latinas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

Pouco resta dessas peças, exceto resumos (hipóteses) ou fragmentos, mas sabemos que Sófocles produziu várias obras em diferentes momentos da história. *Mulheres da Cólquida* (*Cólquidas*) dramatizou eventos na corte de Aeetes na Cólquida; outra chamada *Corta-raízes* (*Rhizotomi* lidou com Medeia e a sua habilidade especial com ervas mágicas). Um fragmento de sua *Mulheres Citas* (*Scythai*) mostra que o tema era o retorno dos Argonautas e a fuga da Cólquida, bem como o assassinato do irmão de Medeia no caminho, que fazia parte do assunto. A exemplo disso, o fragmento menciona que Apsirto e Medeia não têm a mesma mãe. Eurípides também usou as histórias mais de uma vez; sua primeira peça, em 455 a.C., foi *Filhas de Pélias* (*Peliades*), em que Medeia induziu as filhas de Pélias a matarem o próprio pai. O resumo da trama conta que ela mesma matou um carneiro e o ferveu com ervas em um caldeirão, do qual saiu rejuvenescido. Sua demonstração persuadiu as filhas do rei a tentarem o mesmo processo com seu pai idoso — infelizmente não tiveram sucesso. Talvez Píndaro em sua *Pítica* IV e Eurípides sejam os responsáveis por fazer dessa a versão canônica da magia de rejuvenescimento de Medeia, porque há menções anteriores do tratamento dado a outros além de Pélias. Um fragmento do *Nostoi*, poemas épicos tardios sobre o retorno dos heróis de Tróia, diz que ela rejuvenesceu o pai de Jasão, Esão, com fármacos, “despindo sua velhice” (fr. 7). O resumo desse enredo sobre Medeia, de acordo com Simônides (fr. 548) e Ferécides (3F), é que ela usou suas técnicas de rejuvenescimento para Jasão. Obviamente ele não precisaria, mas pode ter existido alguma confusão sobre os nomes, pois, na ortografia grega, os dois são muito semelhantes (Esão e Jasão).⁵¹ (BARRY, 2014, p. 26)

Como será visto adiante, as primeiras pinturas em vasos das que nos restaram permitem diversas interpretações. A capacidade de Medeia de tornar homens ou animais jovens deve ter sido parte integrante da sua história desde os primórdios e, a respeito da morte das crianças em Corinto, provavelmente não havia versão fixa.

2.3 As representações iconográficas de Medeia na Antiguidade

⁵¹ “Little survives of these plays except summaries (*hypotheses*) or fragments, but we do know that Sophocles produced several plays on different parts of the story. *Women of Colchis* (*Colchides*) dramatized events at the court of Aeetes in Colchis; another called *Rootcutters* (*Rhizotomi* dealt with Medea’s special skill with magic herbs). A fragment of his *Scythian Women* (*Scythai*) shows that its subject was the return of the Argonauts and their escape from Colchis, and that the murder of Medea’s brother enroute was part of the subject matter, as the fragment mentions that Apsyrtus and Medea did not have the same mother. Euripides also used the stories more than once; his first play, in 455 BC was *Daughters of Pelias* (*Peliades*), in which Medea induced the daughters of Pelias to kill their father. The plot summary tells that she herself killed a ram and boiled it with herbs in a cauldron, from which it emerged rejuvenated. Her demonstration persuaded the women to try the same process with their aged father – unfortunately they were unsuccessful. Perhaps Pindar in *Pythian* 4 and Euripides were responsible for making this the canonical version of Medea’s rejuvenation magic, because there are earlier mentions of the treatment being given to others besides Pelias. A fragment of the *Nostoi*, late epic poems on the returns of the heroes from Troy, says she rejuvenated Jason’s father, Aison, with drugs, ‘stripping off his old age’ (fr. 7). The plot summary for *Medea* comments that according to Simonides (fr. 548) and Pherecydes (3F) she used her rejuvenation techniques for Jason. Obviously he shouldn’t have needed it, but there could be confusion over names here, as in Greek spelling the two are very similar (Aison and Iason).”

Partindo do pressuposto de Peter Burke (2004, p. 43), de que as imagens são feitas para comunicar, faço o uso do termo “iconografia” para remeter à interpretação das imagens provenientes dos vasos antigos que serão demonstradas adiante. Não as utilizaremos como especialistas: elas nos vão simplesmente aguçar a memória para, através das imagens, apresentarmos nossas observações crítico-literárias. Servirão igualmente como “ensaios gestuais” para o texto dramático. Portanto, destacamos que a análise feita no presente trabalho não se equipara a de um arqueólogo, por exemplo.

Como destaca o historiador, os enfoques iconográficos auxiliam os estudiosos a reconstituir sensibilidades do passado. cremos que, ao inseri-las como ferramenta visual de cenas, nossa argumentação preserva a vantagem de recorrer às ilustrações que nos chegaram da Antiguidade para recompor alguns vestígios sobre os mitos que cercam a personagem Medeia e que hoje nos escapam, se restringimo-nos aos textos.

De acordo com Barry (2014, p. 26), tanto Eurípides como Sófocles escreveram tragédias sobre Egeu, que, nas narrativas míticas, provavelmente se envolveu com Medeia depois que ela deixou Corinto e se refugiou com ele em Atenas. Como atestam outras representações provenientes de tragédias, Medeia tentou envenenar o filho ilegítimo de Egeu, Teseu, quando ele foi a Atenas para reivindicar seu lugar. Barry (2014, p. 26-27) ressalta que essas marcas dramáticas e suas caracterizações do século V a.C. marcaram o público ateniense. A expedição dos argonautas e a história de Medeia foram utilizadas como ilustrações para pintores de vasos.

Uma das imagens emblemáticas, descrita por Barry (2014, p. 27), é o roubo do velocino de ouro do bosque da terra colca, onde ele é guardado pelo dragão. Segundo a autora, o aspecto fantástico do mito do encontro com o dragão atraiu a imaginação dos artistas e de seus clientes. O exemplo mais famoso é uma taça de Douris, datada de c. 480 a.C., que mostra um dragão com Jasão deslizando para fora de suas mandíbulas abertas, enquanto Atena, patrona dos heróis, observa. Aparentemente ele foi engolido e vomitado, assim como Hércules pelo monstro marinho. Segue a ilustração na Figura 1.

Figura 1: Taça de Jasão, do pintor de Dúris (480 a.C.)



Kylix, Attic. Rf. Vatican, Mus. Greg. 16545. From Cerveteri. ARV 437, 116: Douris. In: **Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)**. Vol.5.1. Zürich: Artemis, 1992. p. 632.

Barry (2014, p. 27) afirma que essas pinturas do início do século V a.C. concentram-se em Jasão. Sendo assim, Medeia não aparece; seu protagonismo ocorre somente depois de 425 a.C., quando ela se tornou um elemento padrão nas representações da cena do dragão, ao invés de Atena. De acordo com a autora, depois da tragédia de Eurípides, Medeia passou a ter mais importância do que o herói Jasão. A outra cena muito popular é aquela que ilustra a capacidade de Medeia de rejuvenescer alguém – foi assim que ela frequentemente apareceu antes do texto trágico euripidiano. Por volta de 530 a.C., uma série de vasos áticos mostram um carneiro em um caldeirão com mulheres em pé ao redor dele. É o que se pode observar nas Figuras 2 e 3.

Figura 2: Hídria do pintor Leagro



Hydria. London, BM B 328. Aus Vulci. – ABV 363, 42: Leagrosgruppe; Add 97, Meyer 3 Taf. 1,1. In: **Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae** (LIMC). Vol.7.1. Zürich: Artemis, 1992. p. 274.

Figura 3: Ânfora do grupo de Leagro



Halsamphora. Cambridge (Mass.), Sackler Mus. (ehem. Fogg). 1960. 315. In: **Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae** (LIMC). Vol.7.1. Zürich: Artemis, 1992. p. 270.

Em algumas das ilustrações, um velho está sentado ou de pé ao lado do caldeirão. Outras representações mostram mulheres conduzindo um ancião em direção ao caldeirão. Barry (2014, p. 27) sublinha que essas cenas continuam em voga no século V a.C., até depois de 450 a.C. — considerando que *As Filhas de Pélias*, de Eurípides, foi produzida em 455 a.C., mantendo vivo o interesse pelo tema. O foco de atenção é sempre o carneiro dentro do caldeirão com as mulheres em pé ao redor dele. Nessas cenas, a autora nota que Medeia às vezes se distingue das outras pelo adereço que ela usa, uma espécie de cocar, o que talvez seja um sinal de sua ancestralidade divina, já que esse cocar é geralmente visto em deusas. No entanto, após a produção de Medeia em 431 a.C., embora as cenas que mostram a tomada do velocino e o dragão sejam ainda frequentes, o episódio de Pélias perdeu a sua importância. Assim, cenas baseadas em eventos da tragédia *Medeia* assumem o controle, especialmente nos vasos do sul da Itália, como este demonstrado na figura abaixo.

Figura 4: Ânfora do pintor Íxion (c. 330 a.C.).



Strickhenkelamphora, campan. rf. Paris, Louvre K300. Aus Cumae. – LCS 387, 786 TAF. 131, 3. **Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae** (LIMC). Vol.6.1. Zürich: Artemis, 1992. p. 390.

Barry (2014, p. 29) afirma que muito provavelmente o público ateniense, no contexto da tragédia euripídiana, estaria mais familiarizado com Medeia como uma princesa estrangeira, de uma terra estranha e distante, descendente de Hélio, o deus do sol. Ela era conhecida como a ajudante de Jasão ao capturar o velocino de ouro da Cólquida e depois escapar com ele e os Argonautas. Segundo a autora, é perceptível, por meio das pinturas dos vasos, notar as ilustrações contendo apenas Jasão encontrando o dragão, mas a habilidade de Medeia com ervas e fármacos mágicos foi parte de sua ajuda para domar os touros e talvez também para domar o dragão. Como atestam os mitos, foi por amor a Jasão que ela se armou contra o seu pai, deixou sua família, matou seu irmão e, assim, em fuga, partiu para a Grécia. Lá, sua perícia com as ervas mágicas foi destacada nas pinturas de vasos, que mostram suas tentativas de rejuvenescer uma pessoa ou animal. Por meio dessas representações e da tragédia de Eurípides, Medeia ficou famosa por causar a morte de Pélias pelas mãos de suas filhas. Seus gestos, nas terracotas, parecem decididos, amplos, seguros e firmes. A princesa está sempre ornamentada com vestes bordadas ou com tiaras, brincos e colares.

Em sua tese de doutorado, o autor também da obra referida *Medeias latinas*, Márcio M. Gouvêa Júnior (2013, p. 52), expõe que nas variações de seu percurso literário, Medeia juntou diversas imagens no decorrer da história, desde as arcaicas matrizes divinas até a sua condição

alexandrina. A personagem adaptou-se às novas condições e necessidades, sejam elas políticas, poéticas, estéticas ou plásticas. Na mesma página, ele afirma:

Com o processo de transformação literária do pretérito mito, ela transformou-se em um *topos* artístico, que seria manejado a cada nova geração. As tradições espalharam sua saga, ora como a bela parenta distante dos deuses olímpicos, ora como a virgem que iria favorecer os feitos tessálios, ora como a mulher injustiçada com os filhos mortos em perfídia pelas mulheres coríntias, ora como a deusa fautriz dos colonos de Cirene em busca da inserção no mundo helênico, ora como a feiticeira a quem mesmo os deuses procuravam para rejuvenescer seus protegidos, ora como a mulher desvairada comparada às bárbaras, capaz de inverter a ordem humana e matar os filhos, ora como princesa colca, ora como rainha tessália, coríntia, ateniense ou do Hades, ora como a grande salvadora dos primeiros heróis que sulcaram os mares, capaz de sacrificar seus bens mais preciosos em prol dos gregos. Medeia, a fundadora de cidades e de cultos, era a contraparte de Prometeu, com quem partilhava a raiz do nome, como portadora de toda a sabedoria e dos dons médicos; era o equivalente de Nausícaa, ao propiciar ao viajante estrangeiro o retorno de um mundo hostil; era espelho de Hércules, o semeador de cidades. E foi nesse contexto literário da narrativa mítica que todas as versões se encontraram em algum momento. Além disso, Medeia ainda foi esposa de Jasão, de Egeu e de Sísifo, foi até mesmo esposa de Aquiles, tornando-se a senhora do mundo infernal. Seus filhos foram muitos: Medo, Mérmero e Feres; ou Téssalo, Alcimedede e Tisandro; Políxenos e Eurípes; ou mesmo doze ou quatorze de uma vez — cada um com sua história e sua morte diferentes. Uns dizem que de Corinto ela foi para Atenas, tramar contra Teseu, outros, que ela foi a Tebas, para curar Hércules da insânia que o fizera matar os filhos.

Já o tragediógrafo Eurípides, em *Medeia*, se concentra mais nas questões que podem perturbar ou destruir uma família — traição, esterilidade, assassinato. Barry (2014, p. 29) conclui que todas as suas principais inovações na peça procedem desse foco, de modo que o passado de Medeia como uma mulher que traiu seu pai e matou seu irmão, bem como induziu outras mulheres a matarem o próprio pai, não faz parte da trama, mas forma um pano de fundo atmosférico para o enredo trágico. Desse modo, Eurípides construiu o passado da personagem, em vez de recontá-lo, e, no presente, é a própria Medeia que é vítima de traição. Porém, ao contrário de suas vítimas no passado mitológico, ela se vingará.

2.4 Análise

Nesta análise, importa partir, primeiramente, da menção de Aristóteles na *Poética* sobre o grau de consciência necessário para haver a *anagnórisis*, até mesmo para compreender o que o filósofo mencionará quanto à *Medeia* eurípidiana. De acordo com o estagirita, os mitos que são tradicionais não devem ser alterados: por exemplo, Clitemnestra não ser assassinada pelo filho ou Eurífila por Alcméon. O filósofo julga que o poeta deve achar e usar artisticamente os

dados fornecidos pela tradição. Nesse momento, para explicar o “usar artisticamente”, no seu capítulo XIV, “O trágico e o monstruoso. A catástrofe. O poeta e o mito tradicional”, o filósofo postula em (1453b 27):

É possível que uma acção seja praticada a modo como poetaram os antigos, isto é, por personagens que sabem e conhecem o que fazem, como a *Medeia* de Eurípides, quando mata os próprios filhos. Mas também pode dar-se que algum obre sem conhecimento do que há de malvez nos seus actos, e só depois se revele o laço de parentesco, como no *Édipo* de Sófocles (esta acção é verdade que decorre fora do drama representado, mas, por vezes, o mesmo se dá na própria tragédia, como a de Alcmeón, na homónima tragédia de Astidamas, e a de Telégono no *Ulisses Ferido*). Há um terceiro caso, que é o de quem está para cometer por ignorância algo terrível, e depois reconhece, antes de agir. E além destas não há outras situações tragicamente possíveis. Porque age ou não age, consciente ou ignorante.

[ἔστι μὲν γὰρ οὕτω γίεσθαι τὴν πράξιν, ὥσπερ οἱ παλαιοὶ ἐποίουν εἰδότας καὶ **γινώσκοντας**, καθάπερ καὶ Εὐριπίδης ἐποίησεν ἀποκτείνουσαν τοὺς παῖδας τὴν Μήδειαν· ἔστιν δὲ πράξι μὲν, **ἀγνοῦντας** δὲ πράξι τὸ δεινόν, εἰθ' ὕστερον **ἀναγνωρίσαι** τὴν φιλίαν, ὥσπερ ὁ Σοφοκλέους Οἰδίπους· τοῦτο μὲν οὖν ἔσω τοῦ δράματος, ἐν δ' αὐτῇ τῇ τραγωδίᾳ οἶον ὁ Ἄλκμεων ὁ Ἀστυδάμαντος ἢ ὁ Τηλέγονος ὁ ἐν τῷ τραυματίᾳ Ὀδύσσει. ἔτι δὲ τρίτον παρὰ ταῦτα τὸ μέλλοντα ποιεῖν τι τῶν ἀνηκέστων **δι' ἄγνοιαν ἀναγνωρίσαι** πρὶν ποιῆσαι. καὶ παρὰ ταῦτα οὐκ ἔστιν ἄλλως. ἢ λὰρ πράξι ἀνάγκη ἢ μὴ **καὶ εἰδότας ἢ μὴ εἰδότας.**]⁵²

Esse trecho é importante porque nele é colocado que o grau de consciência é crucial e determinante para definir a ação e a repercussão dos atos. Duarte (2012, p. 55) dá ênfase ao vocabulário, que é rico em termos de cognição. Acima são utilizados os verbos “*oîda* [οἶδα, três vezes o particípio *eidótas*], ‘saber’; *gignósko* [γινώσκω], ‘conhecer’; *agnéo* [ἀγνέω], ‘ignorar’; *anagnorízo* [ἀναγνωρίζω, duas vezes o infinitivo aoristo *ἀναγνωρίσαι*], ‘reconhecer’; além do substantivo *ágnouia* [ἄγνοιαν], ‘ignorância’.” (DUARTE, 2012, p. 55).

Dessa forma, vale recordar que, para Aristóteles, a fábula trágica deve possuir uma ação dolosa entre parentes, por meio de um agente que conhece ou ignora o ato praticado. Segundo Duarte (2012, p. 55), a relevância para se pensar nas cenas de reconhecimento reside no contraste entre os verbos *oîda* e *gignósko*, citados acima, que foram utilizados para caracterizar a primeira situação trágica. Desse modo, para exemplificar aqueles que possuem consciência e, portanto, sabem o que fazem, Aristóteles refere-se aos que, ao planejarem a morte de algum indivíduo, têm plena noção de seus atos. Assim, *Medeia* é utilizada pelo filósofo para

⁵² Grifo de Adriane Duarte (2012, p. 55).

demonstrar uma personagem que executa e assume a responsabilidade pelos assassinatos realizados por ela. Para Duarte (2012)

Medeia não só planeja as mortes consciente do que faz [ἀποκτείνουσιν], mas conhece a identidade daqueles contra qual atenta, seus filhos [παῖδας]. De resto, note-se o paralelo entre as orações “como os antigos compuseram, conscientes e conhecedores da identidade” [οἱ παλαιοὶ ἐποίουν εἰδότας καὶ γινώσκοντας] e “como Eurípides compôs Medeia matando os filhos” [καθάπερ καὶ Εὐριπίδης ἐποίησεν ἀποκτείνουσιν τοὺς παῖδας τὴν Μήδειαν]. Esse tipo de fábula exclui o reconhecimento, já que nada resta ignorado. (DUARTE, 2012, p. 56)

Porém, após descobrir a traição de seu marido, que até então compunha as suas amizades, a personagem reconhece em Jasão o seu inimigo. Por meio de uma fala de Medeia, no texto, pode-se ilustrar o momento no qual ela reconhece a identidade de quem achava que conhecia intimamente.

Sobre mim, porém, esta coisa inesperada desabou
e arrasou minh'alma. [...]
ἐμοὶ δ' ἄελλτον πρᾶγμα προσπεσὸν τόδε
ψυχὴν διέφθαρκ'·
(v. 225-226)

Aquele que era tudo para mim, **sei bem**,
me saiu o pior dos homens, meu marido!
ἐν ᾧ γὰρ ἦν μοι πάντα, **γινώσκω καλῶς**,
κάκιστος ἀνδρῶν ἐκβέβηχ' οὐμὸς πόσις.
(v. 229-230) Grifos nossos

Não nos deve ser descuidado o uso do verbo γινώσκω, com o modificador καλῶς de modo a realçar o “reconhecimento” de um engano, o qual mudará, inclusive, o seu sentimento em relação ao marido. Como dito anteriormente, de acordo com a definição aristotélica sobre as cenas de reconhecimento, para que o fenômeno ocorra é necessária a mudança da amizade para a inimizade entre as personagens. A inimizade é constatada pelo grau de parentesco (*philia*) e, a partir disso, é preciso a ignorância quanto ao acontecimento trágico que ocorrerá.

A menção a esse reconhecimento, promovido principalmente pela mudança da amizade à inimizade, ocorre logo no início da tragédia. A ama, em seu prólogo, anuncia o acontecimento, antecipando o desfecho trágico. Nota-se que a obra euripídiana é iniciada *in medias res*, após Medeia saber que havia sido traída pelo marido.

E Medeia, a infeliz e desonrada,
grita juras, invoca a mão direita
— o grande pacto — e pros deuses dá
provas de que paga ganhou de Jasão.

Μήδεια δ' ἡ δύστηνος ἠτιμασμένη
 βοᾷ μὲν ὄρκους, ἀνακαλεῖ δὲ δεξιᾶς
 πίστιν μεγίστην, καὶ θεοὺς μαρτύρεται
 οἴας ἀμοιβῆς ἐξ Ἰάσονος κυρεῖ.
 (v. 20-23)

Como bem percebe Barry (2014, p. 23), a ama em seu prólogo está alertando o público para os pontos que Eurípides vai enfatizar e o modo como as personagens possivelmente reagirão após descobrirem a traição de Jasão, que é o grande fato responsável pelo desenrolar da intriga. Acrescente-se ainda que, junto à revelação da traição, são entrelaçadas pela fala da ama as histórias, que se pode chamar de mito de Medeia, as quais envolvem várias famílias, heróis e mitologia divina. Segundo a autora, essas histórias aparecem nos primeiros mitos de Atenas, Corinto e Iolcos, além de contextualizar os espectadores quanto aos acontecimentos que virão.

Voltando à questão da amizade e inimizade, que se mostra relevante pela quantidade de vezes que foi mencionada no texto, vale demonstrar algumas passagens. Quando a ama questiona o pedagogo como Jasão suporta ver os próprios filhos sendo expulsos de Corinto com a mãe, ele responde

Pedagogo

As velhas pelas novas! As alianças são deixadas
 e **aquele não é amigo** desta casa.
 (v. 76-78). Grifo nosso.

παλαιὰ καινῶν λείπεται κηδευμάτων,
 κούκ ἔστ' ἐκεῖνος τοῖσδε δώμασιν φίλος.

A ama reforça posteriormente:

Ama

Ô meninos, escutai como é vosso pai!
 Não que morra – é meu senhor –
 mas sendo mal pros amigos... é culpado...
 (v. 82-84)

ὦ τέκν', ἀκούεθ' οἷος εἰς ὑμᾶς πατήρ;
 ὄλοιτο μὲν μή: δεσπότης γάρ ἐστ' ἐμός·
 ἀτὰρ κακός γ' ὢν ἐς φίλους ἀλίσκεται.

[...] É que eu já vi o olhar dela: toureira
 — pr'estes aqui, como que... Matutando algo. E não vai acabar
 com a sanha – vê bem – antes de atacar alguém. Que faça isso!
Mas contra os rivais, não contra os amigos!
 (v. 92-95). Grifo nosso.

ἤδη γὰρ εἶδον ὄμμα νιν ταυρουμένην
 τοῖσδ', ὥς τι δρασείουσαν: οὐδὲ παύσεται
 χόλου, σάφ' οἶδα, πρὶν κατασκῆψαί τι.
 ἐχθρούς γε μέντοι, μὴ φίλους, δράσειέ τι.

O coro reitera:

— Se esse ânimo pesado, o impulso e o
 propósito ela pudesse o peito dispor!
 — Por certo, meu zelo não deixa...
não deixa os amigos. [...] (v. 176-179)

δέξαιτ' ὀμφάν,
 εἷ πως βαρύθυμον ὀρ-
 γὰν καὶ λῆμα φρενῶν μεθείη;
 μήτοι τό γ' ἐμὸν πρόθυ-
 μον φίλοισιν ἀπέστω.

— Que de casa saia fora! **Esta voz é amiga.**
 (v.182)⁵³. Grifo nosso.
 δεῦρο πόρευσον οἴ-
 κων ἕξω· φίλα καὶ τάδ' αὖδα...

Medeia traz novamente:

Os inimigos já içaram todas as velas
 e não há porto seguro contra a ruína.
 (v. 278-279). Grifo nosso.

ἐχθροὶ γὰρ ἐξιᾶσι πάντα δὴ κάλων,
 κοῦκ ἔστιν ἄτης εὐπρόσοιστος ἔκβασις.

Primeiro momento que Medeia vê Jasão após descobrir a traição:

Viste a nós, viste, mesmo sendo odiado?
 [Pelos deuses, por mim e por toda a raça humana]
 Com certeza, isto não é coragem e nem ousadia,
fazer um mal a um amigo e ainda olhar na cara.
 (v. 467-470). Grifo nosso.

ἦλθες πρὸς ἡμᾶς, ἦλθες ἔχθιστος γεγώς

⁵³ Outra fala do coro: “Pereça o desgraçado que convive || com o amigo sem o honrar, depois de abertas as trancas de um peito justo. || Este, para mim, amigo não é.” [μὴ φίλους τιμᾶν καθαρᾶν ἀνοί- || ξαντα κληῖδα φρενῶν: ἐμοὶ || μὲν φίλος οὐπὸτ' ἔσται]. (v. 659-662). Medeia sobre Jasão para Egeu afirma também: “Um grande amor! Ele não é mais confiável para os amigos.” [μέγαν γ' ἔρωτα: πιστὸς οὐκ ἔφω φίλοις.](v. 698).

[θεοῖς τε κάμοι παντί τ' ἀνθρώπων γένει];
οὔτοι θράσος τόδ' ἐστὶν οὐδ' εὐτολμία,
φίλους κακῶς δράσαντ' ἐναντίον βλέπειν...

A casa de Creonte, a todo momento no texto, é colocada por Medeia como inimiga e habitada por tiranos – isso se repete no decorrer da tragédia. Esses momentos que denotam a mudança da amizade para a inimizade, provenientes de uma traição, podem ser interpretados — de modo elíptico — como o conhecimento da verdadeira identidade de Jasão por parte de Medeia e, ainda como assunção de ter sido enganada, em outros termos como o “reconhecimento” de um erro.

Outro ponto a observar: em alguns trechos, ao enfatizar o engano sofrido, Medeia relembra a pátria deixada e a sua confusão quanto à amizade e inimizade. Nas primeiras falas da personagem, junto à lamentação pela traição, ela retoma suas lembranças (v. 160-167):

Medeia

Ó grande Têmis e soberana Ártemis,
vede o que sofro,
atrelada ao marido por juras solenes.
Que eu possa ver algum dia o maldito
e a noiva arruinados no palacete deles.
Eles, antes, tiveram a coragem de me ultrajar.
Ó pai, ôô pátria, que me expulsastes pela vergonha
de ter matado o meu irmão!

ὦ μέγала Θέμι καὶ πότνι' Ἄρτεμι,
λεύσσεθ' ἃ πάσχω, μεγάλοις ὄρκοις
ἐνδησαμένα τὸν κατάρατον
πόσιν; ὄν ποτ' ἐγὼ νύμφαν τ' ἐσίδοιμ'
αὐτοῖς μελάθροις διακναιομένους,
οἳ' ἐμὲ πρόσθεν τολμῶσ' ἀδικεῖν.
ὦ πάτερ, ὦ πόλις, ὧν κάσιν αἰσχρῶς
τὸν ἐμὸν κτείνας' ἀπενάσθην.

É interessante a fala de Medeia que vem depois da do coro, que a acalenta: “Zeus, disto, te fará justiça. Lacrimosa demais! Pelo teu homem, não te amofines!”⁵⁴ (v. 158-160). Recordar-se que o coro é constituído pelas mulheres de Corinto, que no gênero trágico compõe o papel da *doxa* e da deliberação. Sendo assim, ao alertar Medeia para agir com temperança, como uma mortal

⁵⁴ [Ζεύς σοι τάδε συνδε συνδικήσει|| μὴ λίαν|| τάκου δυρομένα σὸν εὐνάταν.]

deveria, a reação da personagem colérica coloca-a em um lugar contrastante ao de uma mulher humana.

Alguns versos depois, Medeia, diante da traição realizada por Jasão, reconhece quem são os seus inimigos e amigos.

Medeia

Mulheres de Corinto, eu sai de casa;
 Não me censure ninguém. Sei que muitos mortais
 ficam reservados – uns longe dos olhos, outros às portas e
 quem fica quieto ganha
 má fama, é um fraco. Não há justiça nos olhos dos mortais: antes de
 conhecerem bem o interior de alguém,
 só de olhar já odeiam quem nada fez.
 (v. 214-221)

Κορίνθιαι γυναῖκες, ἐξῆλθον δόμων
 μή μοί τι μέμνησθ'· οἶδα γάρ πολλοὺς βροτῶν
 σεμνοὺς γεγῶτας, τοὺς μὲν ὀμμάτων ἄπο,
 τοὺς δ' ἐν θυραίοις· οἱ δ' ἀφ' ἡσύχου ποδὸς
 δύσκλειαν ἐκτήσαντο καὶ ῥαθυμίαν.
 δίκη γὰρ οὐκ ἔνεστ' ἐν ὀφθαλμοῖς βροτῶν,
 ὅστις πρὶν ἀνδρὸς σπλάγγνον **ἐκμαθεῖν** σαφῶς
 στυγεῖ δεδορκῶς, οὐδὲν ἡδικομένους. Grifos nossos.

Observe-se o uso do infinitivo de ἐκμαθεῖν de ἐκμανθάνω (e traduzido por “conhecer”). A forma — com o sentido de “aprender”; “procurar saber” — reflete, em seu significado, o processo de “passar do ignorar para o conhecer”. Da mesma maneira, a personagem, dotada de *agones* potentes⁵⁵, quer captar a confiança do coro. Por esse motivo, além de subjugar os homens para as mulheres de Corinto, Medeia também se faz de vítima e realça o fato de ser estrangeira, mas, sobretudo, reconhece a sua condição e de onde veio:

Mas uma mesma história para mim e para ti não dá.
 Tu tens essa cidade, a casa do pai,
 vantagens na vida e a companhia de amigos;
 já eu, solitária e sem pátria, afrontada
 pelo marido, arrastada da terra bárbara,
 sem mãe, sem irmão, sem família,
 de porto em porto busco refúgio dessas desgraças.
 (v. 252-258)

ἀλλ' οὐ γὰρ αὐτὸς πρὸς σὲ κάμ' ἦκει λόγος·

⁵⁵ “O *agon* é um confronto organizado, no qual se contrapõem dois longos discursos, geralmente seguidos de um intercâmbio de versos, tornando os contrastes mais densos, mais tensos, mais crepitantes. No *agon*, cada um defendia o seu ponto de vista com toda força retórica possível, numa grande exposição de argumentos, que naturalmente contribuía para esclarecer seu pensamento, ou sua paixão.” (ROMILLY, 2008, p. 37)

σοὶ μὲν πόλις θ' ἦδ' ἐστὶ καὶ πατὴρ δόμοι
βίου τ' ὄνησις καὶ φίλων συνουσία,
ἐγὼ δ' ἔρημος ἄπολις οὐδ' ὑβρίζομαι
πρὸς ἀνδρός, ἐκ γῆς βαρβάρου λελησημένη,
οὐ μητέρ', οὐκ ἀδελφόν, οὐχὶ συγγενῆ
μεθορμίσασθαι τῆσδ' ἔχουσα συμφορᾶς.

Ao retomar as lembranças dos episódios passados, Medeia toma, paulatinamente, consciência de suas memórias, as quais delineiam a sua identidade. Inclusive, como a personagem mesmo ressalta, as proezas necessárias para Jasão tomar o velocino de ouro, dentre outras façanhas, foram realizadas graças à ajuda dela, o que descaracteriza o argonauta como herói e homem e, em contrapartida, fortalece em Medeia, na obra euripídiana, traços viris⁵⁶.

A dimensão heroica de Medeia, como bem percebe Trajano Vieira (2010, p. 168), é muito relevante à compreensão de sua ação dramática, pois a personagem ressalta o desequilíbrio entre o que propiciou a Jasão e o que dele recebeu, e essa desordem lhe desperta sentimento de desonra, o que desencadeia a atitude vingativa. Importa perceber, também, o que está por trás desse desequilíbrio entre o que Medeia afirma ter propiciado a Jasão e o que ele diz ter oferecido a ela. Enquanto que, para Jasão, Medeia passou a ter uma melhor condição de vida em Corinto em relação a que ela possuía em sua cidade natal, graças a seus dotes intelectuais, principalmente, Medeia, por sua vez, foi a responsável pelo sucesso de Jasão na expedição dos argonautas.

te salvei, como sabem todos os gregos que
contigo embarcam no navio Argo,
enviado para pôr no jugo os touros que sopram
fogo e para semear a terra da morte.
E o dragão que rodeava e guardava o velo de ouro,

⁵⁶ Trajano Vieira (2010, p. 167), um dos tradutores de *Medeia* no Brasil, chama a atenção quanto à presença de vocabulário heroico na definição da natureza de Medeia. De acordo com o autor, “Medeia seria a expressão da mulher estrangeira, bárbara (registre-se que Βάρβαρος aparece em quatro versos da peça, empregado por Medeia — 256, 591 — e por Jasão — 536, 1.330). Ocorre que o léxico utilizado por Eurípides segue efetivamente a tradição heroica masculina, assentada em valores como reconhecimento da honra, afã competitivo, equilíbrio entre feito e reconhecimento. O uso recorrente de palavras derivadas da raiz *tim-*, “honra”, surpreende (versos 20, 33, 438, 660, 696, 1.354). Do mesmo modo, o termo referente à reputação gloriosa — κλέος — é empregado nos seguintes versos: 218, 236, 415, 810.” (VIEIRA, 2010, p. 167-168); além de Vieira, muitos outros helenistas já indicaram o traço “viril” de Medeia. Uma das pioneiras no tema foi Elizabeth Bryson Bongie com o artigo intitulado “Heroic Elements in the Medea of Euripides” de 1977. Bongie (p. 28 e 31) em sua argumentação indica: “From the very opening of the play Euripides is concerned to reveal the paradox of Medea’s masculine nature as he shows her reacting to a set of circumstances that could happen only to women. (...) Euripides presents his vision of a woman who, like Antigone, lives in accordance with a male system of values.” [Logo no início da peça, Eurípides ocupa-se de revelar o paradoxo da natureza masculina de Medeia, enquanto mostra-a reagindo a um conjunto de circunstâncias que só poderiam acontecer a uma mulher. (...) Eurípides apresenta a sua visão de uma mulher que, tal como Antígona, vive de acordo com um sistema de valores masculino.].

todo em enroladas espirais, sempre vigília,
 eu matei, erguendo para ti a luz salvadora.
 E eu mesma, meu pai e minha casa traindo,
 vim para Iolco, aos pés do Monte Pélion,
 contigo! Mais dedicada do que esperta...
 E matei Pélías, de mais doloroso morrer,
 pelas próprias filhas e retomei o palácio.
 (v. 476-487)

ἔσωσά σ', ὡς ἴσασιν Ἑλλήνων ὅσοι
 ταῦτόν συνεισέβησαν Ἀργῶν σκάφος,
 πεμφθέντα ταύρων πυρπνόων ἐπιστάτην
 ζεύγλαισι καὶ σπεροῦντα θανάσιμον γύην:
 δράκοντά θ', ὃς πάγχρυσον ἀμπέχων δέρος
 σπείραις ἔσφζε πολυπλόκοις ἄπνος ὦν,
 κτείνας' ἀνέσχον σοὶ φάος σωτήριον.
 αὐτὴ δὲ πατέρα καὶ δόμους προδοῦσ' ἔμοῦς
 τὴν Πηλιῶτιν εἰς Ἴωλκὸν ἰκόμην
 σὺν σοί, πρόθυμος μᾶλλον ἢ σοφωτέρα:
 Πελίαν τ' ἀπέκτειν', ὥσπερ ἄλγιστον θανεῖν,
 παίδων ὑπ' αὐτοῦ, πάντα τ' ἐξεῖλον δόμον.

Percebe-se, a partir desse trecho citado, algo importante a se destacar: a dissimetria entre Medeia e Jasão. Se fosse depender de seus dotes, o argonauta teria sucumbido. Jasão não possuía o conhecimento necessário para manter-se vivo. Já Medeia, ao contrário, se mostra dotada de *techné* e conhecimento. Trajano Vieira (2010, p. 168) afirma que esse fenômeno diz respeito ao valor da *sophía*, que parece estar em jogo na tragédia. É o reconhecimento, por parte de Jasão, desse valor que Medeia parece reivindicar. De acordo com o teórico, não é um conceito propriamente heroico que está presente e, nisso, o crítico brasileiro parece avançar.

Enquanto que em Homero ou em Sófocles, as personagens exigem o reconhecimento de valores tradicionais, como bravura ou ritos imêmore, Medeia, em contraponto, clama o reconhecimento de um traço intelectual seu, que é responsável pela sobrevivência de Jasão. Ao reconhecer o logro e a traição do marido, Medeia percebe a potência do seu conhecimento para a vindita. Em contrapartida, subsiste uma divergência, pois, se considerarmos a personagem um ser divino, não há, então, o que se deva reconhecer, tendo em vista que a *anagnórisis* é decorrente de uma grande mudança do destino do personagem humano. Aristóteles não parece ampliar o conceito a seres divinos na *Poética*. Ao exemplificar as cenas de reconhecimentos epifânicos na *Odisseia*, ou seja, que envolvem deuses, Duarte (2012, p. 133) afirma:

é evidente que reconhecimento entre deuses e mortais têm uma natureza bastante diversa do que envolve apenas personagens humanos e suas limitações, e estão, por princípio, excluídos das preocupações de Aristóteles. Seu interesse reside no fato de fornecerem modelo para as *anagnóriseis* entre mortais, o que é especialmente visível na *Odisseia*.

Portanto, se considerarmos Medeia uma divindade, logo, a análise rumo à conclusão de que não há reconhecimento por parte da personagem. Nossa alternativa parece caminhar para vê-la dentro de um processo de reconhecer-se, pelo despertar da memória, deusa.

Entretanto, alguns teóricos como Richard Rutherford (2014) e Trajano Vieira (2010) apontam Medeia como uma mortal, mesmo ela preenchendo algumas características adversas a esse rótulo. De acordo com Rutherford (2014, p. 91), a cena final de Medeia é uma exploração ousada da convenção *deus ex machina*. Segundo o autor, a redação de Aristóteles, embora tipicamente condensada, sugere que ele a via nesses termos⁵⁷. Para Rutherford (2014, p. 91), Medeia não é uma deusa, mas ela é parente do deus-sol Hélios e refere-se a esse relacionamento em seu primeiro discurso na sua cena final: foi ele quem lhe enviou o veículo sobrenatural em que ela viaja. Consoante o teórico, o tom imperioso com que ela cumprimenta Jasão lembra a autoridade exercida pelas divindades em cenas desse tipo, os deuses muitas vezes desafiam as personagens humanas e pedem que parem o que estão fazendo. Como os seres divinos intervenientes em outras peças, Medeia prediz o futuro (incluindo o futuro falecimento de Jasão, v. 1386-1388⁵⁸) e, em particular, prediz o estabelecimento de um culto religioso à deusa Hera, para comemorar seus filhos mortos (v. 1379-1383⁵⁹), além de escarnecer de sua condição humana sujeita ao envelhecimento (v. 1396). Nesse último caso, há que se rememorar uma de suas perícias representada nos vasos demonstrados: recuperar a juventude.

Da mesma forma, a deusa Ártemis, em *Hipólito*, prevê que as virgens de Trezena futuramente cortarão uma mecha de seus cabelos na véspera do casamento, em homenagem ao herói virginal Hipólito. Rutherford (2014, p. 91) afirma que quase todas as cenas contendo uma divindade *ex machina* oferecem paralelos com essa etiologização do culto futuro. Entretanto,

⁵⁷ Grifo nosso, *Poética*, (1454b 33) “É, pois, evidente que também os desenlaces devem resultar da própria estrutura do mito, e não do deus *ex machina*, como acontece na *Medeia* ou naquela parte da *Ilíada* em que se trata do regresso das naves. 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 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. O irracional também não deve entrar no desenvolvimento dramático, mas, se entrar, que seja unicamente fora da acção, como no *Édipo* de Sófocles.”

⁵⁸ “Quanto a ti, infame, na infâmia morrerás: || com destroços do teu navio Argos na cara enfiados, || vendo a estaca final deste teu casamento comigo!” [σὺ δ', ὡσπερ εἰκὼς, καθθανῆ κακὸς κακῶς, || Ἀργοῦς κάρα σὸν λειψάνῳ πεπληγμένους, || πικρὰς τελευτὰς τῶν ἐμῶν γάμων ἰδών.]

⁵⁹ “Eu, com essa mão, os enterrarei || e levarei ao santuário de Hera, deusa altiva, || para que nenhum inimigo viole o túmulo || e os insulte. Nessa terra de Sísifo || promoverei uma festa venerável e rituais || — ora em diante — por esse blasfemo crime.” [οὐ δῆτ', ἐπεὶ σφας τῆδ' ἐγὼ θάψω χερί, || φέρουσ' ἐς Ἥρας τέμενος Ἀκραίας θεοῦ, || ὥς μὴ τις αὐτοὺς πολεμίων καθυβρίση || τύμβους ἀνασπᾶν: γῆ δὲ τῆδε Σισύφου || σεμνήν ἐορτήν καὶ τέλη προσάψομεν]

o autor traz algumas objeções quanto a essa leitura. Uma delas é que o guindaste também poderia ter sido usado para outros fins na tragédia. No viés do autor, a paródia *A Paz*, de Aristófanes, torna provável que o *Belerofonte*, de Eurípides, tenha usado o dispositivo para representar Belerofonte montado no cavalo alado, Pégaso. Outra suposição para o ceticismo de Rutherford (2014, p. 92), é que a cena final contendo um *ex machina* tenha sido estabelecida como fim convencional para o drama trágico, o suficiente para que uma nova exploração seja eficaz.

A hipótese do autor consiste em argumentar que as maneiras pelas quais Medeia fica aquém do *status* divino são mais importantes do que aquelas pelas quais ela o alcança. Em primeiro lugar, em todas as cenas sobreviventes da epifania divina no final das tragédias de Eurípides, o primeiro discurso do deus na aparição acima do palco é o mais significativo e é sempre de extensão considerável⁶⁰. Rutherford (2014, p. 93) frisa que, à luz dessa convenção, o padrão das trocas iniciais de Medeia com Jasão é notável. Sua primeira fala tem apenas seis linhas e é seguida por um discurso de injúria de Jasão que dura quase trinta. A resposta de Medeia, embora ainda adotando um tom de superioridade, de qualquer forma, envolve alguns de seus insultos (v. 1358-1361⁶¹).

Segundo o autor, apesar de seu triunfo, Medeia não tem o controle total da situação que uma divindade pode comandar. Na visão dele, parece que, com engenhosidade típica, Eurípides fundiu uma cena de epifania com algo muito parecido com um *agon*. Quanto ao fato de Hélio ter enviado à Medeia os meios de fuga, para Rutherford (2014, p. 94), não é decisivo, pois sua ajuda repousa sobre um vínculo de parentesco, mencionado várias vezes no decorrer do texto trágico.

Ademais, o teórico ressalta que Medeia continua sendo injustificada e assassina: falta-lhe o desapego assim como o poder de um deus. Rutherford (2014, p. 94) defende que os olímpicos, além de serem mais poderosos que a humanidade, também sabem mais e estão a par do funcionamento do destino. Os deuses das tragédias frequentemente fazem referência à

⁶⁰ De acordo com Rutherford (2014, p. 93), *As suplicantes* segue o mesmo padrão: longo discurso de Atena; discurso muito mais curto de submissão e obediência por Teseu. Algumas das outras peças envolvem estruturas mais elaboradas, incluindo o diálogo com o deus (como em *Electra* e *As Bacantes*), mas o discurso longo inicial é invariável e o que se segue geralmente assume a finalidade dos decretos do deus.

⁶¹ “Por isso, se quiseres, me chama de leoa, || de Cila, a tirrênia que mora nas pedras. || Foi preciso: contra-ataquei teu || coração!” [πρὸς ταῦτα καὶ λέαιναν, εἰ βούλη, κάλει || καὶ Σκύλλαν ἢ Τυρσηνὸν ἄκησεν πέτραι: || τῆς σῆς γὰρ ὡς χρῆν καρδίας ἀνθηψάμην.]

justiça divina ou a algum plano abrangente. Nas raras ocasiões em que um mortal desafia o pronunciamento de um deus, a divindade menor pode negar a responsabilidade, declarando que tudo isso é a vontade de Zeus. Tanto Jasão como Medeia insistem que os deuses estão do lado deles, que o outro está irremediavelmente errado.

Para o tradutor Trajano Vieira (2010, p. 169), em *Medeia*, não há um deus *ex machina*, ao contrário do que acontece em várias tragédias de Eurípides.

Na *Electra*, os dióscuros surgem no desfecho proclamando a punição transitória de Orestes, que terminará tão logo o personagem cumpra determinados ritos em Atenas. 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. Como interpretar esse final surpreendente, de que está ausente no mecanismo de punição divina? Comprovaria o ateísmo de que o autor foi tão acusado na antiguidade? Contra essa leitura, poderíamos lembrar o pacto entre Medeia e Egeu, referendado pelos deuses através de um rito tradicional. A credulidade nada tem a ver, contudo, com o mecanismo da intervenção divina. Em Sófocles (...), mesmo quando os deuses não são nomeados no ápice de uma catástrofe, percebemos sua presença enigmática, o que não se dá na *Medeia*. A autonomia humana nos sugere um universo novo, em que a punição não é decorrência necessária da ação desmedida.

De acordo com o autor, a grande capacidade de cálculo de Medeia insere-se em um horizonte absolutamente humano. A exemplo disso, ele traz o momento de manifestação de crise profunda, em que Medeia, diante de seus filhos, exprime a dificuldade de seguir com seu plano de assassiná-los.

Sobre a argumentação de Vieira (2012, p. 172), é particularmente interessante se pensarmos na tradução do verso 1.079: “θυμὸς δὲ κρείσσων τῶν ἐμῶν βουλευμάτων”. O trecho, segundo Trajano Vieira (2010, p. 172), admite duas traduções: “A ira (*thymós*) é mais forte que meus planos” ou “a ira (*thymós*) impõe-se aos meus planos.” A hipótese levantada é de que a passagem citada teria relação com a doutrina socrática, que afirma que nenhum homem pratica o mal conscientemente (cf. Platão, *Protágoras*, 352d.).

Contudo, ao retomar o viés aristotélico que foi citado no começo desta análise, vale relembrar as palavras de Duarte (2012, p.56): “Medeia não só planeja as mortes consciente do que faz [ἀποκτείνουσάν], mas conhece a identidade daqueles contra qual atenta, seus filhos [παῖδας].” Ou seja, ao imputar à Medeia o assassinato de seus filhos, a sua vingança contra Jasão é perfeita, pois ela o deixa sem filhos ou esperança de outros, já que sua nova esposa está

morta. Como constata McCallum-Barry (2014, p. 31), Medeia toca em questões sensíveis de todos que ela encontra na tragédia, como a preocupação com o lar e a família, *oikos*.

Apesar disso, Medeia recebe nossas simpatias modernas e, em grande parte, das mulheres do coro. Segundo McCallum-Barry (2014, p. 31), o papel do teatro como um fórum onde todos os tipos de problemas podem ser examinados pode ajudar a explicar isso. O drama, atualmente, ainda é um lugar para expor questões difíceis. Nas novelas, por exemplo, constantemente são levantados problemas pessoais e familiares — gravidez e criação, tensões entre pais e filhos, tensões entre marido e mulher, adultério, incesto, relacionamentos entre membros de famílias e estranhos. Esses também foram os tópicos da tragédia grega.

Ao apresentar problemas familiares, foram examinadas questões e valores mais importantes para a cidade de Atenas e essas eram, muitas vezes, questões delicadas, como um herói que comete suicídio ou as mulheres que matam seus maridos ou filhos. A autora reforça que tais assuntos não eram fáceis de lidar na frente de um público grande, mas, ao situar o gênero trágico no passado mítico, uma distância poderia ser criada entre os eventos perturbadores no palco e aqueles que os assistiam. McCallum-Barry (2014, p. 31) salienta que outra forma de enfrentar as possibilidades aterrorizantes ou os casos extremos era visualizá-los através de personagens femininas. Parece-nos que as mulheres na tragédia não foram feitas para serem retratos realistas, mas o caráter transgressor e as ações de Medeia e outras mulheres, que reagiram ou agiram por si mesmas, permitiram aos dramaturgos comentar sobre sua própria sociedade e suas preocupações. Como já foi contextualizado anteriormente, uma dessas preocupações, no contexto da *Medeia* euripídiana, era a identidade, já que depois de 450 a.C. a cidadania ateniense e seus privilégios foram restritos a um seletivo grupo. Somente aqueles com ambos os pais nascidos em Atenas poderiam ser cidadãos.

Dito isso, conclui-se que, mesmo que Medeia fosse considerada humana, as suas ações ainda corresponderiam a de uma personagem complexa, que não se encaixa em um personagem ideal nos termos aristotélicos, por exemplo⁶². Muito provavelmente, o fato de existir correspondências entre a personagem e atributos heroicos possui relação com a virilização de Medeia⁶³. Como já mencionado, a dimensão heroica dela é crucial para compreender a sua ação

⁶² Ao postular sobre caracteres, verossimilhança e necessidade, Aristóteles (1454a 21) traz que: “Segunda qualidade do caráter é a conveniência: há um caráter de virilidade, mas não convém à mulher ser viril ou terrível.”

⁶³ Em seu livro *O herói*, o professor Flávio Kothe (2006, p. 13) define: “O herói trágico é, originariamente, um bode expiatório. Diz-se que “bom cabrito não berra”. Mas o herói trágico, pelo contrário, é um bode que berra ao ser sacrificado, expõe publicamente o que lhe acontece, enquanto o destino, com mãos de ferro, pendura-o de

dramática, já que, ao a personagem registrar o desequilíbrio do que ela ofereceu a Jasão e do que dele recebeu, lhe foi provocado o sentimento de desonra que desencadeou a atitude vingativa. Dessa forma, é evidente que os assassinatos que a princesa da Cólquida realizou não geraram arrependimento, visto que todas as ações foram calculadas no dia a mais que ela conseguiu em Corinto. O próprio Aristóteles⁶⁴ coloca Medeia como consciente de seus atos, como já foi exposto.

Quanto à descoberta da traição de Jasão, ela precede temporalmente o começo do texto trágico. Quando Medeia surge na tragédia, ela já está ciente da traição de que foi vítima⁶⁵. Assim, conclui-se que não há evidências que comprovem alguma cena de reconhecimento em *Medeia*, já que o desfecho trágico é, inclusive, antecipado diversas vezes na tragédia⁶⁶ e até mesmo por Medeia:

Aiai!
 Desgraça! Sofri, sofri grandes
 e merecidos pesares. Ô malditos — que morram —
 filhos da mãe odiada!
 Com o pai e toda a casa desapareçam!
 (v. 111-114)
 αἰαῖ,
 ἔπαθον τλάμων ἔπαθον μεγάλων
 ἄξι' ὄδυρμῶν. ὦ κατάρατοι
 παῖδες ὄλοισθε στυγερᾶς ματρὸς
 σὺν πατρί, καὶ πᾶς δόμος ἔρροι.

Ausenta-se, portanto, alguma cena em que a personagem passe pela *anagnórisis*, seja por seus atos que excederam o nível de humanidade, seja por alguma lembrança responsável por resgatar a sua identidade. Ao contrário, Medeia é consciente quanto ao seu papel fundamental na jornada de Jasão e se reconhece em termos identitários, a ponto de utilizar todos os seus dotes intelectuais a fim de se vingar e obter êxito em sua fuga. Talvez *Medeia*, a tragédia, e não somente a personagem, pudesse se encaixar no tipo de reconhecimento paulatino do despertar da memória, que se desenvolve na obra, como dependente de uma

cabeça para baixo e se prepara para cortar-lhe o pescoço. Todo grande personagem é uma união de contrários: ele é o alto cuja grandeza está na baixeza, ou é o alto que cai e readquire grandeza na queda, ou então é o baixo que se eleva e se mostra grandioso apesar dos pesares. Quanto maior a sua desgraça, tanto maior a sua grandeza”.

⁶⁴ (1453b 26) “É possível que uma ação seja praticada a modo como projetaram os antigos, isto é, por personagens que sabem e conhecem o que fazem, como a Medeia de Eurípides, quando mata os próprios filhos.”

⁶⁵ A primeira fala de Medeia: “iIh...! ôÔ eu! || Infeliz! Sofro em vão! || iIh...! ôÔ...! mmôI, mmoi, como queria morrer!” (v. 96-98)

⁶⁶ Nas palavras da ama: (v. 36-48,60,78-79,89-95,98-110).

hamartia assumida, de que fala Terence Cave (1988). A discussão é longa e não nos compete no momento. Todavia, breves direções serão apresentadas. Em palavras de Cave:

Em mais de um caso, *hamartia* é glosada como ‘erro humano’, uma frase que no *Discurso de Denores*⁶⁷ se torna ‘certa fragilidade humana’.⁶⁸ Estas falhas claramente morais são normalmente distinguidas quer de atos ilícitos de maior enormidade, quer de estados mais profundamente enraizados de pecaminosidade ou torpeza. O ato é moralmente repreensível, mas resulta de uma tendência humana geral (e, portanto, compreensível) para o lapso. *Ignorantia* e *imprudencia* são dadas como as circunstâncias do lapso particular; a segunda implica claramente uma fraqueza predisponente que pode levar a crimes tão horrendos como o de Édipo, enquanto a primeira é aceite por muitos como equivalente à *agnoia* de Aristóteles: o argumento de Cavalcanti contra o Canace é que as personagens não são ignorantes do seu incesto (teria sido melhor se o fossem). (CAVE, 1988, p. 68)⁶⁹

Admitimos que Medeia não padece de *ignorantia*; nesse sentido, o reconhecimento passaria para a discussão — neste trabalho antes empreendido por Trajano Vieira — acerca de Medeia ser ou não ser deusa: fator que transcende nosso escopo. O movimento do ‘erro’, passando pelo ‘erro humano’, até à ‘fragilidade humana’ (que não parece existir em Medeia), é motivado por um catálogo abrangente de paixões, como vimos a respeito da ‘ira’ ou ‘paixão’. Aliás, “por ‘atrocidades cometidas em consequência de um certo erro humano’, Aristóteles entende todas aquelas que os homens cometem por ignorância, imprudência e fúria de ódio, luxúria, vingança e medo, paixões que partilhamos naturalmente com os animais irracionais...” (CAVE, 1988, p. 70).⁷⁰ Finalmente, considerando que uma glosa final sobre o reconhecimento de uma *hamartia* justifica-se nesta dissertação — e ainda segundo Cave (e Denores) —:

⁶⁷ Trata-se de um discurso renascentista de Eugenio Refini, ‘Discurso di Iason Denores’, que pode ser lido na Base de dados sobre o aristotelismo vernacular na Itália renascentista (Vernacular Aristotelianism in Renaissance Italy Database: VARIDB) Disponível em: <<https://vari.warwick.ac.uk/items/show/4961>>.

⁶⁸ Cave nesta passagem cita, em nota, informação advinda da tradução do discurso por Robortello acerca do ‘erro humano’. Segundo os estudiosos, fala-se do homem que se perde devido à imprudência (*imprudens peccat* onde o termo latino significa ‘cair em erro’. Cf. Cave, 1988, nota 33 e *Denores* (*Discurso*, fols. iov, I2r), quando se lê a frase *errore humano*, no sentido de *hamartia* como *una certa fragilità humana*.

⁶⁹ In more than one instance, *hamartia* is glossed as ‘human error’, a phrase which in Denores’s *Discurso* becomes ‘a certain human frailty’. These clearly moral failings are normally distinguished either from ill deeds of greater enormity or from more deep-rooted states of sinfulness or turpitude. The deed is morally reprehensible, but arises from a general (and thus comprehensible) human tendency to lapse. *Ignorantia* and *imprudencia* are given as the circumstances of the particular lapse; the second clearly implies a predisposing weakness which may lead to crimes as horrendous as Oedipus’, while the first is accepted by many as equivalent to Aristotle’s *agnoia*: the argument of Cavalcanti against the Canace is that the characters are not ignorant of their incest (it would have been better if they had been).

⁷⁰ “by ‘atrocities committed in consequence of a certain human error’ Aristotle means all those that men perform through ignorance, rashness and fury of hate, lust, vengeance and fear, which passions we naturally share with irrational animals...”

Aristóteles cita não só o caso de Édipo, cujo o erro é causado pela ignorância, mas pontua também o de Atreu, Tiestes, Medeia e Orestes, personagens que claramente não agiram por ignorância, mas sim porque estavam temporariamente dominados pelas paixões. Por mais banal que este comentário possa parecer agora, deve ser medido em relação aos relatos de *hamartia* correntes no final do século XVI e não em relação ao que pode parecer evidente para os leitores modernos que estejam familiarizados com a tragédia elisabetana e neoclássica francesa (ou que tenham ouvido inúmeros estudantes a repetir a meia verdade de que as personagens racinianas são “levadas pelas suas paixões”). Vai mais longe do que Castelvetro na enumeração das paixões (e no uso da própria palavra); e muda claramente a ênfase tanto da distinção entre atos voluntários e involuntários como da noção de “paixões ambivalentes” na ética aristotélica. (CAVE, 1988, p. 70)⁷¹

Concluindo nosso estudo de Medeia, podemos afirmar que erros não são aplicáveis a deuses imortais. Assim, se consideramos Medeia criatura mortal, cremos haver, por parte dela, pelo menos o reconhecimento de erros no passado; de outra forma, considerando-a deusa — para quem não cabem regras nem punições — reconhecimentos não fazem parte desse universo. Ao admitir que a ira (ou paixão, como traduz a Trupersa) é mais forte, Medeia profere um "reconhecimento" de si; ela segue, conscientemente, seus instintos. Portanto, a personagem não anseia ser racional. Assume-se "Cila", monstro, ou como deusa, acima do bem e do mal, levando em consideração que os deuses gregos são pura potência. O que se pode concluir disso é que uma divindade que vinga não possui o racional como medida.

⁷¹ “by the fact that Aristotle cites not only the instance of Oedipus, where the error is caused by ignorance,⁴¹ but also Atreus, Thyestes, Medea and Orestes, who clearly didn’t act in ignorance: they were temporarily overcome by passions. Trite as this commentary may now seem, it should be measured against the accounts of *hamartia* current in the later sixteenth century and not against what may seem self-evident to modern readers who happen to be familiar with Elizabethan and French neoclassical tragedy (or who have heard innumerable students repeating the half-truth that Racinian characters are ‘carried away by their passions’). It goes further than Castelvetro in enumerating the passions (and using the word itself); and it clearly shifts the emphasis both of the distinction between voluntary and involuntary acts and of the notion of ‘ambivalent passions’ in Aristotelian ethics”.

Capítulo 3 O Reconhecimento em *Anjo Negro*, de Nelson Rodrigues

3.1 Contexto da obra e fortuna crítica

Breves considerações acerca do drama moderno (século XX)

Inicialmente, vamos, sobretudo, abordar o contexto histórico no qual o autor Nelson Rodrigues está inserido, principalmente no que se refere ao teatro brasileiro no início do século XX, para que, dessa forma, seja possível compreender o *modus operandi* do dramaturgo. Dito isso, em *Formulações do trágico no teatro de Nelson Rodrigues*, a autora Elen de Medeiros (2022, p. 28-29), no que diz respeito ao teatro moderno brasileiro, ressalta que foi convencionalizado dizer que essa fase iniciou-se na década de 1940, juntamente ao surgimento de vários grupos amadores, à introdução do diretor teatral, ao invés do simples ensaiador, e produções dramáticas com novidades estéticas.

De acordo com a mesma autora, Nelson Rodrigues produziu os seus dramas buscando a melhor representação de um determinado homem moderno brasileiro, por meio da utilização, em cena, de uma parcela excluída da sociedade: o subúrbio carioca e um patriarcado em degradação. Como bem denota Elen de Medeiros (2022, p. 16), o dramaturgo não compôs mais do que escassos textos exprimindo seus ideais teatrais, entretanto, suas dramaturgias possuem potência dramática e estética suficientes para originar o que a teórica denomina como *drama moderno rodriguiano*. A especificidade do registro contempla o fato de o dramaturgo mesclar a tragédia, compreendida de forma particular, e a farsa, por meio da composição de comédias trágicas e tragédias cômicas⁷². O que, de resto, não foge muito do modelo euripídiano nas peças *Orestes*, *Alceste*, *Electra* e *Helena*, por exemplo.

O drama da época moderna, nas palavras de Peter Szondi (2001, p. 29), em *Teoria do drama moderno (1880-1950)*, surgiu no Renascimento. Segundo o teórico, o drama no referido período representou a audácia espiritual do homem — que se? volta para si, após a ruína da visão de mundo medieval. Ele, então, existe apenas com os outros. A ousadia de construir, por meio unicamente da reprodução das relações intersubjetivas e da realidade da obra na qual se

⁷² É importante, sobretudo, destacar que o cômico nas peças de Nelson Rodrigues se difere, por exemplo, do estilo em voga na época dos anos de 1940, as ditas comédias ligeiras. De acordo com Medeiros (2022, p. 157) “o dramaturgo não queria ver seu nome ligado às comédias ligeiras; se fosse para escrever uma peça desse gênero, que fosse então demoníaca, um cômico para não agradar ao público, fazendo-o rir descontraidamente, mas para provocá-lo e agredi-lo. Essa noção de cômico agressivo alia-se, de certa forma, à noção bergsoniana de riso, quando o filósofo afirma que, como instrumento social, ele é utilizado para humilhar”.

quis determinar e espelhar, reforça, no drama, o ato de decisão do sujeito agente. É deste modo que, segundo Szondi,

[o] homem entrava no drama, por assim dizer, apenas como membro de uma comunidade. A esfera do “inter” lhe parecia o essencial de sua existência; liberdade e formação, vontade e decisão, o mais importante de suas determinações. O “lugar” onde ele alcançava sua realização dramática era o ato de decisão. Decidindo-se pelo mundo da comunidade, seu interior se manifestava e tornava-se presença dramática. Mas o mundo da comunidade entrava em relação com ele por sua decisão de agir e alcançava a realização dramática principalmente por isso. Tudo o que estava aquém ou além desse ato tinha de permanecer estranho ao drama: o inexprimível e o já expresso, a alma fechada e a ideia já separada do sujeito. E sobretudo o que era desprovido de expressão, o mundo das coisas, na medida em que não participava da relação intersubjetiva. (SZONDI, 2001, p. 29)

De acordo com o teórico, o meio linguístico desse universo intersubjetivo era o diálogo. A supremacia do diálogo entre os homens indica que o drama, a partir daí, se constituiu com base na reprodução da relação inter-humana e através de uma dialética fechada em si; é o drama absoluto que não conhece nada fora de si. E foi, no período do Renascimento, depois da supressão do prólogo, do coro e do epílogo, que o diálogo se tornou — segundo Szondi, talvez pela primeira vez na história do teatro — o único componente da textura dramática. Para Szondi (2001, p. 30), é esse o fator que irá diferenciar o drama clássico tanto da tragédia antiga como da peça religiosa medieval, seja para o teatro barroco, seja para a peça histórica de Shakespeare. Assim, nas palavras do autor, o drama é uma dialética fechada em si mesma, porém livre e sempre redefinida.

Assim, retomando as palavras de Medeiros (2022, p. 16), que toma como base as formulações de Peter Szondi, o que caracteriza o drama moderno é justamente a adaptação da forma a um determinado conteúdo histórico, o que quebra com as características do drama clássico, em que a forma é a-histórica. O drama, no seu formato convencional, era caracterizado pela unidade fechada e por três elementos fixos, sendo eles a relação intersubjetiva, o diálogo e o tempo presente. Medeiros (2022, p. 16) postula que, a partir da modernidade, os autores dramáticos buscaram adaptar as representações sobre temáticas diversas que não se adequavam àquela forma anterior. Dessa maneira, ocorreu inevitavelmente uma crise interna, que desfez as unidades clássicas fazendo com que surgissem novas estéticas.

Na mesma linha Szondi (2001, p. 92-93) ressalta que o drama do século XIX nega, em seu conteúdo, o que, por fidelidade à tradição, anseia continuar a enunciar formalmente: a atualidade intersubjetiva. Consoante o teórico, o que vincula as várias obras da época e remonta

à transformação ocorrida de seu tema é a oposição entre sujeito-objeto, que determina novos contornos. Nesse sentido, o autor formula que

Nessas relações sujeito-objeto, o caráter absoluto dos três conceitos fundamentais da forma dramática é destruído, e com ele o próprio caráter absoluto dessa forma. O presente (2)⁷³ do drama é absoluto porque não possui nenhum contexto temporal: “o drama não conhece o conceito de tempo”. “A unidade de tempo significa o estar-destacado do tempo”. O intersubjetivo (3) é absoluto no drama porque nem o intrassubjetivo nem o extra-subjetivo encontram-se a par dele. Restringindo-se no Renascimento ao diálogo, o drama escolhe a esfera do “inter” como seu espaço exclusivo. E o fato (1) é absoluto no drama porque está destacado tanto do estado interno da alma como do estado externo da objetividade, fundando no domínio absoluto a dinâmica da obra.

Para Elen de Medeiros (2022, p. 17), as relações sujeito-objeto determinam os novos contornos de forma e conteúdo do drama moderno, que de algum modo reconfigura o “herói” — transmutando-o em anti ou falso herói⁷⁴ — e, neste viés, o sujeito do drama burguês passa a se tornar objeto no drama moderno. Não obstante, com a quebra das formas convencionais do drama, o papel do herói no gênero também sofre alterações.

A forma dramática convencional, delineada após o Renascimento, direciona sua força na projeção das vontades individuais. Nesse sentido, Medeiros (2022, p. 17) destaca que quando a problemática se move para as angústias, questionamentos e crenças do ser humano, principalmente depois do período finissecular, o seu arranjo é alterado e volta para si mesmo, colocando em xeque a definição do herói. Ao citar o crítico Anatol Rosenfeld⁷⁵, a teórica, referindo-se às considerações dele, aponta para o fato de que, mesmo no teatro popular, o herói da modernidade tem a necessidade de defender a causa de um povo, seus anseios e angústias, interrogações que envolvem a própria objetividade desse modelo de teatro.

Ainda trazendo considerações da autora, pondera-se que a ideia de herói trágico que existe na modernidade possui o seu conceito voltado à concepção aristotélica. Na *Poética*, ao postular no capítulo XIII sobre os “A situação trágica por excelência. O herói trágico”, o filósofo, nas palavras da tradução de Eudoro de Souza, afirma

⁷³ A numeração dos parênteses diz respeito a: forma poética do fato (1); presente (2) e intersubjetivo (3). Cf. (SZONDI, 2001, p. 91).

⁷⁴ Dá-se luz aos “personagens banais com objetivos banais”; “seus objetivos não vão além de uma realização pessoal banal” (MEDEIROS, 2022, p. 21), ver-se-á mais adiante.

⁷⁵ ROSENFELD, Anatol. *O mito e o herói no moderno teatro*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

(1453a 69): Como a composição das tragédias mais belas não é simples, mas complexa, e além disso deve imitar casos que suscitam o terror e a piedade (porque tal é o próprio fim desta imitação), evidentemente se segue que não devem ser representados nem homens muito bons que passem da boa para a má fortuna — caso que não suscita terror nem piedade, mas repugnância —, nem homens muito maus que passem da má para a boa fortuna, pois não há coisa menos trágica, faltando-lhe todos os requisitos para tal efeito; não é conforme aos sentimentos humanos, nem desperta terror ou piedade.

(1453a 70): Resta, portanto, a situação intermediária. É a do homem que não se distingue muito pela virtude e pela justiça; se cai no infortúnio, tal acontece, não porque seja vil e malvado, mas por força de algum erro; e esse homem há-de ser algum daqueles que gozam de grande reputação e fortuna, como Édipo e Tiestes ou outros insignes representantes de famílias ilustres.

Como bem percebe Medeiros (2022, p. 18), o herói trágico, no sentido aristotélico, não pode apenas praticar o bem, ou o contrário. Dessa maneira, esses fatores são reelaborados na concepção do herói romântico, ao qual se adere certo maniqueísmo, o que não ocorria anteriormente. A temperança do herói clássico é crucial para a composição verossímil da tragédia, “pois o seu infortúnio é bem justificável por um erro fatal e inconsciente cometido em seu passado.” (MEDEIROS, 2022, p. 18). O herói deve sofrer de maneira consciente, a fim de saber que o seu erro o está conduzindo à destruição.

Nesse ínterim, a representação do herói se transforma, o foco dessa figura se transfere à instituição. Ou seja, nas afirmações de Medeiros (2022, p. 20), se antes o herói, o representante individual das forças universais, era submisso aos desígnios dos deuses, a partir do romantismo (de acordo com a marca de transição estabelecida por Hegel), esse herói passa a não conseguir mais representar universalmente um conjunto de forças, até porque as forças que movem as personagens modernas são as paixões, os crimes, os desejos. A face moderna da figura heroica é movida por vontades individualizadas. Assim, a opção para o drama na modernidade é delinear a representação do anti-herói ou falso herói, aquele que é movido pelo sucesso individual, independentemente do que aconteça com as pessoas a sua volta.

Essa comparação do herói clássico com o moderno é fundamental, teoricamente, para compreender as personagens rodriguianas e o contexto com que o dramaturgo dialoga. Ao contrário do gênero trágico, em que a utilização de personagens possui um objetivo mais coletivo, Nelson Rodrigues utiliza como caractere pessoas comuns, trabalhadores, prostitutas, bêbados, funcionários públicos, enfim, personagens do cotidiano da sociedade urbana. Da mesma maneira

seus objetivos não vão além de uma realização pessoal banal, como um enterro chique; ganhar dinheiro; conquistar mais uma mulher; realizar-se sexualmente. Personagens banais com objetivos banais; quando não pertencem a este grupo, são personagens às voltas com o crime: a corrupção, o assassinato, o infanticídio, o meretrício. (MEDEIROS, 2022, p. 21)

Como se percebe, esses personagens não se adequam ao heroísmo, a não ser pelo tratamento equivalente a protagonista. Dado que nos parece indispensável nesta comparação entre a tragédia antiga e o drama moderno é a incidência do protagonista em erro, *hamartía*, em desmedido, ou seja em *hybris*. Neles, o furor é demasiado, a paixão incontida, o desejo desenfreado, ou seja, não há trivialidade nem situações corriqueiras, tudo tende para o excesso.

3.2 Breve panorama do drama brasileiro no século XX

De antemão, ressalta-se que não é a pretensão do presente trabalho realizar uma historiografia do teatro, porém importa trazer este breve panorama — que, inclusive, deixou de considerar muitas informações acerca da história do teatro brasileiro, para que seja possível compreender o diálogo temporal de Nelson Rodrigues e a sua grande importância para o cenário da dramaturgia brasileira.

Dito isso, a começar pelas considerações de Elen de Medeiros (2022, p. 29), pode-se compreender que a crítica, em geral, tem considerado a encenação de *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, como um marco, um fato determinante para se estabelecer o começo do teatro moderno no Brasil. A peça foi representada pelo grupo amador *Os comediantes*, por meio da direção do polonês Paulo Ziembinski, em dezembro de 1943. A autora ressalta que, até o começo dos anos de 1940, não existia uma produção no teatro brasileiro à altura das produções do modernismo de 1922. O sentimento de falta de existência cênica desse contexto, 1930-1940, vinha se manifestando, por exemplo, na nova estética modernista do dramaturgo Renato Vianna, bem como na crítica dos jornalistas Alcântara Machado e Álvaro Lins que, conscientes da incipiência do gênero, por suas tentativas, podem ser considerados, com reservas, expoentes. Segundo Medeiros, surgiram,

precisamos destacar, nos anos que antecederam a geração modernizadora de nosso teatro, autores representativos estética e historicamente, como Oswald de Andrade e sua trilogia; Mário de Andrade, com *Café*, uma ópera; e a crítica modernista de Alcântara Machado. Houve também autores menos lembrados, mas que foram representativos em sua época, como Roberto Gomes e seu teatro de inclinação simbolista; Renato Viana; Oduvaldo Vianna; Paulo de Magalhães e Joracy Camargo. Os primeiros são todos personagens que figuraram no panorama literário brasileiro e se aventuram pelo campo teatral. (MEDEIROS, 2022, p. 29-30)

Em primeira instância, no Brasil, de acordo com a autora, no início do século, as encenações teatrais vinham do estrangeiro, de companhias europeias, ou se concentravam em companhias cariocas que não se importavam com a *mise-en-scène*, com os ensaios ou com os textos, evitando a memorização extenuante. Pode-se destacar exemplos de atores-empresários, como: Brandão (João Augusto Soares Brandão, 1844-1921) e Machado Careca (José Machado Pinheiro e Costa, 1850-1920), seguidos de Leopoldo Froés (1882-1932). Na década de 1920, quem dominou os palcos do Rio de Janeiro foi Procópio Ferreira (1898-1979). Nos anos seguintes, Procópio Ferreira, que perdurou nos palcos do Rio de Janeiro e São Paulo até a década de 1950, perdeu o lugar para os espetáculos surgidos com um crescente movimento amador, que voltou mais a atenção à escolha de textos dramáticos modernos e aos aspectos cênicos. Houve, portanto, uma corrente a fim de elevar o teatro esteticamente, condicionada pelos grupos amadores no final dos anos 1930 e início de 1940.

Conforme afirma Medeiros (2022, p. 33), as peças que faziam sucesso na ambiência nacional eram principalmente as comédias ligeiras, burletas, *vaudevilles* e chanchadas. Esse tipo de teatro perdurou no Brasil e possibilitou gerações de artistas futuramente. Já a respeito das motivações de escrita de Nelson Rodrigues, a autora Angela Lopes (1993, p. 10) aduz que o dramaturgo decidiu escrever peças teatrais para tentar ganhar dinheiro, pois, como jornalista, os seus proventos eram modestos. O escritor não frequentava nem mesmo as salas de espetáculos e só havia lido até então a peça *Maria Cachucha*, de Joracy Camargo.

Como foi dito, os *vaudevilles* faziam muito sucesso na época, portanto, poderiam proporcionar a Nelson Rodrigues uma boa renda. Assim sendo, o dramaturgo tentou o gênero e o resultado foi *A mulher sem pecado*: um drama em três atos que revelou uma intrigante tendência para a teatralidade. De acordo com o crítico Luiz Arthur Nunes⁷⁶, o resultado de *A mulher sem pecado*, a primeira peça do dramaturgo, não foi uma chanchada e tampouco trouxe fortuna ou lhe deu reconhecimento. A montagem feita pela Comédia Brasileira — companhia mencionada anteriormente que era subsidiada pelo Serviço Nacional de Teatro —, em 1942, passou quase que despercebida.

Entretanto, passados mais de meio século, é perceptível que a primeira peça do dramaturgo assinala o surgimento de um novo talento. De forma bem resumida, a história que

⁷⁶ Autor do texto de apresentação da edição utilizada do *Teatro Completo*, volume I. Acesso em: NUNES, Luiz. Apresentação: In: RODRIGUES, Nelson; MAGALDI, Sábado (org.). *Box Teatro completo Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017. E-book (1392p).

permeia a peça *A mulher sem pecado* é a de um marido que finge estar paralítico, a fim de testar a fidelidade da esposa⁷⁷. Olegário, o marido, recebe todos os dias uma espécie de relatório sobre as atividades da mulher, a vigiando sempre por meio de seu chofer e pela empregada. A sua esposa é de uma fidelidade indubitável. No fim da trama, a personagem, convicta da fidelidade de sua esposa, decide lhe contar sua mentira. No final das contas, Lídia, a esposa, foge com o chofer, devido às obsessões do marido.

Nas palavras do crítico Luiz Arthur Nunes (2017, p. 18)

Há uma ironia trágica no desenlace de *A mulher sem pecado*. No momento mesmo em que, convencendo-se finalmente da fidelidade da esposa, Olegário decide pôr um fim à simulação da paralisia, é informado de que ela finalmente cometera o adultério. Com essa súbita guinada, que vai resultar no suicídio do protagonista, o autor está querendo nos mostrar que a vida é um logro inevitável. Porém, esse desfecho está longe de ser gratuito. Ele é a consequência natural de um dos componentes dramáticos fundamentais da obra: o paroxismo de Olegário, que o torna um predestinado ao aniquilamento. Suas exigências perante a realidade são insustentáveis. [...] Como outros heróis rodriguianos, sofre de um impulso irresistível à autodestruição. Seu destino não poderia ter sido diferente. Ele é o único responsável por sua queda trágica.

A mulher sem pecado anuncia uma virada nos caminhos da dramaturgia brasileira, pelo fato de possuir uma série de novidades desconhecidas, até então, ao teatro da época. Nunes (2017, p. 18) sublinha alguns aspectos da peça que se destacaram em seu contexto de exibição: o distanciamento do tom lusitano e literário que estava em voga nos dramaturgos da época, por meio de uma linguagem coloquial brasileira; em termos de estrutura dramática, essa primeira peça de Nelson Rodrigues introduz diversos procedimentos inovadores e a sua trama não é amarrada pela exigência lógica. Nunes (2017, p. 19) também aponta para a ação, que evolui em um tempo apressado⁷⁸.

⁷⁷ A respeito da temática escolhida por Nelson Rodrigues para *A mulher sem pecado*, importa contextualizar por meio das pertinentes observações históricas feitas por Elen de Medeiros (2022, p. 33-34): “Roberto Gomes, dramaturgo que pouca atenção tem recebido nos estudos literários, produziu basicamente na década de 1910. Em algumas de suas obras, pode-se estabelecer um paralelo em relação àquilo que Szondi determina como “a crise do drama”, adaptada à condição teatral nacional: ele usa como objeto de conflito de suas peças angústias e desconfortos do homem moderno, temas tabus como incesto e a traição feminina — problemas que mais tarde Nelson Rodrigues também tomará como ponto crucial para seu teatro —, mas algumas vezes é perceptível uma tentativa de enquadramento de sua estrutura à formulação dramática convencional”.

⁷⁸ “A cada novo episódio, a situação é prontamente levantada e a informação necessária é suprida pela própria ação em diálogo. A concentração dramática é um outro traço digno de nota. A peça segue a tradicional divisão em três atos, pois outra forma seria impensável para as convenções da época. Apesar disso, a intriga desenrola-se num continuum temporal: cada novo ato retoma a ação no exato momento em que fora interrompida no ato

Quanto à composição das personagens de Nelson Rodrigues, há também um rompimento de restrições em relação ao teatro do seu tempo. Assim, Nunes (2017, p. 19) enfatiza o fato de os espectadores burgueses brasileiros não estarem acostumados com a intensidade dos conflitos psicológicos “excessivos” de almas tão fora do esquadro. Na ambição de se aprofundar na dimensão dos caracteres, o dramaturgo não podia se limitar à verossimilhança realista. Se pensarmos nas outras composições posteriores à peça *A mulher sem pecado*, como *Vestido de Noiva e Valsa nº 6*⁷⁹, tem-se apenas uma das muitas características antirrealistas usadas por Nelson Rodrigues.

Enquanto que, em *A mulher sem pecado*, há as criações da imaginação de Olegário projetadas como “vozes interiores” em cena, bem como coexistem as aparições da Menina e da Mulher (ou seja, lembranças de Lídia criança e da primeira esposa de Olegário), também existe tamanha subjetividade na peça *Vestido de noiva*, que foi construída em três planos: o da imaginação, da memória e da realidade, para retratar, a partir da constituição dos fatos, a história de Alaíde, uma moça que foi atropelada e está delirando.

Outra peça que coloca em xeque a realidade contra a ficção, de Nelson Rodrigues, é *Valsa nº6*, composta pelo monólogo de Sônia, uma adolescente morta. Nas palavras do crítico Nunes (2017, p. 19), a projeção cênica da subjetividade, tal como aparece nessas peças denominadas “psicológicas”, é apenas uma amostra da utilização do antirrealismo por Nelson Rodrigues. Entretanto, a quebra da convenção da verossimilhança não significa uma rejeição da realidade por parte do dramaturgo. O que Nelson Rodrigues parece recusar é uma reprodução supérflua do mundo exterior. Assim, o crítico endossa que o dramaturgo transgredia continuamente os cânones realistas, com o objetivo de desvelar as mais profundas camadas do real, aquelas ocultas por aparências de fachada.

A mistura de elementos melodramáticos e naturalistas, também muito presentes nas obras rodriguianas, passou a ser um traço típico do autor. A matéria da intriga do dramaturgo — ciúme, adultério, suicídio — foi emprestada dos *faits divers*, com que Nelson Rodrigues lidava em seu ofício de jornalista. Nunes (2017, p. 19) aponta que se pode perceber a preocupação do dramaturgo em reproduzir cuidadosamente retratos de figuras sociais típicas

anterior”. (NUNES, Luiz. Apresentação: In: RODRIGUES, Nelson; MAGALDI, Sábato (org.). *Box Teatro completo Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017. *E-book*, p. 19).

⁷⁹ Essas peças, inclusive, juntamente à *Viúva, porém honesta* e *Anti-Nelson Rodrigues* compõem a categorização “Peças míticas”, realizada pelo crítico Sábato Magaldi.

que rondam o protagonista, são elas “típicos exemplares de certas porções da pequena e da média burguesia carioca e do *lumpen* que as serve: a criada submissa, o motorista malandro, o funcionário corrupto, a sogra maledicente etc.” (NUNES, 2017, p. 19).

Dessa maneira, para além de componentes trágicos, muitas das vezes utilizados às avessas, como ainda se verá, Nelson Rodrigues faz o uso de gêneros habituais. Junto às tragédias e aos dramas, o dramaturgo cria outros novos gêneros, como as tragédias de costumes, tragédias cariocas, farsas irresponsáveis e a divina comédia. Ao formular a respeito de “Nelson Rodrigues e o expressionismo”, em seu artigo, Eudinyr Fraga (1994), além de discorrer sobre o expressionismo contido nas obras do autor, pontua que

Classificar um artista é restringi-lo numa camisa-de-força. Se tais métodos terapêuticos estão em desuso, mesmo naqueles casos em que no passado se considerava justa a sua utilização, o que se dirá de aplicá-lo em terreno tão ambíguo e delicado como o da atividade artística? Nelson, felizmente, não se preocupou com teorias estéticas e muito menos com *leis do drama*. Seu enfoque expressionista é curioso porque, na maioria dos seus textos, nunca perdeu de vista a realidade brasileira e sempre deixou-se conduzir pela sua arguta visão jornalística dos fatos. Mesmo naqueles que parecem afastados dessa realidade, existe uma atmosfera inequivocamente nacional, seja pela linguagem saborosa, seja pela problemática subjacente (preconceitos sociais, sexuais, hábitos e costumes). (FRAGA, 1994, p. 95-96)

De acordo com o crítico, a fase denominada por Sábato Magaldi como “mítica” é a que mais possui ligações com a dramaturgia expressionista, pela representação do clima onírico e da utilização de uma linguagem com preocupações poéticas. Nesse sentido, há também o emprego de vozes coletivas – mulheres negras, coveiros, prostitutas, por exemplo. Isso, de acordo com a alegação de Fraga (1994), demonstra a ambição de recriar um teatro que remonta às fontes religiosas da origem do drama, trazendo conscientemente o “ser greco-trágico” e “literário-poético”.

Como bem denotado por Medeiros (2022, p. 154), nas peças de Nelson Rodrigues não existem disputas entre o bem e o mal, pois os vilões e os heróis possuem os seus papéis trocados constantemente, o que deixa as nomenclaturas obsoletas. Desse modo, o melodrama, por exemplo, aparecerá mais através dos recursos usados do que pela estrutura fechada contendo heróis e vilões. A autora observa que, nas 17 peças do dramaturgo, existe a ruptura radical dos lugares comuns, da criação de personagens convencionais e da constituição dos gêneros dramáticos. Como percebido acima, por meio das constatações do crítico Eudinyr Fraga (1994), Nelson Rodrigues mistura as referências expressionistas, naturalistas, realistas e míticas. Assim, vale trazer a constatação de Medeiros (2022, p. 54) de que é importante sublinhar que

o teatro rodriguiano é como um mosaico de gêneros, dos quais prevalecerão o sentimento trágico a respeito da vida, pois as referências do cômico, bem como do melodrama, são realocadas, compondo o trágico rodriguiano.

3.3 Nelson Rodrigues e sua “tragédia moderna”

Antes de questionar acerca de elementos trágicos em um autor moderno e brasileiro, vale priorizar o questionamento trazido pela autora Angela Lopes (1993, p. 45), em *Nelson Rodrigues: trágico então moderno*, “é possível escrever tragédias hoje em dia?”

De acordo com a filosofia categórica e alguns teóricos⁸⁰, a tragédia atualmente é impossível. Para Lopes (1993, p. 45), o trágico é definido como um desenrolar de um conflito de difícil resolução, entretanto, a filosofia irá resolver tal conflito. Porém, como bem percebe a autora, a constatação de impossibilidade da tragédia não é o suficiente para abolir essa questão. Se percebe a necessidade de examiná-la, porque o trágico, como se apresenta nas obras de Nelson Rodrigues, é um elemento fundamental para se discutir, inclusive, a respeito do teatro contemporâneo brasileiro.⁸¹

De fato, os argumentos acerca da impossibilidade do trágico nos dias de hoje são convincentes. Segundo Lopes (1993, p. 46), o trágico se insere em uma ordem específica, que é a de um homem entregue à fatalidade de seu destino colocado pelos deuses, perante o qual o ser humano se mostra impotente. Não cabe, portanto, realizar analogias entre o sentimento dos gregos da Antiguidade e o sentimento dos homens diante das fatalidades que assolam o mundo moderno.

Ademais, há hipóteses, segundo Lopes (1993, p. 46), como a de Nietzsche (1992), em *O nascimento da tragédia*, de que o gênero trágico morreu com Sócrates e o nascimento da

⁸⁰ A exemplo de George Steiner, cuja obra *A morte da tragédia* observa a impossibilidade de existência do gênero fora do contexto da Grécia Ática, do século V a.C., assim como Friedrich Nietzsche, em *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*.

⁸¹ Importa trazer as seguintes considerações colocadas na nota editorial do primeiro volume do *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*, (2017, p. 10): “O texto polêmico e inovador do dramaturgo balançou os alicerces da sociedade brasileira da década de 1940, da crítica, da plateia, da intelectualidade, do governo. Dividindo opiniões e provocando debate, Nelson Rodrigues mudou o teatro que era feito no Brasil. A sátira à boa e velha moral e aos ditos bons costumes constituía a essência do texto rodriguiano. O público, acostumado a comédias, dramalhões e peças musicadas, escandalizava-se com tantos incestos, ódios, obsessões, taras, traições e conflitos. Ao levar o oculto, o inconsciente, a “imoralidade”, da mente humana para o palco, Nelson foi chamado de tarado, incestuoso e pervertido. [...] Muitas vezes incompreendido, outras vezes louvado, Nelson foi construindo sua obra teatral. Mudou de estilo, fez duras críticas à realidade social, derrubou dogmas, provocou, fez graça, descortinou o subúrbio carioca e consolidou o teatro brasileiro, tornando-o conhecido mundialmente.”

filosofia, bem como há interpretações que defendem o desaparecimento do trágico só mais tardiamente, no romantismo, junto ao surgimento da filosofia do trágico. O importante a se notar nessas interpretações é a mesma coisa: a distância entre a base da relação do gênero trágico e o discurso sobre ele. O que se sabe através dele é muito mais uma interpretação do fenômeno — que abrange as particularidades do pensamento de um determinado autor — do que a essência original da tragédia em si.

Todavia, como afirma a Lopes (1993, p. 47), parece ser necessário distinguir os dois momentos da história que são importantes: a poética do trágico, postulada por Aristóteles na *Poética*, e a filosofia do trágico, que surgiu no horizonte do romantismo alemão por meio de Schelling. No caso do primeiro momento, o trágico se coloca como gênero, no caso do segundo, ele aparece como ideia⁸². Pensando no segundo momento, Lopes (1993, p. 52) enfatiza quanto à realização da dialética, a respeito do modelo da tragédia, que se deve a Hegel. Nesse sentido, a tragédia vai ser colocada como objeto investigativo e como modelo do próprio movimento de investigação. A autora ressalta que, de acordo com essa dialética hegeliana, o universal e o particular são momentos cruciais no desdobramento do espírito, com o qual a arte poderá interagir como uma expressão particular do universal. É nesse movimento que o trágico contribuirá de maneira mais explícita.

No caso de Nelson Rodrigues, a presença do fenômeno trágico em suas obras será bastante questionada em seu contexto de produção e posteriormente⁸³. Segundo Elen de Medeiros (2022, p. 57), entre alguns teóricos há aqueles como Sábato Magaldi⁸⁴ que comparam o coro de *Senhora dos Afogados* com as *Eumênides*, bem como relaciona a peça estreitamente com a trilogia de Ésquilo. A autora, inclusive, ressalta sobre a presença de alguns críticos que

⁸² “Essas duas atitudes caracterizam-se entretanto por um mesmo gesto de recuperação: Aristóteles faz com que a tragédia, por sua função catártica, seja tolerada no campo das idéias, de onde fora excluída por Platão; o idealismo apresenta uma solução para o conflito trágico, concede-lhe um fim e decreta, assim, também sua impossibilidade”. (LOPES, 1993, p. 47)

⁸³ “*Senhora dos afogados* também provocou discussões interessantes nos jornais em 1954: debates públicos a respeito do conceito de tragédia em pleno século XX – à semelhança do que fez Fausto Wolff – e se o texto rodriguiano é ou não trágico. [...] A negação da categorização sugerida pela peça ocorre de várias formas, seja mostrando as impurezas do gênero na obra, seja tentando mostrar as fragilidades da estrutura trágica e sua impossibilidade frente às personagens e situações montadas pelo dramaturgo.” (MEDEIROS, 2022, p. 57)

⁸⁴ Sábato Magaldi, em poucas palavras, foi o crítico responsável pela organização das 17 obras de Nelson Rodrigues, publicadas na edição do *Teatro Completo de Nelson Rodrigues* e lançadas pela Nova Fronteira em 1980/1990. Essa organização, em 1980, contou com a supervisão do próprio dramaturgo. Portanto, a divisão adotada das dramaturgias foi aprovada pelo autor. Dessa maneira, o *Teatro Completo* foi dividido em dois volumes, seguindo uma determinada ordem de tema. São as temáticas: “Peças psicológicas”, “Peças míticas” e “Tragédias cariocas”, as duas primeiras estão no primeiro volume e a terceira no segundo.

defenderão o caráter trágico da obra rodriguiana e que vincularão cada vez mais Nelson Rodrigues a tal imagem, que se tornará mais consagrada. Nesse caso, demonstra Medeiros (2022, p. 57) que, de acordo com uma parte da crítica, as peças de Nelson Rodrigues são tragédias brasileiras, contextualizadas nacionalmente, e tanto a brutalidade expressada quanto a formação estética o colocariam como trágico.

Sob esse viés, considerando as palavras do crítico Antônio Guedes⁸⁵ (2017, p. 742), quando se classifica uma determinada obra como tragédia, não acontece uma alusão a apenas a um gênero, mas, sobretudo, às obras, relacionadas com uma origem. Assim, quando Nelson Rodrigues afirma que a sua peça é uma tragédia, ele recorre ao diálogo com uma certa dimensão temporal. Consoante Guedes (2017, p. 742), o dramaturgo está disposto a encontrar uma relação da sua produção com um lugar distante no tempo, mas que ainda é determinante para a construção de suas dramaturgias. Nelson Rodrigues está, dessa forma, apontando para um lugar originário⁸⁶.

Quando se fala em tragédia, a princípio, se pensa em acontecimentos catastróficos. Mas o gênero não se constrói a partir dessa característica, mas sim por meio de outras duas fundamentais: o destino e a justiça. Guedes (2017, p. 743) define o destino como aquilo sobre o qual o homem não possui qualquer controle. No sentido do gênero trágico, o destino se refere ao que os deuses determinaram para o personagem. Quanto à justiça, para os gregos, era o equilíbrio entre a vontade divina e a decisão humana. É nessa balança, quando se tende a ir mais para um lado ou para o outro, que o destino se revela. Na trama trágica, em alguns casos, é por meio do erro que o destino é revelado, porque, no momento anterior ao erro, o percurso do personagem é ilustrado em um ritmo progressivo. Entretanto, no equívoco, na falha, esse ritmo é abalado.

Não se pode desconsiderar, também, que a tragédia grega se construía em cima de um conceito de sujeito-indivíduo muito diverso do contemporâneo. Segundo Guedes (2017, p. 742), o sujeito passa a ganhar visibilidade por meio da descrição feita pela tragédia dos sentimentos, não pela vontade própria do indivíduo. Assim, se um homem se apaixona por uma mulher, esse sentimento é atribuído à Afrodite. Em outras palavras, essa é uma maneira de

⁸⁵ Autor do capítulo “Sobre tragédia... Afinal, são tragédias!”, inserido no segundo volume do *Teatro Completo*.

⁸⁶ Nas palavras de Antônio Guedes (2017, p. 742), sobre a origem neste contexto, ela “deve ser entendida não como um fato perdido no passado; não é o início de uma coisa que vai ficando, cada vez mais, perdida no tempo. Origem é o princípio que se estende ao longo de toda a existência; é uma ideia funda, que? atravessa e permanece, às vezes invisivelmente, naquilo que foi criado”.

dizer que o sentimento parece não comprometer aquele que sente, pois o homem grego é atingido, vítima do sentimento (ordem divina). Tanto para o bem quanto para o mal, é o sentimento que se apodera do indivíduo.

A partir disso, Guedes (2017, p. 742) nota que qualquer conceituação que envolva o homem grego ou a tragédia ocorre somente se prestarmos atenção na maneira como a linguagem revela as relações do homem com seus sentimentos, anseios, suas escolhas ou seu acaso. Portanto,

a construção da linguagem revela o homem e seu tempo. É na escrita sobre o sentimento que lemos esta relação do indivíduo consigo próprio. É na fala dos personagens que identificamos a presença dos deuses no cotidiano do homem grego. É, portanto, na linguagem que a tragédia se torna visível; é na fala poética que o herói grego decai. A vigência da tragédia está, portanto, na força da construção da linguagem que nomeia a trajetória dos personagens.

Quando Nelson Rodrigues classifica uma parte das suas peças como “Tragédias Cariocas”, o dramaturgo está aludindo à origem do teatro ocidental, mas sem desconsiderar a origem do universo que permeia as suas peças: o Rio de Janeiro. A tragédia, de fato, é um gênero distante temporalmente, para que se possa estabelecer conexões entre o modo de vida do homem grego e do homem carioca moderno. Mas não se pode negar que há relações e rastros.

Revelar a origem, para Guedes (2017, p. 743), é estabelecer relações, ordenar sinais. Nelson Rodrigues abdica do uso escancarado dos sinais literais do gênero trágico — por exemplo, o uso de palavras como “maldição” e “destino”, contudo, a tragicidade de suas peças não se pautará nessa superficialidade, mas sim em uma dimensão de um universo totalmente construído através da linguagem. Nas considerações do crítico, uma linguagem muito particular, que inventa uma realidade rodriguiana.

Ainda de acordo com Guedes (2017, p. 743), Nelson Rodrigues pertence a um tempo em que poder de decisão, que antes era atribuído ao divino, foi transferido ao indivíduo. No cristianismo, palavras como “destino” e “justiça”, utilizadas na construção de uma ideia a respeito da tragédia contemporânea, não se mostram mais como fundamentais. Na modernidade, no espaço em que os deuses se tornaram Deus, no qual Freud delineou os contornos de um ser humano que é o responsável por suas ações, o “destino” se transformou em algo exclusivo dos homens, e a “justiça” abandonou os tempos imemoráveis para ocupar apenas os fóruns, as assembleias e os tribunais. Enquanto isso, Guedes (2017, p. 742) expõe que, no plano da tragédia grega, a justiça era considerada uma balança cujos pratos carregavam,

de um lado, as leis divinas e, do outro, as leis dos homens. Essa balança passa por uma transformação nas peças rodriguianas. O prato que antes comportava as leis divinas passou a ser um lugar ocupado pelas beatas e pelas tias solteiras. Em outras palavras, o espaço das leis divinas foi ocupado pelas mantenedoras da moral cristã, responsáveis por balizar as atitudes sociais.

A exemplo disso, tem-se em *Anjo Negro*, peça de Nelson Rodrigues, o coro de carpideiras iniciando o texto. O contexto da cena se trata da descrição do funeral do filho de Ismael e Virgínia. Nesse momento, além de o coro possuir a função deliberativa, assim como ocorre em *Senhora dos Afogados*, ele também representa o senso comum da sociedade, inclusive, racista. O fato de serem mulheres realizando orações cristãs reforça o que foi dito sobre as leis divinas terem sido ocupadas pelas mantenedoras da moral cristã, que julga, na sociedade moderna, as atitudes sociais por vezes de maneira hipócrita.

“sentadas em semicírculo, dez senhoras pretas, cuja função é, por vezes, profética; têm sempre tristíssimos presságios. Rezam muito, rezam sempre, sobretudo ave-marias, padres-nossos. [...]”

Senhora [doce] – Um menino tão forte e tão lindo

Senhora [patética] – De repente morreu!

Senhora [doce] – Moreninho, moreninho! [...]

Senhora – Mulatinho disfarçado!” (RODRIGUES, 2017, p. 431)

Outro ponto pungente das obras rodriguianas é a figura do herói trágico às avessas: o patriarca da família em derrocada. A exemplo disso, enquanto Misael⁸⁷, juiz por excelência da profissão, foi responsável por assassinar uma mulher, o Seu Noronha, contínuo na câmara dos deputados, em *Os sete gatinhos*⁸⁸, expôs suas filhas à prostituição para depositarem o dinheiro adquirido na caixinha do enxoval de casamento da filha mais nova, Silene. Seu Noronha é um personagem que parece uma espécie de Édipo sofocliano: ele está à procura, desde o começo da peça, do “cara” que chora por um olho só, a fim de mata-lo, sem saber que esse homem é ele mesmo.

O mais interessante, é que o seu Noronha é uma figura completamente paradoxal: é extremamente religioso, ao ponto de surgir na peça bravo pelo fato de alguém ter feito rabiscos

⁸⁷ Patriarca da peça *Senhora dos Afogados*.

⁸⁸ Peça estreada no Teatro Carlos Gomes, no Rio de Janeiro, em 17 de outubro de 1958.

obscenos na parede do banheiro. Contudo, para além de humilhar a sua esposa, a chamando pelo apelido de Gorda, e de prostituir as suas filhas, ele se mostra um homem muito agressivo⁸⁹.

A peça aborda vários casos típicos da sociedade: a mulher reprimida sexualmente pelo marido que não a deseja, a jovem que reprime seus desejos e impulsos, o homem cafetão que aproveita sexualmente das mulheres, as mulheres que se prostituem mas alimentam uma esperança de salvação. Enfim, o retrato de uma sociedade cheia de preconceitos, que pouco a pouco deixa transparecer seu lado obscuro e velado. (MEDEIROS, 2005, p. 42)

No final da peça, ao descobrirem que a figura quase mítica, responsável pelo desmoronamento da família, era o seu Noronha, as quatro filhas dele o aniquilam. Nas palavras de Elen de Medeiros (2005, p. 42), a morte do patriarca, foi, talvez, um caminho encontrado para o restabelecimento do moral das filhas, por meio do reconhecimento de quem é o pai. Nesse sentido, é como se a morte dele simbolizasse a limpeza da honra delas — as quatro filhas, a Silene e a Gorda. Ou seja, por meio dessa *anagnórisis*, foi possível o julgamento do devido culpado, pelas mãos das próprias filhas.

Por fim, retomando as palavras do crítico Guedes (2017, p. 744), o que no gênero trágico se concebe como “destino”, aquilo do qual não se pode fugir, nas “tragédias cariocas”, aparece como “desejo” ou “paixão”. Esses são os nomes da *hybris* moderna. Dessa forma, de acordo com o crítico, a “paixão” só se transforma em palavra trágica porque ela é exposta pelo relato que denota um certo valor ao sentimento, ou ela é induzida pelo assédio de alguém. Assim sendo, a “paixão”, sozinha, não possui atribuição trágica, ela precisa ser revelada pelo relato – ou, no caso de Nelson Rodrigues, até mesmo pela rubrica. Da mesma forma, o “destino” somente é revelado por meio do desequilíbrio da balança da justiça.

Segundo a analogia de Guedes (2017, p. 744), em um dos pratos da “justiça”, está o relato das ações trágicas, chamadas de “versões do fato”. A “justiça”, portanto, passa a representar a ideia de “verdade”. Todavia, não uma verdade compreendida como ideia absoluta, mas sim como uma afirmação circunstancial, como o relato de ações que são avaliadas a partir de um viés cristão. Logo, a “verdade” passa a adquirir o valor de um conto, da força da retórica, da arte de convencer.

Pode-se destacar, nesse sentido, a peça *Vestido de noiva*, em que os três planos – imaginação, memória e realidade – se apresentam ora separados, ora misturados. Não se sabe,

⁸⁹ D. Aracy [também violenta] Você com seus coices!/[“seu” Noronha estaca diante da mulher. Encosta-lhe a mão no rosto]. (RODRIGUES, 2023, p. 908)

ao certo, o que é realidade, memória ou imaginação, já que, no final da peça, a rubrica exprime a fusão deles, a partir dos relatos de Alaíde. Ademais, como se pode confiar nos relatos de uma personagem que acabou de sofrer um acidente e está delirando?

Outro exemplo é estória contada em *Boca de ouro*, em que o bicheiro, visto na cama pelo marido de sua amante, afirmou que ela negou tão fervorosamente que até ele ficou em dúvida se estava presente na cama com ela ou não.

Assim como a tragédia, na Grécia, pretendia discutir o homem daquela época colocando na dimensão temporal e, portanto, divina, relacionando um tempo imemorial (*mythos*) com um tempo da pólis (formação da cidade), a tragédia rodriguiana coloca o homem no limite entre as atitudes que a paixão leva a tomar e a dimensão das palavras que, encadeadas, constroem o relato que inventa ou revela as circunstâncias que envolviam aquelas atitudes. É a partir deste relato, desta versão, que os atos dos personagens serão julgados pelas pessoas que os cercam. (GUEDES, 2017 p. 745)

Como aduz Guedes (2017, p. 745), a verdade de Nelson Rodrigues é equivalente à pirandelliana, o discurso é a verdade dos fatos. Por consequência, nas peças rodriguianas, a realidade é da ordem da imaginação ou da lembrança, ela pode ou não ter ocorrido. Entretanto, a verdade pertence ao relato, ela é a descrição do fato.

3.4 Análise

Uma breve retomada do conceito de *anagnórisis* e de tragédia grega

Ao refletir sobre o valor epistemológico do reconhecimento, objeto de investigação do presente trabalho, a questão do grau de consciência, mencionada anteriormente, é fundamental para que ocorra a *anagnórisis*. Há um processo de cognição envolvido. O próprio Terence Cave (1998, p. 33), autor mencionado no primeiro capítulo que se dedicou a investigar o reconhecimento na poética antiga e moderna, menciona a necessidade de compreender a *anagnórisis* em termos epistemológicos.

Não obstante, é importante rememorar essa característica do termo, antes de iniciar a nossa análise, para que seja possível investigar se há o reconhecimento em *Anjo negro* ou não e, se ele existe, tentaremos compreender como ele opera no texto rodriguiano. A partir disso, retomando a sentença aristotélica que inaugura a definição do reconhecimento, tem-se:

Poética, XI, 1452a 30: “O reconhecimento, como indica o próprio significado da palavra, é a passagem do ignorar ao conhecer, que se faz para a amizade

ou inimizade das personagens que estão destinadas para a dita ou para a desdita”.

[ἀναγνώρισις δέ, ὥσπερ καὶ τοῦνομα σημαίνει, ἐξ ἀγνοίας εἰς γνῶσιν μεταβολή, ἢ εἰς φιλίαν ἢ εἰς ἔχθραν, τῶν πρὸς εὐτυχίαν ἢ δυστυχίαν ὀρισμένων.]

Nas palavras de Cave (1998, p. 33), a definição de *anagnórisis* de Aristóteles, conforme citada no início da presente dissertação, traz imediatamente à tona o tema do conhecimento. Há, dessa forma, uma possível discrepância entre o sentido etimológico para o qual Aristóteles chama a atenção e a simples oposição ignorância-conhecimento (*agnoia-gnosis*). A ‘*anagnórisis*’, de acordo com o estudioso, tal como o ‘reconhecimento’, implica em uma recuperação de algo outrora conhecido, em vez de apenas uma mudança da ignorância para o conhecimento. A exemplo disso, Cave (1998, p. 33) aponta que os comentaristas italianos da Renascença explorarão essa questão, baseando-se em teorias do conhecimento e da memória apresentadas em outras partes do corpus aristotélico. Contudo, é suficiente observar que a formulação é paralela à definição de peripécia, no sentido de que a *anagnórisis* também é considerada uma mudança (*metabolé*) de uma coisa para o seu oposto, exceto quando o que muda não são as “coisas que estão sendo feitas”, mas o grau de conhecimento. A *anagnórisis*, portanto, aparece primeiro como a contrapartida epistemológica ou como o corolário da peripécia.

De acordo com Cave (1998, p. 33), o restante da definição complica um pouco as coisas: “que se faz para a amizade ou inimizade das personagens que estão destinadas para a dita ou para a desdita”. A frase, segundo o autor, deixa uma margem considerável para a interpretação: *philia* pode significar ‘parentesco’ assim como ‘amizade’. Entretanto, o ponto fundamental no que diz respeito à importância estrutural da *anagnórisis* é que ela parece decorrer de *metabolé*, de modo que a mudança é colocada literalmente no centro de dois movimentos, um para o conhecimento, o outro para a amizade ou inimizade.

Assim, retomando a passagem referente ao grau de consciência, importante para efetivação da *anagnórisis* na *Poética*, Aristóteles postula em (1453b 27):

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 Medeia de Eurípidés quando mata os próprios filhos. Mas também pode dar-se que alguém 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 (esta ação é verdade que decorre fora do drama representado, mas, por vezes, o mesmo se dá na própria tragédia, como a de Alcmeon, na homônima tragédia de

Astidamas, e a de Telêgono no Ulisses Ferido). Há um terceiro caso, que é o de quem está para cometer por ignorância algo terrível, e depois o reconhece, antes de agir. E além destas não há outras situações tragicamente possíveis. Porque age ou não age, o ciente ou o ignorante.⁹⁰

Adriane Duarte (2018, p. 193), em seu artigo “Saber, conhecer, reconhecer: lições de epistemologia poética”, aprofunda-se na mencionada passagem aristotélica. A começar pela afirmação que abre o trecho, referente aos poetas antigos que compuseram as suas tramas com personagens que “sabiam e conheciam” (εἰδότες καὶ γινώσκοντας), a crítica chama atenção para o emprego coordenado dos verbos *oída* e *gignósko*, que ocupam o mesmo campo semântico, sendo, em algum momento, tratados nos dicionários como quase sinônimos.

Diz o Filósofo que Eurípides compôs Medeia matando seus filhos. O paralelismo, expresso sintaticamente inclusive, é claro: Eurípides está para os antigos; matar está para saber; os filhos para conhecer; e Medeia, para “personagens”, termo ausente que as traduções costumam suplementar. [...] Sendo assim, Medeia “sabe” o que faz [...] o ato que pratica é o de matar (está consciente de seus atos) e “conhece” a quem mata, seus filhos (sabe a identidade e/ou o vínculo de parentesco que os une). Está tudo claro. O emprego do verbo conhecer (*gignósko*) se relaciona ao conceito de reconhecimento, pois o que ela conhece é a identidade de suas vítimas, que como prescreve o filósofo, estão *en taís philiaís* (ἐν ταῖς φιλιαῖς), no seu círculo de parentesco. (DUARTE, 2018, p. 193-194)

Vale, também, trazer os trechos selecionados pela autora, que evidenciam o que Aristóteles aponta. Medeia, como bem percebe Duarte (2018, p. 194), demonstra em algumas ocasiões a consciência de seus atos.

[v. 790-793]

Assunto encerrado.

Lamento fazer esse trabalho, a partir daí
vamos ter que matar os meninos,
os meus. Não há ninguém para os salvar.

[ἐνταῦθα μέντοι τόνδ' ἀπαλλάσσω λόγον·
ᾧμοξα δ' οἶον ἔργον ἔστ' ἐργαστέον
τοῦντεῦθεν ἡμῖν· τέκνα γὰρ κατακτενῶ
τάμ· οὔτις ἔστιν ὅστις ἐξαιρήσεται.]

[v. 1062-1063]

⁹⁰ ἔστι μὲν γὰρ οὕτω γίνεσθαι τὴν πράξιν, ὥσπερ οἱ παλαιοὶ ἐποίουν εἰδότες καὶ γινώσκοντας, καθάπερ καὶ Εὐριπίδης ἐποίησεν ἀποκτείνουσαν τοὺς παῖδας τὴν Μήδειαν· ἔστιν δὲ πράξει μὲν, ἀγνοοῦντας δὲ πράξει τὸ δεινόν, εἶθ' ὕστερον ἀναγνωρίσαι τὴν φιλίαν, ὥσπερ ὁ Σοφοκλέους Οἰδίπους· τοῦτο μὲν οὖν ἔξω τοῦ δράματος, ἐν δ' αὐτῇ τῇ τραγωδίᾳ οἶον ὁ Ἄλκμέων ὁ Ἀστυδάμαντος ἢ ὁ Τηλέγονος ὁ ἐν τῷ τραυματίᾳ Ὀδύσει. ἔτι δὲ τρίτον παρὰ ταῦτα τὸ μέλλοντα ποιεῖν τι τῶν ἀνηκέστων δι' ἄγνοιαν ἀναγνωρίσαι πρὶν ποιῆσαι. καὶ παρὰ ταῦτα οὐκ ἔστιν ἄλλως. ἢ γὰρ πράξει ἀνάγκη ἢ μὴ καὶ εἰδότες ἢ μὴ εἰδότες.

De qualquer jeito, eles têm que morrer! É preciso.
Nós os mataremos, nós, que os geramos!

[πάντως σφ> ἀνάγκη καταθανεῖν· ἐπεὶ δὲ χρὴ,
ἡμεῖς κτενοῦμεν οἴπερ ἐξεφύσαμεν.]

[v. 1236-1239]

Queridas, o ato está decidido. Até rápido demais para mim:
no que mato os meninos, saio fora dessa terra.
Sem fazer nada, não entregarei as crias,
para serem executadas por mão mais hostil.

[φίλοι, δέδοκται τοῦργον ὡς τάχιστα μοι
παῖδας κτανούση τῆσδ> ἀφορμᾶσθαι χθονός,
καὶ μὴ σχολὴν ἄγουσαν ἐκδοῦναι τέκνα
ἄλλη φονεῦσαι δυσμενεστέρα χερί.]

[v.1078]

e sei que o que vou fazer é ruim⁹¹

[καὶ μανθάνω μὲν οἷα δρᾶν μέλλω κακά...]

Dessa forma, Adriane Duarte (2018, p. 195) enfatiza, desses trechos, principalmente as palavras *mantháno*, *oída*, *gignósko*, que correspondem a toda uma semântica voltada ao saber, marcando a trágica consciência e lucidez daquele que enuncia a vontade de agir, assim como executa o ato. O que se pode concluir a partir disso, é que o emprego do verbo *oída*, por exemplo, é fundamental para revelar a consciência da personagem em relação ao ato que ela cometeu.

Nesse sentido, o reconhecimento dos crimes e da verdadeira identidade de Medeia fica imputado aos espectadores. Eurípides não lança mão de uma punição à personagem, mediante o assassinato de seus filhos, já que Medeia sai vitoriosa e Jasão é aniquilado. O deus *ex machina*, representado pela carruagem guiada pelas serpentes, que transporta Medeia de Corinto, não parece resolver nenhum conflito, mas sim deixa a resolução lacunar, não nas mãos dos deuses. Dessa forma, o veredito é dado pela recepção da obra.

Na tragédia *Eumênides*⁹², por exemplo, pode-se observar um fenômeno semelhante. Esse texto trágico é iniciado com a personagem Orestes em Delfos, lugar onde ele procura a

⁹¹ As traduções utilizadas nestes trechos são da Trupe Trupersa, enquanto que Adriane Duarte (2018, p. 194-195), em seu artigo, optou pela tradução de Jaa Torrano.

⁹² A Oréstia, nome dado à trilogia do tragediógrafo Ésquilo (458 a.C.), é composta por três tragédias: *Agamêmnon*, *Coéforas* e *Eumênides*.

garantia de purificações rituais e o apoio do deus Apolo. As Erínias, as divindades que passaram a persegui-lo pelo crime consanguíneo — Orestes mata a sua mãe, Clitemnestra — cometido por ele, encontram-se, a princípio, adormecidas. Tal situação, na visão de Delfin F. Leão (2005, p. 28), em “O horizonte legal da *Oresteia*”, corresponde, de alguma maneira, às ações que os homicidas praticavam na tradição épica, já que não existia provavelmente uma legislação estável quanto a esse crime. Assim sendo, Orestes começa a optar pelo exílio.

Para um cidadão comum, a fuga já seria o suficiente para solucionar, a primeiro momento, o fato de Orestes correr o risco imediato de ser processado, já que a personagem era o familiar mais direto de Clitemnestra e nenhum dos parentes restantes tomaram a iniciativa de iniciar o processo. Assim, Leão (2005, p. 28) traz que a grande questão é o fato de que a acusação está a cargo de divindades antigas e “a-políticas”. Por esse motivo, elas não se orientam por meio da lógica humana e de regras da *polis*. Assim, as Erínias não tiveram nenhuma dificuldade em perseguir Orestes fora dos limites de Argos. Em suma, é o próprio Apolo quem, ao reafirmar o seu apoio a Orestes, reconhece que as Erínias não o deixarão prosseguir em seu exílio. Portanto, se mostra inevitável o recurso do julgamento para libertar a personagem daquela perseguição (vv.74-83).

Até à versão apresentada, na *Oresteia*, afigura-se provável que o *Erwartungshorizont* dos Atenenses estivesse familiarizado com a ideia de que Orestes havia sido julgado no Areópago (embora não fosse ele o primeiro réu da história do tribunal), perante um colectivo constituído por deuses olímpicos, e que o processo houvera sido instaurado por um familiar de Clitemnestra. A ser assim, Ésquilo teria inovado, sobretudo, em três aspectos: tornou o caso de Orestes no primeiro a ser julgado pelo Areópago, facultando um *aition* para a fundação deste tribunal; substituiu os familiares de Clitemnestra pelas poderosas Erínias; em lugar de um tribunal de deuses, criou um tribunal de cidadãos atenienses, presididos pela sua divindade tutelar, Atena. (LEÃO, 2005, p. 28)

Para a presente dissertação, nos interessa perceber que, assim como em Eurípides, a *Oresteia* desenvolve as implicações que permeiam o conceito de *Dike*⁹³, tanto no nível divino como no humano. Como endossa Leão (2005, p. 35), esses dois planos estão profundamente ligados entre si e seguem o mesmo impulso de criar uma nova ordem, consequente de uma execução mais clara e imparcial da justiça⁹⁴. Ainda nas palavras do crítico, nota-se que o

⁹³ “Os aspectos essenciais relativos à casa dos Atridas e, em particular, à vingança de Orestes já se encontravam estabelecidos, quando, em. 458, Ésquilo apresentou a sua *Oresteia*. O motivo central da aplicação da *Dike* adaptava-se muito bem à estrutura da trilogia, uma vez que permitia apresentar um problema cuja resolução atravessava, sucessivas gerações da mesma, família, deixando, assim, mais claros os nexos de culpa, e castigo, bem como a acção inexorável da **justiça divina**.” (LEÃO, 2005, p.7) Grifo nosso.

⁹⁴ “A série ininterrupta de assassínios que assolou a casa dos Atridas constitui a expressão visível dos resultados perniciosos que acompanharam uma deficiente conexão do princípio de que o culpado deve expiar a falta com um entendimento limitado dos meios colocados ao serviço da sua execução. O símbolo dessa desarticulação é o

juízo de Orestes por esse tribunal fez com que Ésquilo articulasse duas realidades distintas: os fragmentos do mito e da antiga tradição literária ao tragediógrafo, no que tange à saga de Orestes; a história da constituição ática, bem como a praxe legal que ocorria em Atenas no século V a.C.; por fim, a noção das medidas políticas recentes, como a reforma de Efialtes⁹⁵ e o assassinato do qual foi vítima, inusitados aos padrões democráticos da época.

Assim sendo, nas palavras do crítico Leão (2013, p. 10), é legítimo esperar que, sem perder de vista a realidade intemporal do universo dramático refletido em cada peça e válido por si mesmo, as circunstâncias históricas que permearam a criação e representação do teatro grego, em seu contexto histórico de produção, possam ter tido algum peso na maneira como as obras teriam sido recepcionadas pelos espectadores atenienses. Desse modo, poderá ter acontecido tal fenômeno, por exemplo, com a *Oresteia* de Ésquilo e as reformas de Efialtes, que reduziram os poderes do conselho do Areópago, ou então com a *Medeia* de Eurípedes e a lei da cidadania apresentada por Péricles, que limitava o acesso ao estatuto de cidadão.

O reconhecimento na peça rodriguiana, *Anjo Negro*

A peça *Anjo Negro*, dividida em três atos, destaca-se, a princípio, por sua dimensão espacial que permeia o texto. O ambiente predominante da dramaturgia rodriguiana é a casa de Ismael. Na rubrica, o autor inicia a sua peça através da descrição dos detalhes do espaço:

[Ambiente: casa de Ismael. Cenário sem nenhum caráter realista. No andar térreo, um velório. O pequeno caixão de “anjo” – de seda branca – com os quatro círios, bem finos e longos, acesos; sentadas em semicírculo, dez senhoras pretas, cuja função é, por vezes, profética; têm sempre tristíssimos presságios. Rezam muito, rezam sempre, sobretudo ave-marias, padrenossos. De pé, rígido, velando, está Ismael, o Grande Negro. Durante toda a representação, ele usará um terno branco, de panamá, engomadíssimo,

impasse resultante do matricídio perpetrado por Orestes em obediência às instruções de Apolo. Para resolvê-lo, terá de ser dado um salto qualitativo nos mecanismos de aplicação da justiça, consubstanciado no tribunal do Areópago, em cuja criação se empenham deuses e mortais e que representa igualmente um aperfeiçoamento da vida em sociedade” (LEÃO, 2005, p. 35).

⁹⁵ Em seu artigo “A guerra numa sociedade democrática em crise: Atenas no final do séc. V a.C.”, a autora Maria Leonor Santa Bárbara descreve com maiores detalhes a respeito da participação política de Efialtes no contexto (Guerra do Peloponeso) referido. “Desde Sólon e das suas reformas, que Atenas caminhava no sentido da consolidação de uma estrutura política que respeitasse os direitos dos seus cidadãos e o aumento da sua participação nos órgãos deliberativos da polis. Em 462 a.C., Efialtes (com o apoio de Péricles) reduziu os poderes do Areópago, privando-o de quaisquer funções legislativas e judiciais e deixando-lhe apenas o direito de superintender nos casos de homicídio e nos delitos de carácter religioso. Na verdade, Efialtes e Péricles consideravam que, sendo o Areópago constituído por membros vitalícios provenientes das classes mais elevadas, a concentração nele de tais poderes judiciários era contrária ao espírito democrático, afastando assim da constituição ateniense os últimos vestígios de privilégios da aristocracia. Os poderes subtraídos ao Areópago foram transferidos para aqueles que eram considerados como órgãos democráticos por excelência: Eclésia, Bule, Tribunais da Helieia.” (BÁRBARA, 2003, p. 133)

sapatos de verniz. Em cima, de costas para a plateia, Virgínia, a esposa branca, muito alva; veste luto fechado. Duas camas, uma das quais de aspecto normal. A outra, quebrada, metade do lençol para fora, travesseiro no chão. Uma escada longa e estilizada. A casa não tem teto para que a noite possa entrar e possuir os moradores. Ao fundo, grandes muros que crescem à medida que aumenta a solidão do negro.] (RODRIGUES, 2017, p. 431)

Primeiro, é importante ressaltar que a rubrica é um elemento crucial na constituição da estética rodriguiana. Como endossa Elen de Medeiros (2005, p. 143), nas rubricas do dramaturgo, está presente o narrador das peças. Esse narrador é bastante minucioso quanto aos detalhes e às especificidades físicas. Tal característica estética do texto de Nelson Rodrigues também corresponde a um recurso inovador no campo cênico.

Diferentemente da tragédia euripidiana *Medeia*, introduzida e contextualizada pela ama, o prólogo de *Anjo Negro* é apresentado pela descrição do “narrador”, tamanha é a riqueza de detalhes da rubrica do dramaturgo. Assim, alguns elementos dessa espécie de prólogo são importantes para contextualizar a peça e para compreender, sobretudo, o futuro desfecho trágico. Outra diferença em relação à obra de Eurípides é que a *Medeia*, adaptada por Nelson Rodrigues (Virgínia), não possui nenhum traço ou antecedente divino, a personagem é humana e, portanto, possui ações que correspondem à esfera humana. Embora, como ainda se verá, as circunstâncias no decorrer da peça beirem à desumanização.

A começar a análise, é valoroso destacar a respeito do caractere de Ismael. Esse personagem é o patriarca da família, ele que detém o poder dentro do lar e em relação às pessoas que estão inseridas nele. Um exemplo disso é o fato de a personagem Virgínia, sua esposa, ter sido entregue a ele pelas mãos da própria tia dela, tal como um objeto. Conversando com Elias — irmão de Ismael, escondida do marido, a personagem narra:

Virgínia [dolorosa] – Eu lhe conto – se você soubesse! Foi aqui mesmo, esta casa era da tia, que me criava. Meus pais tinham morrido. Titia era viúva, e tão fria e má que nem sei como pode existir mulher assim. Tinha cinco filhas, todas solteironas, menos uma, a caçula, que ia se casar. Era a única que um dia deixaria de ser virgem... [...]

[muda de tom] Todos ali me odiavam. Porque eu tinha 15 anos, era bonita demais – linda! Vivia cercada de olhos. Quando eu me vestia, vinham-me espiar. Foi aí que Ismael apareceu, primeiro como médico, depois como amigo também. “Preto, mas muito distinto”, diziam; e, depois, doutor. Em lugar de interior isso é muito [...]

Eu já tinha medo do desejo que havia nos seus olhos. Já adivinhava que amor com um homem assim é o mesmo que ser violada todos os dias. (RODRIGUES, 2017, p. 450)

Após esse primeiro contato que Virgínia teve com Ismael, ela narra sobre o amor que sentia pelo noivo da prima caçula. Até que, um dia, o noivo da prima chegou mais cedo em casa e eles, sozinhos no ambiente, se beijaram. Nesse momento, a tia e a noiva apareceram e testemunharam todo o acontecimento. A noiva fugiu e Virgínia foi trancada pela tia no quarto. Dias depois, tragicamente, a noiva se enforcou⁹⁶. Em seguida, ao descrever Ismael indo ao seu encontro, a personagem desabafa

– E eu ali. De noite, Ismael veio fazer quarto. Era o único de fora, ninguém mais tinha sido avisado. De madrugada, senti passos. Abriram a porta – era ele mandado pela minha tia. Eu gritei, ele quis tapar a minha boca – gritei como uma mulher nas dores do parto... (RODRIGUES, 2017, p. 451-452)

Nota-se que Virgínia conta com consciência e até com uma certa naturalidade o fato de ter se relacionado com o noivo da prima caçula, impulsionada principalmente pelo desejo e pela inveja da parente que, diferente dela, seria a única não virgem.

Já Ismael, por outro lado, não se importa em violar⁹⁷ e tratar todos a sua volta com desdém, violência. Antes de Virgínia narrar o seu primeiro – e traumatizante – encontro com Ismael, Elias, irmão de criação do personagem, descreve como ele ficou cego.

Foi uma fatalidade; Eu estava doente dos olhos e Ismael, que me tratava, trocou os remédios. Em vez de um, pôs outro... Perdi as duas vistas... Mesmo depois de cego ele me atormentava. Estudava muito para ser mais que os brancos, quis ser médico – só por orgulho, tudo orgulho. O que ele fez com São Jorge? Tirou da parede o quadro de São Jorge, atirou pela janela – porque

⁹⁶ O suicídio, no gênero trágico da antiga Grécia do séc. V a.C., é uma morte predominantemente feminina, mas mais feminino ainda é o suicídio pelo enforcamento. Nas palavras da historiadora Nicole Loreaux (1988) “carregadas de valores religiosos, *sphazo*, *sphagé* e *sphagíon* não designam na tragédia um degolamento assassino qualquer, nem um suicídio qualquer, e sim a longa seqüência de “assassinatos resultantes da aplicação da lei do sangue” na família dos Atridas, ou a morte voluntária de Eurídice ao pé do altar de Zeus Herqueio. De maneira mais geral, *sphagé* caracteriza a morte pela espada como morte “pura” em contraste com o enforcamento. Logo depois de lembrar essa oposição entre os dois modos – o masculino e o feminino – do morrer, deve-se admitir que a infringimos de fato evocando a morte “viril” de Dejanira ou de Eurídice, que cravam um gládio no corpo. E em Eurípides não faltam heroínas para preferir o gládio à corda quando pensam na morte; assim, montando guarda à porta do aposento onde se consuma o assassinio de Clitemnestra, Electra brande um gládio, prestes a voltá-lo contra si mesma se o cometimento fracassar (Electra, 688,695-696). Inversamente, há no mesmo Eurípides homens para quem a morte sobrevém por haverem sido apanhados em laços inextricáveis, como se se tratasse de uma mulher; acontece o mesmo com Hipólito, cujo corpo, enlaçado às rédeas de seus cavalos como se fosse com uma peia, é arrastado sobre os rochedos da estrada. Mas, em relação aos homens, esse modo anormal da morte é obviamente mais raro” (LOREAU, 1988, p. 37-38).

⁹⁷ Exemplo disso, é o momento em que Virgínia tenta seduzir Ismael, ao marido descobrir que ela o traiu com Elias. Ismael, friamente, diz à esposa: “Há oito anos que gritas como se fosse a primeira vez; e eu tenho que tapar tua boca. Sou teu marido, mas quando me aproximo de ti, é como se fosse violar uma mulher. És tu esta mulher sempre violada – porque não queres, não te abandonas, não te entregas... Sentes o meu desejo como um crime. Sentes?” (RODRIGUES, 2017, p. 467)

era santo de preto. Um dia, desapareceu de casa, depois de ter dito à mãe: “Sou negro por sua causa!” (RODRIGUES, 2017, p. 448)

Em seguida, Virgínia constata em reconhecimento ligeiro: “Virgínia [obcecada] — Ele trocou os remédios de propósito... Para cegar você!...” (RODRIGUES, 2017, p. 448)⁹⁸. Dessa forma, com esses relatos, de Virgínia e Elias, é possível notar, principalmente, a construção do caráter de Ismael. De acordo com Elias, Ismael “me maltratava, me batia. Eu tinha medo dele” (RODRIGUES, 2017, p. 448).

Outro fato, explicitado na rubrica, que é importante para a presente análise, é o do cenário descrito pelo dramaturgo não ter nenhum caráter realista. Para além de seguir a estética das outras “peças míticas”, que utilizam essa característica⁹⁹, tal configuração da cenografia parece dar à trama um aspecto mais universalizante e, de fato, mítico. Trazendo essa reflexão ao âmbito do gênero trágico, se pensarmos na utilização do próprio mito como objeto de imitação da tragédia¹⁰⁰, os tempos lendários permitem ao tragediógrafo, por meio desse passado, ter a vantagem de expor problemas atuais através de um distanciamento.

Ademais, *Anjo Negro*, de acordo com as considerações de Medeiros (2010, p. 59), se aproxima do gênero trágico por dois motivos principais: a fatalidade — assim como nas outras peças do dramaturgo — e o uso do coro¹⁰¹, utilizado tal como nas tragédias gregas. No primeiro sentido, Ismael é um personagem negro que nega a própria cor, repudiando qualquer relação com os seus semelhantes. Esse fator, segundo a autora, faz com que ele seja amaldiçoado pela própria mãe, o que designaria o seu destino trágico.

⁹⁸ Vale trazer que Ismael também cega a filha de Virgínia com Elias, fazendo com que a menina veja somente o seu rosto. Segue a fala de Virgínia: “Durante meses e meses vocês dois e mais ninguém no quarto; você olhando para ela e ela olhando para você. Assim horas e horas. Você queria que ela fixasse a sua cor e a cor do seu terno: queria que a menina guardasse bem [riso soluçante] o preto de branco. [...] Um dia você a levou e eu pensei que fosse para afogá-la no poço [...] Só não pensei que você fosse fazer o que fez — uma criança, uma inocente — e você pingou ácido nos olhos dela — ácido!” (RODRIGUES, 2017, p. 483)

⁹⁹ Na rubrica de *Senhora dos afogados*, ao delimitar os componentes da peça, como “ação”, Nelson descreve “perto de uma praia selvagem” e quanto à época “quando quiser”.

¹⁰⁰ Sobre o mito, Aristóteles formula na *Poética* (VI, 1450b 32) “Porém, o elemento mais importante é a trama dos factos, pois a tragédia não é imitação dos homens, mas de acções e de vida, de felicidade [e infelicidade; mas, felicidade] ou infelicidade reside na acção, e a própria finalidade da vida é uma acção, não uma qualidade. Ora os homens possuem tal ou tal qualidade, conformemente ao caráter, mas são bem ou mal-aventurados pelas acções que praticam. [...] por isso, as acções e o mito constituem a finalidade da tragédia, e a finalidade é de tudo o que mais importa”. Tradução de Eudoro de Souza.

¹⁰¹ Na própria rubrica, referida acima, o dramaturgo descreve o coro composto pelas senhoras: “sentadas em semicírculo, dez senhoras pretas, cuja função é, por vezes, profética; têm sempre tristíssimos presságios. Rezam muito, rezam sempre, sobretudo ave-marias, padres-nossos”.

Outro aspecto em relação ao ambiente, que importa perceber, é o fato de a casa conter grandes muros e não possuir teto. Essa configuração parece contribuir com a sensação de aprisionamento que o enredo causa com o passar do texto. De acordo com Medeiros (2010, p. 87), o enclausuramento também é motivado pela tópica do isolamento, que está presente em *Álbum de Família* e é repetida em *Anjo Negro*, a terceira e última peça do conjunto¹⁰². Nesse sentido, esse universo reduzido opera como um microcosmo onde estão concentrados e representados os sentimentos de desejo ou de ódio. Por consequência, são demonstrados os acontecimentos horríveis concernentes à exacerbação desses sentimentos.

Essa informação é importante, porque os atos trágicos, que beiram ao selvagem, praticados pelas personagens, são fundamentais para julgarmos a procedência do reconhecimento na peça. Para averiguar a existência da *anagnórisis*, é preciso, primeiro, compreender até que ponto as personagens são conscientes das ações que praticam. Segundo, é necessário analisar, principalmente nas cenas em que ocorrem grandes revelações, as mudanças que elas promovem no caráter das personagens, a partir, sobretudo, do despertar da memória (incluem-se aqui as lembranças).

Retomando as palavras de MacFarlane (2000¹⁰³), utilizadas no primeiro capítulo do presente trabalho, a leitura recomendada sintaticamente do período em que Aristóteles define o reconhecimento¹⁰⁴ tomaria a frase como um genitivo partitivo, permitindo ler ὀρίζειν πρὸς [*orízein prós*] no sentido aristotélico usual. Assim, a relação entre reconhecimento e peripécia (reviravolta) coloca a grande mudança (o que o teórico Cave (1988) trouxe como escândalo) do enredo inserida no conjunto do reconhecimento. Ou seja, como já foi afirmado, reconhecimento é a mudança da sorte das personagens que é também uma passagem da ignorância ao conhecimento que conduz à amizade ou à inimizade (MACFARLANE, 2000, p. 373). MacFarlane (2000, p. 369) destaca que, à medida que ocorre o reconhecimento para o bem ou para o mal, vê-se o *status* do herói paulatinamente ser alterado.

Não se percebe, portanto, nenhuma mudança por parte das personagens quanto às atrocidades que eles cometem. Em *Anjo Negro*, diferentemente da *Medeia* euripídiana, o

¹⁰² A exemplo disso, lê-se a fala de Virgínia, destacada por Medeiros (2010, p. 87): “Esperava você! Só posso esperar você, sempre. Só você chega, só você parte. O mundo está reduzido a nós dois – eu e você.” (RODRIGUES, 2017, p. 438)

¹⁰³ Em específico, me refiro à página 13 deste trabalho.

¹⁰⁴ *Poética*, XI, 1452a 30: ἀναγνώρισις δέ, ὡσπερ καὶ τοῦνομα σημαίνει, ἐξ ἀγνοίας εἰς γνῶσιν μεταβολή. [e a *anagnórisis*, como indica o próprio nome, é passar da ignorância para o conhecimento].

assassinato da criança já aparece de imediato na rubrica, por meio do detalhamento do primeiro local demonstrado na peça, que é o velório no andar térreo da própria casa de Ismael e Virgínia: “No andar térreo, um velório. O pequeno caixão de “anjo” — de seda branca — com os quatro círios, bem finos e longos, acesos”. Diante das atrocidades que são descritas no decorrer da peça, como as citadas acima, as mortes das crianças parecem ser até banalizadas, tamanha é quantidade de filhos que Virgínia mata, com o pretexto de eles serem pretos, como Ismael. Ao conversar com Elias, pela primeira vez na peça, Virgínia *conscientemente* declara o motivo por traz do assassinato de seus filhos.

Virgínia [com rancor] – Já tive três filhos. Nenhum dos três brancos. É por isso que eles morrem – porque são pretos.

Elias – E se fossem brancos? Não morreriam também?

Virgínia [terminante] – Se fossem brancos, não. Juro que não morreriam. Se não vier, desta vez, um filho branco – **é outro que dou à morte**. Ouviu bem? (RODRIGUES, 2017, p. 453)¹⁰⁵

O curioso a se notar é o fato de que Ismael é conivente em relação ao assassinato de seus filhos com Virgínia. O personagem, neste momento da peça, revela a consciência dos atos de sua esposa:

Ismael – Mataste. [baixa voz] Assassinate. [com violência contida] Não foi o destino: foste tu, foram tuas mãos, estas mãos...

[...] – Um por um. Este último, o de hoje, tu mesma o levaste, pela mão. Não lhe disseste uma palavra dura, não o assustaste; nunca foste tão doce. Junto do tanque, ainda o beijaste; depois, olhaste em torno. Não me viste, lá em cima, te espiando... Então, rápida e prática – já tinhas matado dois –, tapaste a boca do meu filho, para que ele não gritasse... Só fugiste quando ele não se mexia mais no tanque...

[...] – Aos outros dois você deu veneno... (RODRIGUES, 2017, p. 468)

Assim, ao Ismael descrever a morte das crianças, Virgínia o questiona “Mas se sabias, por que não impediste?” (RODRIGUES, 2017, p. 469). Em seguida, além de se mostrar consciente do crime cometido, como Virgínia, Ismael responde:

– Não impedi porque teus crimes nos uniam ainda mais; e porque meu desejo é maior depois que te sei assassina – três vezes assassina. Ouviste? [com uma

¹⁰⁵ Grifo nosso.

dor maior] Assassina na carne dos meus filhos... (RODRIGUES, 2017, p. 469)

Assim, paradoxalmente, Ismael e Virgínia são, a um só tempo, amigos e inimigos. Reconhecem-se mutuamente, identificam-se um com o outro. Como bem percebe Medeiros (2010, p. 87), *Anjo Negro*, assim como as outras peças de Nelson Rodrigues, possui a estrutura do conflito centralizador, que é sustentada por outros menores, os quais vão se encaminhando a atitudes inevitavelmente trágicas. Há, desde o início, um jogo de tensão entre dois polos, que se dependem. Já na rubrica inicial do texto, referida acima, existe o contraste entre a cor branca e preta, que ocorre no decorrer do texto¹⁰⁶.

Segundo Elen de Medeiros (2010, p. 87-88), essa dependência entre as personagens só fomenta o nascimento do terceiro elemento do triângulo (na primeira parte da peça, o triângulo era composto por Virgínia, Ismael e Elias). Será somente com a presença da filha branca de Virgínia e de Elias que existirá uma tríade, que sustentará o embate trágico da peça. Dessa maneira, de acordo com a autora, haverá uma disputa entre mãe e filha pelo mesmo homem.

Entre os membros da família, a morte é um desejo constante. Virgínia, ao notar que seus filhos são negros, almeja matá-los; Ismael sonha com a morte de uma menina no dia da primeira comunhão. A disputa de interesses e desejos velados entre as personagens, embora permanente em toda ação, se desencadeará especialmente no terceiro ato, depois de passados 16 anos. Ana Maria é então uma adolescente cega, apaixonada por Ismael, a quem ela toma como pai, e o disputará com Virgínia. O conflito entre Ismael e a esposa se transfere para mãe e filha na disputa pelo amor do médico. Esse embate não poderia resultar senão em uma morte: dessa vez, é Ana Maria quem sucumbe ao choque das forças. (MEDEIROS, 2010, p. 88)

Da mesma maneira que Eurípides em *Medeia*, Nelson Rodrigues, em sua dramaturgia, abre mão de uma punição, um julgamento e reconhecimento dos atos criminosos. As personagens demonstram, no discurso, ter consciência de suas ações, entretanto, elas parecem não se importar com elas. Concordando com a análise de Medeiros (2010, p. 88), a tragicidade das peças rodriguianas está mais ligada a tabus da sociedade, como incesto, assassinato, pedofilia, homossexualidade etc. De um modo geral, são crimes contra a moral, sempre

¹⁰⁶ Por exemplo, o caixão de seda branca, com a criança negra dentro. “De pé, rígido, velando, está Ismael, o Grande Negro. Durante toda a representação, ele usará um terno branco, de panamá, engomadíssimo, sapatos de verniz”. Já Virgínia, “a esposa branca, muito alva; veste luto fechado”. Outro contraste importante são as camas do quarto de Virgínia e Ismael: “Duas camas, uma das quais de aspecto normal. A outra, quebrada, metade do lençol para fora, travesseiro no chão”. A comparação da cama, uma com marcas da violação cometida por Ismael desde a primeira vez que ele violentou Virgínia há oito anos anteriores e a outra com o aspecto normal, pode ser vista como a presença simbólica da violência que ocorreu ali. É como se esse vestígio estivesse em cena para tornar presente o crime cometido pela personagem.

provocados por uma disputa, por um jogo de “tensão dionisíaca”, que desenrolará a intriga. Em *Anjo Negro*, os sentimentos mais sombrios das personagens são levados ao extremo, sem qualquer resquício de consciência dos delitos praticados por parte delas. Principalmente, as personagens não reconhecem o que cometem contra aqueles que deveriam ser os mais queridos (com algum grau de parentesco, *phília*), ou melhor, agem com completa consciência.

Por fim, a peça encerra-se com Virgínia e Ismael abandonando o caixão de vidro em que prenderam Ana Maria, caixão esse que abafa os gritos da menina. Virgínia confirma: “Ela gritará muito tempo, mas não ouviremos os seus gritos. Vem. O nosso quarto também é apertado como um túmulo. Eu espero você” (RODRIGUES, 2017, p. 502). Logo após, vem o coro que, assim como abriu a peça, a encerra, por meio de falas proféticas:

- Ó branca Virgínia!
- Mãe de pouco amor!
- Vossos quadris já descansam!
- Em vosso ventre existe um novo filho!
- Ainda não é carne, ainda não tem cor!
- Futuro anjo negro que morrerá como os outros!
- Que matareis com vossas mãos! (RODRIGUES, 2017, p. 503)

Como se pode perceber, a própria fala do coro denuncia que todos os assassinatos se repetirão, que o ciclo de Virgínia ficar grávida/ser violada e matar a criança acontecerá novamente. Não há, desse modo, uma investigação na peça que conduza ao reconhecimento de si próprio por parte das personagens. As memórias evocadas no decorrer da peça no que diz respeito ao passado tanto de Virgínia¹⁰⁷ como de Ismael se apresentam para trazer os delitos e os equívocos que os levaram a estar na situação em que estão.

Assim, nas palavras de Medeiros (2010, p. 89), a resolução dos conflitos, nas peças rodriguianas¹⁰⁸, não significa um final feliz. Entretanto, da mesma maneira, sempre uma das

¹⁰⁷ Por exemplo, a relação que Virgínia teve com o noivo da prima, mencionada anteriormente, bem como os relatos de Elías sobre Ismael, que cegou o próprio irmão (e a sobrinha) de propósito e violou a quem ele chama de esposa.

¹⁰⁸ “Em *Álbum de família* todos os membros da família matam catastroficamente uns aos outros, menos D. Senhorinha, que vai viver com o filho selvagem. Em *Senhora dos afogados* Moema alcança seu objetivo de se tornar a única mulher da casa; no entanto, seu pai morre e ela mesma fica condenada ao trágico fim.” (MEDEIROS, 2010, p. 89)

protagonistas resolve o confronto com o outro polo, sendo que essa resolução geralmente ocorre por meio da morte de um deles. No caso de *Anjo Negro*, no começo da peça, o conflito se resolve por meio da morte de Elias e, em seguida, renasce pelo nascimento de Ana Maria. Com a chegada da menina, a tensão só é solucionada por meio da morte dela.

Contudo, mesmo assim, há o desenlace trágico e a catástrofe. Isso se comprova com a profética fala do coro que anuncia a futura gravidez de Virgínia, que, como consequência, gerará outro assassinato. Por fim, se pensarmos nesse sentido, Nelson Rodrigues segue, com consciência ou não, os termos aristotélicos, pois, na *Poética* (1453 a 23-30), o filósofo declara que a melhor tragédia é aquela que acaba no infortúnio. Como bem endossa Duarte (2018), a interrupção do ato e, como consequência, do elemento patético ocasiona uma diminuição no efeito catártico produzido pela peça. Entretanto, em compensação, a interrupção evita o ato moralmente condenável (μίσμα, μιρόν), assim como a purgação ritual e suas consequências. De fato, o que se pode concluir é que o julgamento e o reconhecimento das ações das personagens, tanto em *Medeia* como em *Anjo Negro*, não ocorrem na peça, o que direciona a deliberação sobre os crimes e os atos expostos no texto à recepção.

2 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com efeito, a importância de destrinchar a *anagnórisis* reside no fato de elucidar esse estruturador crucial ao enredo trágico, conceitualizado por Aristóteles, em sua *Poética*, XI, 1452a 30. Como foi mencionado, no início do presente trabalho, a ampla presença do reconhecimento nos mitos demonstra que tal recurso corresponde, primeiro, às inquietações humanas quanto à sua origem e identidade. Mesmo que o âmbito deste trabalho restrinja-se ao conceito aristotélico e ao terceiro tipo de reconhecimento, de acordo com a classificação do filósofo, o que nos permite estender o estruturador a uma peça moderna e brasileira é justamente a fluidez da conceituação da *anagnórisis*.

Pôde ser demonstrado, utilizando como exemplo o trabalho de Terence Cave (1988, p. 36), por meio da sua obra *Recognition: a study in poetics*, que os predicados da ignorância ou do reconhecimento são muitas vezes deixados de lado, como se os modos de conhecimento fossem predominantemente um efeito estrutural e não uma questão cognitiva de *saber* algo. De fato, segundo o teórico, onde ocorrem os participios e infinitivos de agir ou conhecer, o tema do reconhecimento parece omitido.

No entanto, os objetos de reconhecimento (ou ignorância) são indicados duas vezes nos capítulos XIV e XIII, da *Poética*: é possível agir na ignorância em relação ao horror do ato (ou realizar sem saber o terrível ato ‘*to deinon*’) e reconhecer a amizade/parentesco *philian* depois. De acordo com Cave (1988, p. 36), nessa frase, *philia* deve denotar um relacionamento, não uma pessoa: é também um polo de antítese *philia-echthra*¹⁰⁹. Com “*to deinon*”, surge o *páthos*, e talvez também a questão do caráter moral da ação (*anagnórisis* como reconhecimento de uma transgressão). Ao longo do *locus*, tradutores e comentaristas se apressarão novamente em preencher os cheques em branco de Aristóteles, fornecendo seus próprios predicados dos fatos, da verdade e da identidade da vítima.

Segundo Cave (1988, p. 37), se mostra necessário discutir a relevância da *hamartía*, no capítulo XIII da *Poética*, para além das implicações de ‘*to deinon*’ que foram mencionadas. Para o crítico, é notório que o sentido da palavra pode mudar de “erro” para “culpa”, “falha” e outros termos com carga moral. A mudança, também, afeta radicalmente a concepção de

¹⁰⁹ De acordo com o dicionário *Léxico do novo testamento grego/ português*, do autor F. Wilbur Gingrich, traduzido por Júlio P. T. Zabatiero, o termo *echthra* significa o oposto de *philia*, ou seja, inimizade. Segue o verbete: “ἐχθρα, ας, ἡ inimizade Lc 23.12; Rm 8.7; Gl 5.20; Ef 2.14, 16. g, τοῦ θεοῦ inimizade contra Deus Tg 4.4.*”.

tragédia em questão. Exemplificando, Cave (1988, p. 37) traz que, por um lado, Édipo sugere que “erro” é a tradução correta; se quisermos que a calamidade de Édipo seja moralmente justificada, temos que procurar as deficiências morais implícitas nas suas ações.

Por outro lado, o teórico afirma que a *hamartía* é mencionada num contexto em que uma antítese moral é colocada e o meio-termo é procurado: as emoções trágicas de piedade e medo não são despertadas, diz Aristóteles (capítulo XIII), quando um homem completamente mau ou completamente bom é visto passando da boa sorte para a má. Além disso, Cave (1988, p. 37) conclui que a *hamartía* também emerge como um tema moral na *Ética a Nicômaco*, como os comentadores não hesitarão em salientar.

O ponto crucial pode, sem dúvida, ser elucidado em termos da história social e jurídica da época de Aristóteles, ou talvez através de uma abordagem antropológica. Para os presentes propósitos desta dissertação, porém, é apenas necessário indicar que, se a *hamartía* for lida como “erro”, o “erro” passa a ser entendido como uma forma de ignorância (não necessariamente total). Nas considerações de Cave (1988, p. 38) a *hamartía* fornece, como no Édipo, a pré-condição necessária à *anagnórisis*, para uma ação trágica baseada em uma mudança nas relações de conhecimento. Quando a *hamartía* se move para um sentido exclusivamente moral, corre o risco de se tornar uma questão separada, uma questão de interpretação de personagens individuais. Será possível construir uma versão epistemológica do cerne moral, introduzindo a noção de uma dualidade psicológica, mas esse é novamente um tipo diferente de movimento – em grande parte um movimento moderno.

Tratando-se da obra *Medeia*, de Eurípides, em primeira instância, foi enxergado a *anagnórisis* não por meio de uma cena explícita, em que se toma conhecimento de algum ato escandaloso ou de alguma relação consanguínea encoberta. Partindo do pressuposto que a personagem no começo da tragédia é apresentada em uma situação de vulnerabilidade, ao descobrir que foi traída por Jasão — no sentido de ele ter quebrado o juramento feito de união com Medeia — ela restitui a sua identidade como aquela que trama, manipula *phármakon*. A personagem retoma a sua identidade como deusa, principalmente ao agir acima de qualquer moral humana, não medindo os seus atos. O fato de Medeia não ter sido punida (nem pelas leis divinas, já que ela recebe a carruagem do deus Sol, seu avô, para a sua fuga) até o final da peça, pode ser interpretado segundo a leitura de que as leis humanas não a alcançam.

Dessa forma, foi, a princípio, analisado que a *anagnórisis* por que Medeia passa corresponderia muito mais a um movimento amplo. Esse movimento, configurado pela mudança, seria promovido pelo reconhecimento urdido pela memória, o qual poderia ter sido motivado pelas lembranças que a personagem tem de si no passado e pela traição de Jasão. Entretanto, pensando que a moralidade e as leis cívicas do mundo humano, em específico as atenienses nesse contexto, não alcançam a personagem, já que ela é uma divindade, se torna difícil conceber algum reconhecimento por parte de Medeia. Na primeira fala da ama, que abre a tragédia, ela já descreve alguns atributos de Medeia que premeditam as futuras ações trágicas da personagem¹¹⁰.

Assim, pode-se conceber que a apresentação da Medeia mais humana, vulnerável, com o coro e a ama a seu favor, constitui mais a persuasão da personagem do que de fato alguma vulnerabilidade. No texto, Eurípides¹¹¹ já dá pistas em relação ao futuro filicídio no decorrer da tragédia. Pensando na função da tragédia para a Atenas do século V a.C., por meio do seu caráter cívico, moral e religioso, em um festival que reúne um público diverso, o texto parece apontar acerca da lei de cidadania de Péricles, de 451/450 a.C., que restringia a cidadania ateniense a homens cujos pais eram ambos atenienses. Com a democracia ateniense em ameaça, devido à Guerra do Peloponeso, pós invasões do Império Persa, os atenienses traçaram uma linha rígida em torno da filiação cívica, pois o medo dos ditos “bárbaros” se instaurou.

Portanto, na presente interpretação, Eurípides parece não julgar a personagem, justamente pela incivilidade que ela representa. Para haver julgamento, é necessário que ocorra o reconhecimento¹¹². O único punido foi Jasão, que é um homem grego. A personagem teve a sua prole aniquilada e foi impedido de gerar descendentes reais por meio da morte de Creúsa.

¹¹⁰ “Abomina os filhos e nem lhe agrada vê-los. Temo que ela planeje algo novo” (vv. 36-37).

¹¹¹ A exemplo disso, vê-se em alguns versos (vv. 46-48), (vv. 78-79), (vv. 90-92), (vv. 98-102), (vv. 111-114), (vv. 116-118).

¹¹² Sobre o julgamento no século VI, Delfim Leão (2005, p. 25), em seu artigo “O Horizonte legal da *Oresteia*”, descreve: “Regra geral, assim que um magistrado recebia uma queixa, ficava com a tarefa de conduzir um exame preliminar (*anakrasis*), destinado a esclarecer a natureza do pleito, de forma a encaminhá-lo para o tribunal competente. Desta forma, a fixação de uma data para a realização da *anakrasis* representava, para a acusação, uma primeira vitória, na medida em que isso significava que o processo havia sido formalmente iniciado. Neste exame prévio, o magistrado interrogava a acusação e o réu e estes poderiam também interrogar-se mutuamente, procurando esclarecer não apenas o motivo da disputa, mas ainda os argumentos e provas que ambos teriam de aduzir no julgamento, cuja data se marcaria a partir dessa altura”.

Isso porque ele quebrou um juramento feito com Medeia¹¹³, o que obstruiu o seu caráter e provocou os atos trágicos no decorrer do enredo.

Quanto a *Anjo Negro*, as personagens da peça rodriguiana parecem não se importar com as maldições ou até mesmo com a repercussão dos seus atos. No primeiro ato, quando Ismael e o seu irmão Elias se encontram depois de muitos anos e conversam, Elias afirma que antes de partir da casa da mãe de ambos, entrevada, ela lhe pediu para avisar ao seu irmão: “Ismael, tua mãe manda sua maldição!” (RODRIGUES, 2017, p. 436). Dito isso, Ismael responde “Já deste o recado...”, em seguida, Elias rebate “Não é recado, é maldição”. Finalmente, Ismael retruca friamente “Seja maldição. Agora, a porta é ali, embora tu não enxergues.”

O personagem Ismael realmente vive amaldiçoado hereditariamente por sua mãe, maldição essa configurada pelo ciclo de mortes que acomete seus filhos com Virgínia, pelo fato de repudiar a própria cor¹¹⁴. Entretanto, como foi demonstrado no capítulo anterior, a personagem é conivente com o assassinato das crianças. Ismael vê Virgínia matar seus filhos e não a impede.

Já a personagem Virgínia, que mata os seus filhos com o pretexto de eles serem pretos, assim como Ismael, afirma a Elias que, se os filhos que ela gerasse fossem brancos, ela não os assassinaria. Entretanto, ao nascer uma menina, Ana Maria, a mãe entra em um conflito com a própria filha, para disputar o marido. Levada por esse impulso, Virgínia se torna, assim como Ismael, autora do assassinato da filha (embora Ismael não seja, de fato, o pai de Ana Maria). Desse modo, como Virgínia e Ismael dão continuidade aos atos horríveis, a maldição se estende enquanto a personagem ainda engravidar de Ismael.

Por esses motivos, Virgínia parece agir no decorrer da peça para sobreviver às condições que lhe são impostas. Exemplo disso, é o fato de ela seduzir Ismael ao ser descoberta quanto à traição com Elias e também novamente seduzir o seu marido para que ele não fique

¹¹³ A quebra de juramento envolve a infração à τιμή (honra). De acordo com a autora Maria Cristina Franciscato (2023): “A ira da protagonista resulta, principalmente, da desconsideração da sua honra, da sua *timé* (τιμή). O tema da desonra perpassa a trama. Já no verso 20, a ama, utilizando o particípio perfeito do verbo *atimázo* (ἀτιμάζω), afirma que Medeia encontra-se desonrada. *Atimázo* significa desvalorizar a *timé* de alguém, negando-lhe o valor devido. Em seguida, no verso 33, a ama reitera que Medeia foi desonrada (*atimásas*, ἀτιμάσας) por Jasão. Mais tarde, no verso 438, é a vez do coro afirmar que Medeia é banida de Corinto “sem honra” (*átimos*, ἄτιμος). A própria heroína assim se define para Egeu: (*átimoi*, ἄτιμοι, 696)”. (FRANCISCATO, 2023, p.3)

¹¹⁴ MAGALDI, Sábado. In: RODRIGUES, Nelson. Teatro completo. vol. 1. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1981. p. 23.

com a sua filha Ana Maria. Nos dois casos, ao invés de morrer, Virgínia conduz à morte Elias e Ana Maria.

Conclui-se, portanto, que não há alguma mudança efetiva de caráter por parte das personagens em *Anjo Negro*. Ao contrário disso, eles parecem rumar cada vez mais a atos grotescos e desumanos. Falta, nesse caso, a consciência de algum erro, alguma falha, por parte deles. As memórias, bem como o passado evocado, no decorrer da peça, servem mais para justificar a origem das ações permeadas por desgraças, do que para serem a razão de algum reconhecimento ou mudança de conduta.

BIBLIOGRAFIA

ARISTÓTELES. *De Anima*. Apresentação, tradução e notas de Maria Cecília Gomes dos Reis. São Paulo: Editora 34, 2006.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Sousa. Lisboa, INCM, 2003.

BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro. Os bordados de Filomela, ou a voz da lançadeira, τῆς κερκίδος φωνή. *Letras Clássicas*, n. 12, p. 51-81, 2008.

BARRY, Carmel. Medea Before and (a little) After Euripides. In: STUTTARD David. *Looking at Medea Essays and a translation of Euripides' tragedy*. London/New York: Bloomsbury, 2014.

BONGIE, Elizabeth Bryson. "Heroic Elements in the Medea of Euripides". *Transactions of the American Philological Association*. Vol. 107, pp. 27-56, 1977.

BRANDÃO, Junito. *Dicionário Mítico-etimológico*. vol 1. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1991.

CAVE, Terence. *Recognitions: a study in poetics*. Oxford Clarendon Press, 1988.

CHANTRAINE, Pierre. *Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque*, Paris: Klincksieck, 1999.

CURY, Maria Zilda Ferreira; DE MELO, Cimara Valim. *Migração e diversidade cultural na narrativa brasileira contemporânea*. Porto Alegre, RS: Zouk, 2021.

DEZOTTI, Maria Celeste Consolin; MALHADAS, Daisi; NEVES, Maria Helena de Moura. *Dicionário Grego-Português, DGP*. Cotia & Araçoiaba da Serra: Ateliê & Mnema, 2022.

DUARTE, Adriane. *Cenas de reconhecimento na poesia grega*. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.

DUARTE, Adriane. Saber, conhecer, reconhecer: lições de epistemologia poética. *O que nos faz pensar*, v. 27, n. 43, p. 191-207, 2018.

EURÍPIDES. *Medeia de Eurípides*. Tradução Trupersa. Direção de Tradução Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa. São Paulo: Ateliê Editorial, 2013.

EURÍPIDES. *Medeia*. Tradução, posfácio e notas de Trajano Vieira; comentários de Otto Maria Carpeaux. São Paulo: Editora 34, 2010.

FRAGA, Eudinyr. Nelson Rodrigues e o expressionismo. *Travessia*, n. 28, p. 89-103, 1994.

FRANCISCATO, Maria Cristina. Desprezo e Desonra: a ira de Medeia. *Codex: Revista de Estudos Clássicos*, v. 11, n. 1, p. 13, 2023.

GINGRICH, Felix; DANKER, Frederick; ZABATIERO, Júlio Paulo. *Léxico do Novo Testamento grego/português*. São Paulo: Sociedade Religiosa Edições Vida Nova, 1984.

GRIMAL, Pierre. *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*. Paris: P.U.F, 1976.

GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*. Trad. Victor Jaboille. 5. ed. Rio de Janeiro: Bertrand, 2005.

GUEDES, Antônio. Sobre tragédia... Afinal, são tragédias! In: RODRIGUES, Nelson; MAGALDI, Sábato (org.). *Box Teatro completo Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017. E-book (1392p.)

Infopédia: Dicionário Porto Editora. Disponível em: <<https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/sin%C3%A9doque>>. Acesso em 26/12/2023.

KARAMANOU, Ioanna. “Otherness and Exile: Euripides’ Production of 431 BC”. In: STUTTARD David. *Looking at Medea Essays and a translation of Euripides’ tragedy*. London/New York: Bloomsbury, 2014.

KOTHE, Flávio. *O herói*. São Paulo: Ática, 2000.

LEÃO, Delfim Ferreira. O Horizonte legal da Oresteia. *Humanitas*, v. 57, p. 3-38, 2005.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia estrutural*. Trad. de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2015.

LOPES, Angela Leite. *Nelson Rodrigues: trágico, então moderno*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993.

LORAU, Nicole. *Maneiras trágicas de matar uma mulher: imaginário da Grécia antiga*. Jorge Zahar Editor, 1988.

MACFARLANE, John. Aristotle's Definition of "Anagnorisis". *The American Journal of Philology*, v. 121, n. 3, p. 367-383, 2000.

MEDEIROS, Elen de. *Nelson Rodrigues e as tragédias cariocas: um estudo das personagens*. Campinas: Departamento de Teoria e História Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas (Dissertação de Mestrado), 2005.

MEDEIROS, Elen de. *A concepção do trágico na obra dramática de Nelson Rodrigues*. Campinas: Departamento de Teoria e História Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas (Tese de Doutorado), 2010.

MEDEIROS, Elen de. *Formulações do trágico no teatro de Nelson Rodrigues*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2022.

NUNES, Luiz. Apresentação: In: RODRIGUES, Nelson; MAGALDI, Sábato (org.). *Box Teatro completo Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017. *E-book*(1392p.)

PERRIN, Bernadotte. Recognition scenes in Greek literature. *The American journal of philology*, v. 30, n. 4, p. 371-404, 1909.

PROPP, Vladimir. *Morfologia do Conto Maravilhoso*. Trad. Jasna Paravich Sarhan. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 1984.

RAGUSA, Giuliana. Píndaro, Pítica 4: Tradução anotada. *Translatio*, n. 19, p. 74-92, 2020.

RICOEUR, Paul. *Percurso do reconhecimento*. Edições Loyola, 2006.

RODRIGUES, Nelson. Anjo Negro. In: RODRIGUES, Nelson; MAGALDI, Sábato (org.). *Box Teatro completo Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017. *E-book*(1392p.)

RODRIGUES, Nelson. *Anjo negro*. Nova Fronteira, 2012.

RODRIGUES, Nelson; MAGALDI, Sábato (org.). *Box Teatro completo Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017. *E-book*(1392p.).

RODRIGUES, Nuno. Medeia, A Deusa Solar: releitura de uma velha problemática. In: FIALHO, Maria do Céu.; ENCARNAÇÃO, José de; ALVAR, Jaime. (coord.). O Sol Grego-Romano. Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, Coimbra, 2008.

ROISMAN, Hanna. Medea's Vengeance. In: STUTTARD David. *Looking at Medea Essays and a translation of Euripides' tragedy*. London/New York: Bloomsbury, 2014.

SZONDI, Peter. Teoria do drama moderno: 1880-1950. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

VIEIRA, Trajano. O destemor de Medeia e o teatro do horror. In: EURÍPIDES. *Medeia*. Tradução, posfácio e notas de Trajano Vieira; comentários de Otto Maria Carpeaux. São Paulo: Editora 34, 2010.