

Andreino Ferreira dos Santos Filho

**ENTRE BORGES E BENJAMIN: O ELOGIO DA TRADUÇÃO NA
MEDEIA DE EURÍPIDES**

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2009

Andreino Ferreira dos Santos Filho

**ENTRE BORGES E BENJAMIN: O ELOGIO DA TRADUÇÃO NA
MEDEIA DE EURÍPIDES**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito final à obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Área de concentração: Literatura Comparada
Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural
Orientador: Prof. Dr. Marcus Vinicius de Freitas

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2009

O temor do Senhor é o princípio da sabedoria.

Provérbios 1:7

AGRADECIMENTOS

Às duas mulheres da minha vida: Patrícia e Sophia;

A André, meu filho e meu amigo;

Aos amigos Adalson, Cecília, Fabrício e Maria Vilma;

À Prof^a Dra. Tereza Virgínia, pelo caminho apontado;

Ao Prof. Dr. Marcus Vinícius, pela paciência e pela cuidadosa orientação.

SUMÁRIO

ENTRE BORGES E BENJAMIN: O ELOGIO DA TRADUÇÃO NA *MEDEIA* DE EURÍPIDES

Introdução.....	09
1. Literatura Comparada: o <i>locus</i> de enunciação.....	09
2. Posição do problema.....	10
3. Hipótese de trabalho.....	14
4. Exposição do itinerário.....	14
5. Justificativa.....	16
CAPÍTULO I: ASPECTOS TEÓRICOS E METODOLÓGICOS.....	20
a. Considerações teóricas.....	20
1. O valor da tradução.....	20
2. Tradução e sobrevida da obra.....	25
b. Considerações metodológicas.....	30
CAPÍTULO II: MEDEIA EM CENA.....	34
1. Mito de Medeia, segundo Eurípides.....	35
2. Prólogo: a grande didascália.....	37
a. Medeia indignada.....	39
b. Medeia vítima.....	43
c. Medeia irada.....	44
d. Medeia animalizada.....	45

3. Cenas-traduições do Prólogo.....	46
a. Medeia indignada em cena.....	46
b. Medeia vítima em cena.....	52
c. Medeia irada em cena.....	60
d. Medeia animalizada em cena.....	65
4. A cena e o efeito trágico.....	69
a. O lamento.....	69
b. O infanticídio.....	73
 CAPÍTULO III: AS AMBIGUIDADES DE MEDEIA.....	 77
1. Medeia: passional ou racional?.....	77
2. Medeia: bárbara ou grega?.....	91
3. Medeia: humana ou deusa?.....	101
 CAPÍTULO IV: MEDEIA, SEGUNDO SEUS INTERLOCUTORES.....	 115
1. A Medeia da Ama.....	115
2. A Medeia do Pedagogo.....	118
3. A Medeia do Coro.....	120
4. A Medeia de Creonte.....	123
5. A Medeia de Jasão.....	126
6. A Medeia de Egeu.....	130
7. A Medeia do Mensageiro.....	131
8. A Medeia dos Filhos.....	134
9. A Medeia de Medeia.....	136
 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	 142
 REFERÊNCIAS.....	 148

RESUMO

O trabalho consiste na análise da *Medeia* de Eurípides a partir dos conceitos de tradução e de literatura comparada. Tomando como ponto de partida a concepção de Jorge Luis Borges acerca da tradução, para a qual traduzir é uma forma de ampliar o conhecimento do objeto, e a relação entre as noções de sobrevida e de tradução em Walter Benjamin, a qual afirma que as traduções que o original demanda é a sobrevida da obra, procuramos demonstrar a hipótese de que a análise de um texto através de traduções pode ser considerada um método válido no âmbito da Literatura Comparada. Na análise, o primado do original – representado, na peça, pela protagonista – desaparece, na medida em que, no expediente analítico, não foi encontrado senão versões de *Medeia*. O resultado da investigação consiste, assim, em um elogio da tradução, *topos* de convergência entre Borges, Benjamin e Eurípides.

ABSTRACT

This paper consists of the analysis of Medea by Euripides starting at the concept of translation and compared literature. Taking as a starting point Jorge Luiz Borges' conception about translation which is a way of extending the knowledge of the object, and the relation between the notion of survival and translation in Walter Benjamin, which states that the translations demanded by the original is the survival a valid method of the work, this paper demonstrates the hypothesis that the analysis of a text through translation can be considered in the scope of compared literature. In the analysis, the primacy of the original – represented in the play by the protagonist – disappears, nothing else was found in the analytic expedient otherwise versions of Medea. The conclusion of the investigation consists of praising the translation, *tops* of convergence between Borges, Benjamin and Euripides.

ENTRE BORGES E BENJAMIN: O ELOGIO DA TRADUÇÃO NA *MEDEIA* DE EURÍPIDES

INTRODUÇÃO

1. Literatura Comparada: o *locus* de enunciação

O comparatismo literário tem lidado com demandas oriundas de um cenário mundial marcado por diversos fluxos. Segundo Arjun Appadurai, a configuração cultural atual tende a dissolver a lógica binária produtora da disjunção entre centro e periferia. O mundo é o cenário onde diversos panoramas se entrecruzam, quais sejam, etnopanoramas, midiapanoramas, tecnopanoramas, finançopanoramas e ideopanoramas. Para o autor, “o sufixo ‘panorama’ também nos possibilita apontar para as formas fluidas e irregulares dessas paisagens, formas essas que caracterizam o capital internacional tão profundamente como elas caracterizam as modas internacionais do vestuário”.¹

O fluxo permanente que dinamiza o mundo elimina o caráter de excludência da relação entre local e universal. Cada local é uma mônada, o espelho do mundo. O intercâmbio cultural fornece a matéria mais recente do capitalismo vigente – quer dizer, o capitalismo cultural. A cultura em fluxo é globalização cultural, e com ela o risco de apagar as diferenças sob a égide da indústria cultural. Entretanto, ao contrário da dissolução das identidades culturais, o que se tem é o reconhecimento das diferenças, caso a cultura seja usada convenientemente. Essa é, pelo menos, a crença de George Yúdice.²

Mas será que o reconhecimento tão buscado pode se satisfazer mediante a conquista da identidade cultural? Será que os grupos minoritários têm encontrado na política o expediente a partir do qual sua reivindicação antropológica é reconhecida? Não se trata de uma força política emergente destinada a atingir o lugar da negociação, pois esta tem se mostrado retórica. O problema não é a falta de instrumentos políticos efetivos, mas o cerceamento dessa possibilidade, uma vez que as forças sociais são reconhecidamente forças no interior do tecido político ou, em outras palavras, do institucional. Assim, o pleito da identidade cultural como meio de

¹ Arjun Appadurai. Disjunção e diferença na economia cultural global in *Cultura Global. Nacionalismo, globalização e modernidade*. P. 25.

² Cf. George Yúdice. *A conveniência da cultura. Usos da cultura na era global*. Trad. Marie-Anne Kremer. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

reconhecimento pode ser um círculo vicioso, pois as condições da reivindicação política se dão no interior do cenário político. Nesse sentido, o discurso da margem não é marginal, pois tem sido proferido, na esmagadora maioria das vezes, pressupondo um lugar institucional. E a academia continua sendo o *topos* legítimo da reflexão e do debate. Do lugar acadêmico, pois, é que o discurso tem ganhado notoriedade e circulação.

O pensamento ocidental tem incorporado em sua história a denúncia de que a racionalidade instrumental não emancipou o ser humano como a modernidade acreditara, especialmente após o advento da ciência moderna, inaugurada pela revolução copernicana. O ocaso do século XIX se não pode ser considerado também o ocaso da razão, pelo menos pode sugerir uma espécie de fastio da razão. Nesse contexto, as propostas messiânicas tornaram-se simplesmente insuportáveis. Elas se perderam na imaginação de um mundo inatingível ou, por vezes, terminaram em totalitarismos. O edifício da razão, cujo coroamento foi o Iluminismo, parece ter ruído.

A referência às ruínas da razão não deve ser compreendida como uma defesa da pós-modernidade. Por outro lado, ignorá-la seria, no mínimo, improbidade acadêmica. O ceticismo contemporâneo é o sinal de que o projeto racional moderno tem sido tomado como a ilusão da razão. Trata-se de uma observação quase protocolar, na medida em que todas as formas de pensamento abrigadas pela pós-modernidade partem da mesma constatação, a saber, as ruínas da razão. E é neste contexto que emergiu o objeto da discussão que pretendemos levar a cabo no presente trabalho, o valor da tradução.

2. Posição do problema

Na medida em que a Literatura Comparada leva em consideração a discussão acerca da relação entre centro e periferia, metrópole e colônia, global e local, outra discussão precisa também ser considerada, a saber, a relação entre o original e a tradução.

A noção de tradução tem sido compreendida sob um lugar de inferioridade. Tal compreensão parece ser uma herança platônica, pois a tradução é, por vezes, vinculada ao lugar de cópia. É por isso que a preocupação de quem traduz e de quem recebe a tradução coincide na exigência de fidelidade ao original. Ou seja, quanto mais próxima do original, melhor a tradução

ou a cópia. Trata-se de uma espécie de demiurgia que, no *Sofista*, de Platão³, possui valor secundário.

A noção de verdade intrinsecamente ligada à idéia de original é passível de ser revista através de uma empresa que encontre no teatro o suporte semiótico. Essa é a nossa escolha. Lançar mão do teatro como o sistema semiótico para o desenvolvimento do nosso empreendimento se justifica na medida em que nele vemos a possibilidade de questionar o lugar de inferioridade hierárquica atribuída à tradução. O teatro, por mais realista que seja, é ficção. E na ficção o problema da verdade ganha outro significado. A verdade, neste caso, consiste na força da atuação cênica, o que nos leva a destinar todo um primado à cena. O original não seria mais do que um texto escrito para ser traduzido em cena. E entre o texto e sua efetivação cênica instala-se um campo de possibilidades destinado ao trabalho do ator. Significa que quanto mais encenação, maior o grau de verdade. Portanto, a verdade do teatro é sua representação cênica, e se esta é a tradução do texto teatral, então tradução é igual à verdade.

Na história do teatro, o que nos interessa é o teatro grego clássico do século V a. C., cujo recorte se limita à *Medeia* de Eurípides. A peça, depois de inúmeras encenações e apropriações teóricas ao longo da história, tem sido nos últimos anos objeto de uma fértil pesquisa, sobretudo, em função da adoção da encenação como critério para a análise do texto. Nesse sentido, os estudos desenvolvidos na Península Ibérica são notáveis, como o confirma Torre:

[...] a área de Filosofia Grega do Departamento de Filologia Clássica da Universidade de Valladolid tem centrado suas investigações a mais de quinze anos no âmbito da religião e crenças no Mundo Antigo, mui especialmente na adivinhação e na magia. Essas investigações tem sido apoiadas ininterruptamente por subsídios ministeriais para Projetos de Investigação e seus investigadores tem hoje um reconhecimento internacional.⁴

Sob a inspiração da trajetória iniciada por Maria Helena da Rocha Pereira, o Instituto de Estudos Clássicos da Universidade de Coimbra tem impulsionado a investigação em diversos âmbitos da literatura grega, em especial no campo do teatro clássico. As duas frentes de pesquisa levadas a cabo pelo Departamento de Filologia Clássica da Universidade de Valladolid e pelo Instituto de Estudos Clássicos da Universidade de Coimbra, em um estreito trabalho de colaboração reúnem teóricos que hoje podem muito bem designar o estado da arte no que tange à *Medeia* euripidiana.

³ Platão. *Sofista*, 265 b 1.

⁴ Emílio Suarez de la Torre / Maria do Céu Fialho (Coords.) *Bajo el signo de Medea – Sob o signo de Medeia*. Coimbra: Universidad de Valladolid, 2006. p. 10.

Maria do Céu Fialho, em um olhar sobre *Medeia* que articula elementos éticos e políticos, analisa valorativamente a conduta de Medeia em face do espaço de Corinto, cindido entre a chamada constelação do poder (Creonte e Jasão) e a população (Coro). Segundo a autora, a dissonância entre quem detém o poder e quem habita a cidade possibilita a discussão acerca dos princípios éticos que marcam a identidade grega e dos códigos de comportamento do homem civilizado.⁵

Juan Antonio López Férez, analisando a peça em uma perspectiva rigorosamente filológica, investiga a relação entre linguagem e os sentimentos de heroína trágica que ecoam na figura de Medeia.⁶

Delfim Leão, atento a questões próprias do direito ático, discute a condição da mulher grega em face do matrimônio e do divórcio. No que diz respeito à especificidade de Medeia, o autor analisa a situação jurídica da protagonista da peça enquanto uma estrangeira abandonada pelo marido.⁷

Maria del Henar Zamora Salamanca, empreendendo uma análise em uma perspectiva mais filosófica do que literária, discute a conduta de Medeia a partir de elementos extraídos das filosofias de Sócrates, Platão e Aristóteles.⁸

Carmen Barrigón, elencando as diversas interpretações e recriações de *Medeia*, estabelece uma longa, cuidadosa e exaustiva revisão das interpretações alegóricas e racionalistas do mito de Medeia desde a Antiguidade até o século XVII.⁹

Outra notável referência acerca dos estudos sobre a *Medeia* de Eurípides é o artigo de Elsa Rodríguez Cidre intitulado *Las cóleras en la Medea de Eurípides*. O estudo gera uma leitura da obra tomando a noção de *cólera* como o princípio-motor da vingança empreendida por Medeia.¹⁰

⁵ Maria do Céu Fialho. “A Medeia de Eurípides e o espaço trágico de Corinto”. In *Bajo el signo de Medea – Sob o signo de Medeia*. Coimbra: Universidad de Valladolid, 2006.

⁶ Juan Antonio López Férez. “Algunas notas sobre la Medea de Eurípides”. In *Bajo el signo de Medea – Sob o signo de Medeia*. Coimbra: Universidad de Valladolid, 2006.

⁷ Delfim Leão. “Os desencantos de Medeia: uma *xene* privada de *kyrios*, de *oikos* e de *polis*”. In *Bajo el signo de Medea – Sob o signo de Medeia*. Coimbra: Universidad de Valladolid, 2006.

⁸ Maria del Henar Zamora Salamanca. “Medea y la reflexión ética de la filosofía griega”. In *Bajo el signo de Medea – Sob o signo de Medeia*. Coimbra: Universidad de Valladolid, 2006.

⁹ Carmen Barrigón. “Lecturas alegórico-racionalistas da leyenda de Medea”. In *Bajo el signo de Medea – Sob o signo de Medeia*. Coimbra: Universidad de Valladolid, 2006.

¹⁰ Elsa Rodríguez Cidre. “Las cóleras en la Medea de Eurípides”. Ciudad de Mexico: Nova Tellus, 16.2, 1998.

No âmbito da língua inglesa destacamos o artigo¹¹ de Stewart Flory. O autor estuda as implicações morais e legais do simbolismo da “mão direita” levado a cabo nas promessas contratuais. É uma discussão sobretudo importante para a compreensão do direito a vingança reivindicado por Medeia em face da quebra dos juramentos atribuída a Jasão. Ressaltamos também a contribuição de Elizabeth Bryson Bongie, embora sendo um estudo publicado na década setenta. A autora empreende uma importante discussão acerca dos elementos heróicos na *Medeia* de Eurípides, vinculando-os ao motivo da protagonista.¹²

Finalmente, destacamos, além dos comentários e notas das traduções da *Medeia* euripídiana em português de Maria Helena da Rocha Pereira, Jaa Torano e Mário da Gama Kury, as contribuições de Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa, sobretudo, quanto ao estudo lexicográfico dos vocábulos pertencentes à semântica da noção de prece na *Medeia* de Eurípides.¹³

Os autores acima referidos representam, entre outros, a importância e fertilidade do estudo da *Medeia* de Eurípides na atualidade. Além disso, eles, na sua maioria, privilegiam a análise da peça sob a perspectiva da cena, o que nos possibilita, na esteira desse novo olhar, destinar à cena todo um primado.

Medeia, tomada, pois, na perspectiva da encenação nos permite levar a cabo a discussão acerca da relação entre o original e a tradução, porque ofusca a idéia de original. A explicitação dessa premissa reporta-se à versão do mito criada pelo poeta. Eurípides põe em cena uma Medeia oriunda de Cólquida. Quer nos parecer que o motivo de tal escolha repousa no critério cênico; isto é, a Medeia de Cólquida permitiria melhor encenação trágica, porque produziria melhor e maior efeito no espectador.

A nosso ver, Eurípides cria a versão que lhe era mais conveniente. Nossa hipótese neste sentido é a de que tal escolha foi feita em função das exigências cênicas. O argumento em defesa da Medeia cólquida, com base na especulação de que o dramaturgo teria sido manipulado pelos coríntios a fim de deslocar a barbárie para a figura do estrangeiro, deve ser recusado. A especulação deve ser rejeitada por, pelos menos, duas razões. A primeira (a) diz respeito à predicação do termo *bárbaros* a Medeia. Não faz sentido, porque o autor não reduz a protagonista

¹¹ Stewart Flory. “Medea’s right hand: promises and revenge”. In *Transactions of American Philosophical Association* 108 (1978).

¹² Elizabeth Bryson Bongie. *Heroic Elements in the Medea of Euripides*. University of British Columbia, 1977.

¹³ Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa. *Termos Relativos à Idéia de Prece na Medeia de Eurípides*. Todas as Letras: Revista de Língua e Literatura / Universidade Presbiteriana Mackenzie. Ano 1, nº 1, 1999. São Paulo: Ed. Mackenzie.

à sua face bárbara, na medida em que ela também é posta sob a figura do grego. Por outro lado (b), seria ignorar a distinção entre história e arte, entre fato e ficção. Não seria, pois, legítimo acreditar que a população de Corinto tivesse de fato a preocupação com a encenação da versão coríntia do mito de Medeia. E se o argumento faz, de certa forma, um apelo à história, ainda que do imaginário, seria preciso encontrar provas que apoiem tal especulação.

3. Hipótese de trabalho

A hipótese central, o horizonte do nosso trabalho, repousa no chão teórico tecido a partir de Borges e Benjamin. Se as traduções permitem a ampliação do conhecimento sobre o original (Borges) e este, por sua vez, sobrevive nas traduções (Benjamin), então a relação entre o original e a tradução possibilita o conhecimento ampliado de um texto que se apresenta em várias versões. O original destinar-se-ia a ser conhecido através das traduções por ele demandada. Aí consiste o valor da tradução, na medida em que está sendo tomada como a expressão multifacetada do original; a sobrevida do original em suas traduções. Nesse sentido, a hierarquia para a qual o original recebe primado sobre a tradução é questionada. Traduzir seria, assim, uma forma de conhecimento.

A rigor, a formulação da hipótese deve ser posta da seguinte maneira: é possível ler e ampliar o conhecimento acerca da *Medeia* de Eurípides através de suas traduções? A testabilidade dessa hipótese exige, pois, que um conhecimento novo seja inferido a partir do cotejo das traduções.

4. Exposição do itinerário

Tomando como elemento central da peça a protagonista, Medeia – e a centralidade da figura da protagonista é justificável em função do primado da cena, já que o texto teatral visa à encenação –, perguntamo-nos: Quem é a personagem de Medeia construída por Eurípides? Tal pergunta, no interior da peça, funciona como a busca pelo original.

Fizemos um percurso guiado pela noção de tradução. Partimos da constatação de que Eurípides cria – e adapta-a para o teatro – a versão cólquida de Medeia. O início, portanto, já carrega a marca da tradução. A Medeia escolhida por Eurípides é uma versão do mito. O texto, pois, é tradução do mito. Por isso, primeiro dedicamo-nos à descrição da versão empregada pelo poeta.

Em seguida, tomamos o prólogo da peça como didascália. Como o texto teatral destina-se à encenação, lançamos mão do prólogo como a mediação entre o mito e a cena. As cenas são traduções das didascálias postas pelo prólogo. Das informações cênicas contidas no prólogo extraímos quatro figuras de Medeia, as quais compreendem a Medeia indignada, a Medeia vítima, a Medeia irada e a Medeia animalizada.

As cenas, contudo, não foram tomadas como um fim em si mesmo. Elas se destinam ao espectador. Por isso, entendemos que a tradução última da peça consiste no efeito catártico produzido na Plateia, a saber: temor e compaixão. Assim, analisamos cenas que sugerem a produção simultânea de temor e compaixão. A escolha dessas cenas foi orientada pelo primado da tradução. Ou seja, o efeito trágico analisado não encontra sua verdade na produção do medo nem se resume no sentimento de compaixão. Trata-se de uma dupla afecção.

A análise das cenas vinculadas ao prólogo por meio das figuras de Medeia mostrou que a protagonista da peça é ambígua. Em muitos trechos a impressão que a personagem causa é a de uma mulher extremamente passional, tanto quanto em diversos outros trechos ela se mostra completamente racional. A ambiguidade compreende também as cenas, nas quais Medeia ora é posta como estrangeira – portanto, bárbara –, ora possuindo características próprias do homem grego livre. Noutros momentos, a peça sugere que Medeia é mimese do humano tanto quanto é mimese do divino. O término do segundo capítulo, o primeiro capítulo analítico, foi, portanto, aporético.

O terceiro capítulo se alimenta da aporia resultante do segundo. E, na tentativa de resolver tais ambiguidades, passamos a analisar separadamente cada possibilidade interpretativa. Perseguimos a hipótese de que Medeia é passional, e encontramos cenas suficientes para comprovar essa suspeita. Contudo, deparamos com muitas outras cenas nas quais notamos não uma mulher dominada pelos sentimentos. Daí resultou a necessidade de investigar se Medeia é racional. Mais uma vez, o término teve sua expressão numa aporia; ela é tão passional quanto racional.

Seguimos, então, na expectativa de poder encontrar o “em si” de Medeia noutra perspectiva igualmente posta sob uma disjunção. Dessa feita, a pergunta é: Medeia é bárbara ou grega? Parece óbvio que a personagem seja bárbara, afinal logo no prólogo Eurípides informa a origem cólquida da protagonista. Entretanto, as ações de Medeia, marcadas pela força da

argumentação e pela eficácia do cálculo racional, conduziram a investigação, mais uma vez, para a aporia. Medeia é tão bárbara quanto grega.

Restou-nos, portanto, a indagação acerca da natureza da protagonista. Encontramos diversos trechos nos quais quem está em cena é uma mulher sofrida, lamentando sua condição humana. Noutros, ela é indubitavelmente deusa.

A aporia resultante das considerações levadas a cabo nos primeiros capítulos analíticos conduziu-nos ao último capítulo. Dessa feita, partimos da exigência de, na ausência da possibilidade de explicitar a verdadeira Medeia, admitirmos que todas elas são verdadeiras, dependendo de seus interlocutores. Passamos, então, a considerar Medeia segundo as representações produzidas por seus interlocutores, inclusive a representação que ela faz de si mesma.

A conclusão do percurso por nós realizado impôs, assim, a propositura de que na *Medeia* de Eurípidés a protagonista é aquilo que se representa dela. E se não foi possível apreender a verdadeira Medeia é porque ela é todas as suas faces, todas as suas versões. Parece não haver original, o que sugere que só seria possível alcançar as traduções de Medeia.

5. Justificativa

A justificativa sob a qual a eleição da *Medeia* de Eurípidés se funda, desdobra-se em três aspectos:

1º) A escolha da *Medeia* como objeto de análise não se deu apenas em função do interesse de articular, via tradução, Borges, Benjamin e Eurípidés. Antes, o interesse na peça encontra sua legitimidade primeiramente pelo lugar que a obra ocupa no Ocidente; *Medeia* é um clássico. Apostar na hipótese de poder ler um clássico a partir de suas traduções, pleiteando um valor interpretativo livre da hierarquização entre o original e a tradução, foi o que de saída nos seduziu.

2º) O fato da aceitação da *Medeia* como clássico, entretanto, não era o bastante. Interessa-nos a natureza da obra, um texto destinado à encenação. Teatro é ficção e, nesta medida, é de suma importância para a Literatura Comparada, pois oferece o cenário fértil para a discussão de questões próprias do momento histórico em que nosso discurso se coloca. A verdade veiculada pelo teatro é antimetafísica, porque no limite, ainda que uma peça queira afirmar a essência do

homem, do conhecimento, da natureza, etc., tudo é ficção. A verdade ou a essência se desvanecem no aplauso final do espectador.

O caráter efêmero e instável da verdade – o que não significa sua negação, mas um campo aberto de possibilidade, na medida em que cada encenação carrega suas pretensões – nos sugere a recusa de parâmetros fixos e estáveis, o que é expressão da configuração de mundo tão oportuna à Literatura Comparada, como a globalização e o câmbio cultural dela decorrente. O cenário fluido torna-se o espaço democrático para a emergência das mais variadas expressões da verdade.

Na literatura, o suporte no qual tal dinamismo melhor se apresenta é o teatro. E o teatro clássico grego, em especial a *Medeia* de Eurípides, abriga, uma das mais originárias e importantes expressões do debate acerca da verdade. A coincidência entre discurso e verdade, identidade que sugere a imanência entre os referidos termos, tem no teatro sua expressão máxima, porque na ficção teatral não há limite. A peça de teatro, nesse sentido, abriga infinitas possibilidades de encenação, infinitas possibilidades de dizer a verdade, como o clássico que demanda infinitas traduções (Benjamin). Por outro lado, teatro também é texto, e este é o limite da representação cênica e, portanto, da interpretação, leitura ou tradução, atendendo, portanto, aos critérios borgeanos. Escolhemos, pois, a *Medeia* por ser ela teatro.

3º) A *Medeia* de Eurípides representa para nós uma importante fonte de reflexão. A peça comporta elementos que possibilitam a inferência de questões próprias do nosso tempo. E se o anacronismo sugerir algum mal-estar, importa explicitar que estamos tomando a peça como alegoria. Assim, podemos elencar as seguintes questões:

a) Por vezes deparamos com modelos intelectuais acerca da noção de alteridade, para os quais a violência é uma espécie de reação a partir do lugar do recalcado, do negado, do excluído, da minoria, etc. Tal modelo, na Literatura Comparada, está sob a influência do desconstrucionismo, próprio da escola francesa. A questão gravita em torno da noção de alteridade reivindicada na reação à violência institucionalizada. As perguntas que nos conduzem à *Medeia* de Eurípides são: A violência é um ato praticado pelo marginalizado? Violência é igual à reação de margem? Ela é o “discurso” daquele que não tem voz, o discurso da vítima? É, pois, a problematização dessa espécie de apologia à violência do discurso de margem que justifica nossa escolha, uma vez que na peça a protagonista é estrangeira, bárbara e minoria em Corinto.

b) A discussão política implicada no estatuto da Literatura Comparada é outra inferência que pode ser depreendida da *Medeia*. A questão política vela algo de suma importância para pensar a emergência de identidades subalternas. Trata-se da reivindicação do reconhecimento das identidades que a metrópole no processo histórico ofuscou. A peça, sobretudo a relação entre Jasão e Medeia, permite a problematização das relações entre o civilizado (Jasão) e o bárbaro (Medeia), entre o centro (os gregos) e a periferia (estrangeiros).

c) Na esteira da discussão política, instala-se a discussão ética, regida pela máxima de que a negação do outro é, antes, a negação de si mesmo. A relação entre centro e periferia pressupõe, em termos éticos, a relação entre identidade e alteridade. Perseguir a efetividade da noção de alteridade implica, no que tange à Literatura Comparada, a exigência de tomar como ponto de partida aquilo que, pelo menos neste momento, se apresenta como inexorável, isto é, a globalização e a economia cultural. Esse ponto de partida se justifica na medida em que implica o reconhecimento de que a sociedade contemporânea, denunciando e recusando a barbárie na qual feneceu o projeto de emancipação do homem moderno, evoca a alteridade como o manifesto dos grupos e das nações minoritários e marginalizados.

Embora a noção de alteridade esteja na ordem do dia, parece que estamos diante de uma noção vazia. Quer dizer, o *outro* na representação do *eu* hegemônico da qual a Metrópole é a portadora não tem efetividade. Trata-se da aceitação domesticada das diferenças, a qual, no menor indício de suspeita, produz mecanismos de controle a fim de manter o outro fora de suas fronteiras sob a acusação de barbárie. Nesse sentido, barbárie e estrangeirismo se entrelaçam.

Tal entrelaçamento tem sérias implicações para a literatura pós-colonialista, que se sabe e se quer reconhecida globalmente. Assim, se a modernidade realizou a alteridade apenas conceitualmente, o reconhecimento é tão somente retórico. Resta, pois, a pergunta pelas condições de possibilidade da emergência da alteridade na radicalidade do ser *outro*. A conquista dessa identidade exige a configuração de um lugar de enunciação que se traduza numa reação subalterna.

d) Finalmente, a *Medeia* de Eurípides, se presta à discussão de demandas próprias dos estudos de gênero. Nesse sentido, a noção de alteridade recebe toda uma especificidade, a saber, a condição da mulher.

Os motivos pelos quais lançamos mão de *Medeia* se reportam, pois, ao lugar teórico de onde falamos, a Literatura Comparada. Entretanto, esperamos ser guiados pela probidade acadêmica, no sentido de que não nos permitirmos violentar a peça a fim de provar de forma manipuladora pretensões políticas e éticas determinadas. O que de fato justifica a escolha de *Medeia* é o cenário que a trama teatral pode nos emprestar para fomentar a reflexão sobre as questões acima elencadas. Se a abordagem da obra permitirá a fundamentação de questões políticas, éticas, de gênero ou sua problematização, a conclusão do trabalho o dirá.

CAPÍTULO I: ASPECTOS TEÓRICOS E METODOLÓGICOS

a) Considerações teóricas

1. O valor da tradução

A questão da hierarquia entre o original e a tradução é que nos conduz a Borges. Tal hierarquia tem sugerido um lugar de inferioridade para a tradução, estabelecendo, assim, uma espécie de vínculo imanente entre original, essência e verdade. Nesse sentido, o ato de traduzir não é mais do que velar ou ofuscar o verdadeiro significado do original, consistindo sempre numa perda, o que gera, portanto, a necessidade de o tradutor se aproximar o mais possível do original. A rigor, a máxima que se infere daí é a de que quanto mais próximo do original for uma tradução, mais verdadeira é ela.

A tarefa de traduzir, de acordo com o espírito borgeano, é uma forma de engrandecer uma cultura, uma forma de dignificar uma língua. Tal máxima se funda em textos como *As duas maneiras de traduzir* (1926), *As versões homéricas* (1932), *Os tradutores de mil e uma noites* (1934), *Pierre Menard, autor do Quixote*. Entretanto, para não correr o risco configurar um pilar teórico tomando como base Borges enquanto escritor, nos apoiaremos na obra *Esse Ofício do Verso* (2007), a qual reúne as seis conferências pronunciadas em Harvard no outono de 1967. Trata-se de conjunto de textos teóricos que sustentam a teoria da tradução como rascunho, bem como a articulação com a noção de sobrevida de Walter Benjamin.

Do primeiro texto, interessa-nos a distinção entre as maneiras clássica e romântica de traduzir. A tradução clássica caracteriza-se pelo primado do texto. Significa que a psicologia e a biografia do autor não são relevantes para o estabelecimento da inteligibilidade do texto. Por outro lado, o texto não é tomado como uma construção acabada, como um monumento disponível para ser contemplado. Pois seria o mesmo que admiti-lo como uma figura hermética, cuja compreensão encontraria suas condições de possibilidade na intencionalidade do autor. Isso é, na maneira romântica de traduzir.

A forma clássica, a qual, de acordo com Pastormerlo¹⁴, é a opção de Borges, implica tomar os textos como rascunhos. Enquanto rascunhos os textos sempre comportam a possibilidade de correções, ampliando seu horizonte de significação à medida que uma nova tradução é realizada. Trata-se de uma escrita em torno, gerando uma riqueza maior do que o texto

original. Contudo, importa ressaltar, a escrita em torno não supõe uma hierarquia para a qual a última tradução é a mais verdadeira porque contém todas as outras. Pelo menos é o que nos parece poder ser inferido da perspectiva clássica de traduzir. Não parece haver hierarquização. O original é um rascunho que abriga infinitas ressalvas, infinitas traduções, como o círculo possui infinitos lados. O ideal romântico de tradução é recusado, pois ao tradutor não se impõe a exigência da fidelidade literal, até porque o câmbio de uma língua a outra impediria a correspondência entre as palavras. Entre o tradutor e a tradução não há a mediação do original, entendida no sentido de portador da verdade.

Em *As versões homéricas*, Borges valoriza a maneira clássica, combatendo mais uma vez o *status* especial atribuído ao original:

A superstição da inferioridade das traduções – amedada no consabido adágio italiano – procede de uma distraída experiência. Não há um bom texto que não pareça invariável e definitivo se o praticarmos um número suficiente de vezes. Hume identificou a idéia habitual de causalidade com a sucessão. Assim, um bom filme, visto uma segunda vez, parece ainda melhor; tendemos a considerar necessidade o que não passa de repetição. Com os livros famosos, a primeira vez já é segunda, posto que já os abordamos sabendo-os. A precavida e corriqueira frase *reler os clássicos* se reveste de inocente veracidade.¹⁵

Nesse sentido, emerge uma noção de tradução posta como incansável labor¹⁶ em função das infinitas possibilidades de leituras. A tradução desvela a obscuridade que o texto original preserva:

Nenhum problema tão substancial com as letras e seu modesto mistério como o que propõe uma tradução. Um esquecimento animado pela vaidade, o temor de confessar processos mentais que adivinhamos perigosamente comuns, o esforço para manter intacta e central uma reserva incalculável de sombra, velam as tais escrituras diretas. A tradução, por sua vez, parece destinada a ilustrar a discussão estética. O modelo proposto à sua imitação é um texto visível, não um labirinto inestimável de projetos pretéritos ou a acatada tentação momentânea de uma facilidade. Bertrand Russell define um objeto externo como um sistema circular, irradiante, de impressões possíveis; pode-se dizer o mesmo de um texto, em face das repercussões incalculáveis do verbal. Um parcial e precioso documento das vicissitudes que sofre permanece em suas traduções.¹⁷

A tradução abriga, assim, um princípio gnosiológico, já que à quantidade de traduções corresponde o grau de desvelamento das escrituras diretas. Tradução não é, pois, traição. Trata-se, antes, de um expediente que ilumina o original à medida que o desdobra. É um instrumento musical que transforma a cifra em acorde.

¹⁴ Sérgio Pastormerlo. “Borges y la traducción” in *Borges Studies on Line*. On line. J. L. Borges Center for St. & Documentation. Internet: 20/04/2009. ([HTTP://www.hum.au.dk/romansk/borges/bsol/pastorm1.htm](http://www.hum.au.dk/romansk/borges/bsol/pastorm1.htm)).

¹⁵ Jorge Luis Borges. “As versões homéricas” in *Obras Completas*. Vol. I. PP. 255-256.

¹⁶ Cf. Biagio D’Angelo. *Borges en el centro del infinito*. P. 35.

¹⁷ *Ibidem*. P. 255.

Embora não seja possível afirmar a existência de uma teoria da tradução em Borges, não se pode negar, pelo menos nos textos até agora referidos, uma espécie de elogio da tradução. É como se o original solicitasse tradução, inúmeras traduções, a fim de que o caráter de rascunho receba polimento cada vez maior a cada tradução realizada. Nesse sentido, diz Borges: “[...] a *Odisseia*, graças a meu oportuno desconhecimento do grego, é uma biblioteca internacional de obras em prosa e verso, desde os versos de rimas emparelhadas de Chapman até a *Authorized Version* de Andrew Lang ou o drama clássico francês de Bérard ou a *saga* vigorosa de Morris ou o irônico romance burguês de Samuel Butler”.¹⁸

No mesmo contexto, Borges justifica sua preferência pelos ingleses, sem, no entanto, atribuir qualquer mérito à língua inglesa. A demanda por tradução que a *Odisseia* comporta se deve à circunstância “que deve ser exclusiva de Homero: a dificuldade categórica de saber o que pertence ao poeta e o que pertence à linguagem. A essa dificuldade feliz devemos a possibilidade de tantas versões, todas sinceras, genuínas e divergentes”.¹⁹

A peculiaridade de Homero consiste no emprego de adjetivos, os quais “são expressões que recorrem, comovedoramente, a destempo”.²⁰ Daí a dificuldade de realização de um trabalho filológico que pudesse estabelecer a tradução merecedora do título de canônica. É o que ocorre com trecho extraído do livro XI da *Odisseia*, o qual apresenta os fatos comunicados por Ulisses ao espectro de Aquiles. Borges cita nada menos que seis traduções do referido trecho, ressaltando no final que nenhuma delas merece o *podium* da verdade, embora todas sejam verdadeiras. “Qual dessas muitas traduções é fiel? Talvez queira saber meu leitor. Repito que nenhuma, ou que todas. Se a fidelidade deve ser prestada à imaginação de Homero, aos irrecuperáveis homens e dias que ele imaginou, nenhuma pode sê-lo para nós; todas, para um grego do século X. Se aos propósitos que ele teve, qualquer uma das muitas que transcrevi, salvo as literais, que extraem toda sua virtude do contraste com hábitos presentes”.²¹ Na terceira conferência em Harvard Borges sustenta teoricamente *As versões homéricas*, cuja expressão maior se encontra no seguinte trecho: “Pode-se dizer que, por muitos séculos, essas três histórias – a história de Tróia, a história de Ulisses, a história de Jesus – têm sido suficientes à humanidade. As pessoas as têm contado e recontado muitas e muitas vezes; elas foram musicadas, foram pintadas. As pessoas as contaram

¹⁸ Ibidem. P. 256.

¹⁹ Ibidem. P. 256.

²⁰ Ibidem. P. 256.

²¹ Ibidem. P. 260.

inúmeras vezes, porém as histórias continuam ali, ilimitadas. Pode-se pensar em alguém, em mil ou dez mil anos, tornando a escrevê-las”.²²

A despeito da especificidade de Homero no que tange ao fomento de traduções, o mesmo raciocínio se aplica ao próprio texto borgeano. É o que ele afirma na entrevista que concedeu a Olga Pinasco.²³ Depois de observar que não cria que seus escritos merecessem atenção especial, afirma que o tradutor conhece seus textos melhor do que ele. “É que ele conhece o texto melhor que eu, que só o escrevi uma vez [...] e não há que se ater a esse jogo de palavras: *traduttore-traditore*”. Mais uma vez, Borges ressalta o texto original como rascunho que demanda traduções, na medida em que se desdobra nelas.

Em *Los traductores de las mil y una noches*, Borges, segundo Cesco, sugere, aproximando-se de Walter Benjamin em *A tarefa do tradutor*, que a tradução é uma forma de leitura. Diz a autora, na sequência:

De acordo com Borges, cada tradutor de *Las mil y una noches* dá conta da particular concepção da literatura que domina na sua língua. A de Antoine Galland estava direcionada aos franceses do século XVIII, isto é, aos racionais leitores de Racine e Corneille. A de Eduard Lane, primeira versão inglesa, é puritana, ‘centro de La lectura sin alarmas y de la recatada conversación’. A de Richard Francis Burton não esconde nenhum detalhe erótico. A de J. C. Mardrus não tem dúvida em aumentar, até inventar, ‘el color oriental’ indispensável ao público do novo mundo, espectador extasiado dos ‘ballets rusos’ de Diáguilev. As melhores traduções, opina Borges, não são as que restabelecem o significado ou as palavras do original, mas as que estão melhor escritas. As mais agradáveis de ler.²⁴

A sugestão borgeana que podemos inferir do trecho acima é que o tradutor é um leitor privilegiado, na medida em que traduz para um determinado horizonte de expectativa e, ao fazê-lo, torna-se autor. Não quer dizer, no entanto, que o tradutor-autor possa se revestir de tamanha arbitrariedade que prescindia de qualquer limite na elaboração de sua versão, pois “ao mesmo tempo em que Borges procura valorizar todas as traduções, e acreditar que todas são verdadeiras, concorda que o tradutor deve saber quais são os seus limites naquela obra”.²⁵

²² Jorge Luis Borges. O narrar uma história. In *Esse Ofício do Verso*. P. 55.

²³ Olga Pinasco. “Los escandinavos aman a Borges”. In *Claudia*, nº 292, Buenos Aires, outubro de 1981, PP. 117-119.

²⁴ Andréa Cesco. *Borges e a tradução*. PP. 86-87.

²⁵ *Ibidem*. P. 92. Acrescenta ainda Cesco no mesmo trecho: “Voltando a entrevista que teve com Sábato, em certo momento os dois comentam sobre as traduções de alguns títulos de livros. Sábato discorre sobre a má tradução do título do livro de Saint-Éxupéry, *Terre des Hommes*, que aparece traduzido como *Tierra de Hombres*, como se fosse ‘Terra de Machos’, ‘quando na verdade quer significar – e diz isso claramente – Terra dos Homens, a terra desses pobres-diabos que vivem neste planeta. Não só o tradutor não sabia francês, como não entendeu nada de Saint-Éxupéry e de sua obra inteira...’. Borges concorda com Sábato e acrescenta: ‘Claro, altera exatamente o título, que é onde mais trabalhou o autor. Quando escolheu um, é porque pensou muito nele. Ninguém, nem o tradutor, deve sentir-se no direito de mudá-lo’”.

O limite imposto pela obra não significa que a tradução tenha de obedecer ao critério da literalidade. A tradução literal, segundo Borges, tem origem nas traduções da Bíblia: “Se pensamos no Espírito Santo, se pensamos na infinita inteligência de Deus empreendendo uma tarefa literária, não nos é permitido pensar em nenhum elemento casual – em nenhum elemento fortuito – em sua obra. Não – se Deus escreve um livro, se Deus se digna à literatura, então cada palavra, cada letra, como dizem os cabalistas, há de ter o seu propósito. E pode ser blasfêmia se intrometer no texto escrito por uma inteligência infinita, eterna”.²⁶ Ainda que assim fosse, o tradutor, porque escreve para uma época distinta da destinação dada pelo autor, torna-se um novo autor.

Em *Pierre Menard autor do Quixote*, Borges reforça a designação de autor para o tradutor. É o que se passa no cotejo entre o Quixote de Cervantes e o Quixote de Menard.

Constitui uma revelação cotejar o *Dom Quixote* de Menard com o de Cervantes. Este, por exemplo, escreveu (*Dom Quixote*, primeira parte, nono capítulo):

...a verdade, cuja mãe é a história, êmula do tempo, depósito das ações, testemunha do passado, exemplo e aviso do presente, advertência do futuro.

Redigida no século XVII, redigida pelo ‘engenho leigo’ Cervantes, essa enumeração é mero elogio retórico da história. Menard, em compensação, escreve:

*...a verdade, cuja mãe é a história, êmula do tempo, depósito das ações, testemunha do passado, exemplo e aviso do presente, advertência do futuro.*²⁷

A fidelidade textual não pode ser tomada como uma defesa da forma romântica de traduzir. Ao contrário, o texto parece ser posto como uma máscara, sob a qual inúmeros autores podem se abrigar à medida que se apresentam como tradutores.

A tradução-clone sugere que a questão principal é singularidade da tradução em relação ao destinatário. Traduzir é, assim, atualizar uma obra, ainda que não implique acréscimos, decréscimos ou quaisquer modificações. Segundo Campos, “o conto de Pierre Menard parece ter o desejo de tocar em dois extremos, a questão da intenção e a questão da recepção do fenômeno literário. Trata-se aqui, por estranho que pareça, não do texto, mas de seus extremos. Trata-se do emissor e do receptor. Trata-se da criação de um personagem que é inventado por todo texto: o autor; e de outro personagem desejado por todo texto: o leitor”.²⁸

A tradução, portanto, não é apenas uma forma de ampliar o conhecimento sobre o original. Ela é, antes, a sobrevida da obra, expressão que nos conduz a Walter Benjamin.

²⁶ Jorge Luis Borges. *Música da Palavra e Tradução*. In *Esse Ofício do Verso*. P. 78.

²⁷ J. L. Borges. “Pierre Menard, Autor do Quixote”, in *Ficções, Obras Completas*, Vol I, p. 496.

2. Tradução e sobrevida da obra

Segundo Benjamin, a linearidade causal, ou a idéia de progresso, ancora-se numa compreensão problemática da noção de tempo. A problematização levada a cabo pelo filósofo em *Magia e Técnica, Arte e Política* pode ser traduzida de forma paradigmática no seguinte trecho: “A idéia de um progresso da humanidade na história é inseparável da idéia de sua marcha no interior de um tempo vazio e homogêneo. A crítica da idéia de progresso tem como pressuposto a crítica da idéia dessa marcha”.²⁹

Nesse sentido, a história é o próprio tempo vazio e homogêneo. A tarefa do historiador não é apenas estabelecer conexões como se os fatos permitissem por si mesmos a conexão que formaria um *continuum*, o que exigiria dele um olhar transcendental. Ele está inserido na imanência do processo histórico, o que recusa o *telos* da história e, de um só golpe, assume o futuro como contingência.

O que interessa não é a especificidade do tratamento dado ao evento, e sim o modo como tal evento é inserido na temporalidade constituída por aquele *continuum*. Entretanto, não é diretamente a pergunta do filósofo que aqui interessa, mas a concepção de tempo que tal pergunta supõe. Em outras palavras, importa o conceito de temporalidade em Benjamin e o uso que faremos dele na nossa empresa.

A primeira consideração nesse sentido é a distinção entre origem (*Ursprung*) e gênese (*Entstehung*). Origem é a singularidade que traduz o encontro do universal (a idéia) com a particularidade dos fenômenos. Trata-se de um toque tangencial, cuja compreensão plena está embargada pela infinita distância entre o original e a tradução.

O hiato entre o original e a tradução explode o *continuum* da história de tal maneira que todo discurso historiográfico não é mais do que tradução.

Traduzir é um exercício permanente, um esforço que não pode se esgotar nele mesmo. A tradução é portadora ou, mais precisamente, manifesto da condição babélica originária, para a qual a comunicação não deve ser levada em consideração. Por isso, se existe algum *telos* na tarefa do tradutor, ele não é certamente a transmissão de uma mensagem.

²⁸ Alexandre Silveira Campos. *A máscara vazia: um comentário sobre “Pierre Menard, autor Del Quijote”*.

²⁹ W. Benjamin. *Magia e Técnica, Arte e Política*. P. 229.

A forma pela qual o ensaio de Walter Benjamin *A Tarefa do Tradutor* foi traduzido no Brasil reverbera inconfundivelmente o traço babélico.³⁰ O babelismo, ou a “constelação babélica”, como ressalta o Professor Karlheinz Barck, parece ser uma experimentação com o próprio ensaio de Benjamin, na medida em que o tradutor foi um sujeito coletivo constituído na confluência de pelo menos quatro diferentes línguas.

Na apresentação que abre a tradução brasileira é possível constatar muitos dos pressupostos que governam o ensaio. Expressões como “intenção da língua para a qual se traduz o texto”, “original”, e “tonalidade afetiva”, traduzem o núcleo semântico da noção de sobrevida, tão caro a Benjamin. Tal noção, além de ser o ancoradouro no qual se aporta o trabalho de traduzir, encampa outras especificidades que – embora não seja a nossa pretensão explicitar exaustivamente aqui, vale dizer – permitem pensar a relação com a tradição. Nesse sentido, é de capital importância tomar a noção de *língua pura* para fazer emergir minimamente uma noção de tempo atrelada ao modo judaico de escrita, o que explicita, no fundo, a distinção entre origem e gênese, bem como realça um metafisicismo remanescente.

É no mínimo curioso – para não dizer problemático ou, mesmo, contraditório – ler metafisicamente *A Tarefa do Tradutor* para salvaguardar outra possibilidade de relação com o cânone, na medida em que o que funda e garante o primado da tradição ocidental é, de alguma maneira, um essencialismo tipicamente metafísico. Em *A Tarefa do Tradutor* Benjamin, intencionalmente, oferece um estatuto metafísico àquilo que em si é incognoscível e, simultaneamente, condição de toda inteligibilidade, sem se reduzir, no entanto, ao conceptualismo que consolida a especulação racional. Mais do que isso, trata-se de justificar esse domínio metafísico mediante a presença judaica e os pressupostos teológicos daí advindos.

No primeiro parágrafo de *A Tarefa do Tradutor* Benjamin recusa de forma contundente o *telos* que deveria – pelos menos é o que pareceria mais intuitivo – mediar a relação entre autor e receptor, qual seja, a comunicação. Segundo o filósofo, “nenhum poema é feito para o leitor; nenhum quadro, para o espectador; nenhuma sinfonia, para a audiência”.³¹ Nesse sentido, pode-se inferir que o que está em jogo aqui é a negação da recepção enquanto categoria gnosiológica. Ou

³⁰ *A Tarefa do Tradutor* foi traduzido para o português durante o seminário conduzido por Karlheinz Barck, no primeiro semestre de 1992, na UERJ, como trabalho final. A experiência babélica que marcou essa atividade – Barck propôs uma tradução coletiva – foi tão impressionante que não poderia ter sido mais bem descrita como a Apresentação do texto final.

³¹ Walter Benjamin. *A Tarefa do Tradutor*. P. 5.

seja, a especificidade de uma obra não se encerra naquilo que o receptor acredita compreender dela.

O estranhamento de que é passível tal propositura pode, no entanto, ser minimizado se levarmos em consideração que em *A Tarefa do Tradutor* existem indícios do chamado “paradigma estético”³², instância de mediação na passagem entre o período metafísico e o político-marxista. Esses sinais tratam da recorrência à arte. Mas o que significa isso? Significa a possibilidade de inferirmos daqui um essencialismo de orientação platônica que dá ao *original* inteligibilidade *a priori*, prescindindo, pois, de sua recepção. Ora, somente a noção de arte pode comportar tal prerrogativa, na medida em que nela a totalidade se manifesta no singular mediante movimento imanente. O todo – trata-se de uma efetividade, e não de mero universal abstrato – revelando-se no particular, isto é, universal concreto ou singularidade, traduz o modo de ser da arte, sua apresentação em cada obra particular. Assim, o todo encontra sua efetividade em suas partes, pois, antes de qualquer determinação, equivaleria ao nada; isto é, não seria mais do que uma generalidade.

O sentido – leia-se inteligibilidade – do ser está no seu devir. Ao caráter sintético que engendra a isonomia “quanto mais transcendência mais imanência” acrescenta-se “mais inteligibilidade”. É assim que o esquema tríplice autor-mensagem-receptor é rompido, uma extrinsicidade suprasumida na imanência do ser.

Excluir a comunicação do finalismo que liga autor e receptor parece recusar o primado de um sobre o outro. Não há mais transcendência. E, nesse sentido, nada o demonstra melhor do que a figura da arte. A imanência, pois, que é própria da arte, desvela sua essência na singularidade de cada produção artística. De fato, esse movimento não visa a comunicar algo; antes, pressupõe na lei interna que o constitui sua própria inteligibilidade, bem como da tradução dessa inteligibilidade em discurso.

A independência da recepção exige que a compreensão se dê na relação imanente entre o todo e suas partes. Tal relação faz com que a obra de arte seja irreduzível a categorias gnosiológicas extrínsecas, como “espírito de época” e “visão de mundo”. Por outro lado, essa

³² Conforme Francisco Machado ressalta acerca de *Origem do drama barroco alemão*, “se observarmos as reflexões epistemo-críticas de Benjamin, podemos identificar uma crescente secularização no seu uso da linguagem. Nesse sentido, o livro sobre o drama barroco alemão representa também uma mudança. A tentativa de expressar seus pensamentos através de uma terminologia estético-filosófica ao invés de teológica é, por exemplo, visível comparando-se a primeira versão do ‘Prefácio’, publicada postumamente, com a versão final. No próprio processo de

irredutibilidade garante à obra, por mais contemporânea de seu contexto que ela seja, estar sempre aberta à posteridade.

Permanecer no ser, como é próprio da obra que não se esgota nos limites de um contexto histórico, é a capacidade intrínseca que traduz a idéia de *sobrevida*. É o espírito (*geist*) se desdobrando na história, como diria Hegel.³³ No caso da arte, o todo comparece com toda a sua plenitude nos seus modos de ser. A história, vale ressaltar, não é apenas cenário, mas a historicização do ser. Portanto, segundo Benjamin, “é a partir da história, não da natureza, muito menos de uma natureza tão instável quanto à sensação e a alma, que é preciso circunscrever o domínio da vida. Surge, assim, para o filósofo, a tarefa de compreender toda vida natural a partir desta vida mais extensa: a da história”.³⁴ Diz Benjamin: “Todas as manifestações da vida, bem como sua própria meta, têm por fim não a vida, mas sim a expressão de sua essência, a apresentação (*Darstellung*) de seu significado”.³⁵

A vida, isto é, a sobrevida, se remete ao ser e este, por seu turno, se apresenta como linguagem, porque é índice de sua própria inteligibilidade e discursividade. Nesse sentido, as línguas circunscritas historicamente são modos de ser dessa linguagem. Parece possível inferir com Benjamin que “a tradução tem por fim exprimir a relação mais íntima entre as línguas”.³⁶

A tradução, pois, deve abandonar qualquer pretensão à comunicação, porque, no fundo, toda comunicação possui um caráter mimético. Ora, a *mimesis* pressupõe uma fixidez que seria a morte do ser, já que ele é devir. “Deste modo pode-se provar que não seria possível tradução alguma se ela pretendesse, em sua essência última, assemelhar-se ao original”.³⁷ O que a tradução faz é atualizar a afinidade das línguas, o que nada tem a ver com a semelhança entre elas. Entretanto, a afinidade compreende a capacidade de expressão, cuja lei imanente tem sempre no horizonte o que Benjamin denomina “língua pura”. As línguas empíricas são, pois, modos de ser dessa língua originária.³⁸

elaboração do ‘Prefácio’ ocorre, portanto, uma tensão entre os pensamentos metafísico-teológicos e os advindos de uma abordagem estética”. *Imanência e História, A crítica do conhecimento em Walter Benjamin*. P. 21.

³³ Quanto a isso, confirma Derrida: “segundo um esquema de aparência hegeliana, numa passagem muito circunscrita, Benjamin nos convoca a pensar a vida a partir do espírito ou da história e, não a partir apenas da ‘corporalidade orgânica’. Existe vida no momento em que a ‘sobrevida’ (o espírito, a história, as obras) excede a vida e a morte biológica... *Torres de Babel*, p.32.

³⁴ Op. Cit. P. 8.

³⁵ Walter Benjamin. *A Tarefa do Tradutor*. Pp. 8-9.

³⁶ Ibid. p. 9.

³⁷ Ibid. p. 10.

³⁸ Segundo Benjamin, “Nas línguas particulares, incompletas portanto, o que significam nunca se encontra em relativa independência, como nas palavras ou frases consideradas isoladamente, senão que em constante, na

A boa tradução deve, portanto, apresentar o referente a partir daquilo que lhe é mais intrínseco, isto é, a intenção de significar. Por isso, diz Benjamin que

[...] toda afinidade meta-histórica repousa muito mais no fato que, em cada uma delas, tomada como um todo, algo é significado, que sendo o mesmo não pode, entretanto, ser alcançado por nenhuma delas isoladamente, mas apenas pelo todo de suas intenções reciprocamente complementares: a língua pura, com efeito, enquanto todos os elementos singulares, as palavras, as frases, as correlações de línguas estrangeiras se excluem, essas línguas se completam em suas próprias intenções. Para apreender exatamente esta lei, uma das fundamentais da filosofia da linguagem, é necessário distinguir, na intenção, o-que-se-significa (*das Gemeine*) do modo de significá-lo (*die Art des Meinens*).³⁹

A noção de língua pura parece indicar o *logos* hebraico como fundo. Trata-se de um núcleo que a tradução toca apenas tangencialmente. Esse núcleo é, mesmo que pareça contraditório, o intraduzível que demanda tradução, e isso infinitas vezes. É esse intraduzível que, pelo menos assim quer nos parecer, conduz à palavra (*dabhar*) hebraica, uma inteligibilidade velada e irreduzível à representação, e que por isso não encerra apenas conhecimento ou comunicação no seu escopo. Ou seja, o que funda o original em *A Tarefa do Tradutor* é um sopro de vida, aquilo que possibilita a *sobrevida*. A vida originária, condição de possibilidade da vida nas suas determinações, permite ser tocada a cada vez na singularidade da tangente. A tradução é, neste sentido, um ponto tangencial.

Mas o que garante o estatuto do original é um valor metafísico. Independente da recepção, o ser, fundante do original, desdobra-se historicamente, o que não significa historicismo. O que faz de uma obra ser o original – o que está em jogo não é uma genealogia no sentido de procurar o momento historicamente determinado em que surge a obra – é o fato de ela demandar tradução, ainda que não haja um receptor.

A sugestão é que exista em Benjamin uma forma nuançada da escrita judaica. Basta lembrar que a tradição judaica é constituída pela *Torah* (a lei propriamente dita) e pelo *Talmud* (uma espécie de jurisprudência). A *Torah* é o elemento nuclear, o original, o inesgotável, aquele círculo que, tendo infinitos lados, possibilita, igualmente, infinitos comentários, infinitas interpretações, o que, a rigor, não é senão infinitas traduções. A enorme diferença, no entanto, é que Benjamin não aplica essa forma de escrita no sentido de instalar uma tradição hermenêutica, sob o risco de sucumbir ao historicismo. Ainda que os pressupostos hermenêuticos da teologia

expectativa de emergir como a língua pura da harmonia de todos estes modos de significar”. *A Tarefa do Tradutor*. P. 12.

³⁹ Walter Benjamin. *A Tarefa do Tradutor*. P. 11.

judaica exijam do bom exegeta o retorno ao núcleo original (*Torah*), ele (o intérprete) o faz, por vezes, pela mediação da autoridade rabínica que constitui o *Talmud*. Original e *Torah* demandam traduções porque são a fonte primeira e sob tal estatuto preservam (velam) uma dimensão intraduzível. É, pois, a inesgotabilidade própria do original que engendra historicamente a sobrevida. O original sobrevive, assim, na tradução. Quanto mais tradução, mais sobrevida; quanto mais sobrevida, mais tradução – quanto mais imanência, mais transcendência, e vice-versa.

b) Considerações metodológicas

Ler a *Medeia* de Eurípedes a partir da Literatura Comparada supõe uma noção de tempo distanciada de uma temporalidade marcada pela linearidade. Uma concepção de tempo que recusa a causalidade linear poderia sugerir um tom de arbitrariedade e anacronismo. A rigor, a arbitrariedade seria consequência do anacronismo.

O possível anacronismo, no entanto, não implica desabono da pesquisa, pois estamos recorrendo ao conceito benjaminiano de tempo, o que nos permite a locomoção no tempo, na medida em que ele é homogêneo e vazio. Por outro lado, não consistindo nosso trabalho numa tarefa posta nos limites dos Estudos Clássicos, o que demandaria todo um trabalho guiado por elementos filológicos, o suposto anacronismo se desfaz. E isso porque a forma escolhida por nós para levar a cabo a leitura de *Medeia* consiste na utilização de traduções.

A utilização de traduções para ler um clássico como *Medeia* não se reduz a um recurso metodológico. Trata-se, antes, como nos sugeriu Benjamin em *A tarefa do tradutor*, da valorização do original, na medida em que este sobrevive em suas traduções. A metáfora do círculo ilustra bem o elogio da tradução que pode ser inferido de Benjamin. Da mesma maneira que o círculo possui infinitos pontos tangenciais independentemente de ser calculados, o original comporta inúmeras traduções. A diferença é que no caso da obra literária – ou obra de arte, como diz o autor – há uma demanda intrínseca pela tradução. É, pois, dessa demanda que nosso trabalho se alimenta.

Outro elemento teórico que ecoa diretamente em nossa metodologia é afirmação extraída simultaneamente de Borges e Benjamin, a saber, a natureza gnosiológica da tradução. Se traduzir é uma forma de conhecer, a utilização de traduções da *Medeia* possibilita a ampliação do conhecimento acerca da peça. A tradução enquanto resposta à demanda instalada em função da

sobrevida própria do original será tomada como destinação do original. Traduzir seria, assim, iluminar as sombras que o original vela.

O original é, segundo Borges, rascunho. Por rascunho o poeta não considera a precariedade de um texto que, mediante sucessivos trabalhos de polimento (traduções), atingiria o acabamento final. Não há texto final, pois todo texto é rascunho.

Em *As duas maneiras de traduzir*, Borges distingue a maneira clássica da maneira romântica de traduzir, indicando a sua preferência pela primeira. Esta presta-se à operacionalização do nosso trabalho, na medida em que sua ênfase recai sobre o valor do texto enquanto tal, sem a mediação do autor. Não significa, no entanto, que evitaremos qualquer referência a Eurípides, embora a biografia do autor, sua personagem ou intencionalidade não serão relevantes para a leitura da peça. De *As versões homéricas* retiramos o elemento ideológico que sustenta o trabalho de análise textual a partir de traduções. Trata-se da recusa da superstição acerca da inferioridade da tradução em relação ao original. Assim, trataremos as traduções de *Medeia* sem o sentimento de que a ausência de um expediente filológico tornará nossa investigação desqualificada. E na esteira de *As versões homéricas* tomaremos a figura do tradutor sob o mesmo valor de verdade predicado ao autor, contribuição de Borges em *Pierre Menard, autor do Quixote*.

A operacionalização do trabalho consistirá na adoção de três traduções em português: a tradução de Mário da Gama Kury, a de Maria Helena da Rocha Pereira e a de Jaa Torrano. Dado que cada tradução tem a peculiaridade de ampliar o conhecimento sobre o original, faremos o cotejo entre elas para explicitar nuances que o texto de Eurípides guarda. Para não ignorar o lembrete borgiano em *Pierre Menard, autor do Quixote*, o cuidado do qual o tradutor deve se revestir quanto ao respeito aos limites da obra, utilizaremos o texto em grego da tradução de Torrano. Quando se fizer necessário, isto é, quando depararmos com discrepâncias entre uma versão e outra, recorreremos à versão grega, embora esta não seja tomada como verdade indiscutível, mas como rascunho.

Nem todo trecho analisado será submetido ao cotejo entre as traduções. Tal procedimento só será empregado quando as cenas analisadas exigirem uma demanda gnosiológica maior. Vale ressaltar também que não existe de nossa parte nenhuma preferência por uma ou outra tradução. Assim, quando utilizarmos apenas uma delas o critério é apenas a clareza dos versos na língua portuguesa.

Importa ainda esclarecer, para que fique clara a comparação entre as traduções, que cada verso considerado nas versões utilizadas será acompanhado da referência ao tradutor da seguinte forma: (Gama Kury), (Rocha Pereira) e (Torrano). Quanto à disposição numérica dos versos, seguiremos a divisão de Torrano, em função da facilidade de comparação com o texto grego. A despeito da divisão própria a cada tradução, quando nos referirmos ao número dos versos, independentemente se em Gama Kury ou Rocha Pereira, o parâmetro será a versão de Torrano.

Quanto à recorrência a comentadores especializados, importa explicitar que estes não serão tratados como contribuições decisivas para a leitura de *Medeia*, sob o risco de comprometer a hipótese de que o uso de traduções é suficiente para ampliar o conhecimento acerca da obra investigada. Portanto, quando tais recorrências se fizerem necessárias, será apenas em função do desejo de erudição ou de mera curiosidade acadêmica.

Por ocasião das considerações acerca do efeito trágico produzido pela peça, tomaremos de empréstimo de *A Poética*, de Aristóteles, as noções de temor e compaixão, sem, no entanto, exigir que a *Medeia* de Eurípides se enquadre na teoria da tragédia levada a cabo pelo estagirita.

Finalmente, empregaremos a noção de tradução como uma categoria analítica. Além de, inspirados por Borges e Benjamin, lançarmos mão de traduções, analisaremos a peça guiados pela exigência intrínseca à obra, um texto cujo *telos* é ser traduzido em cena. A cena, enquanto destinação do texto teatral, receberá todo um primado. Consideraremos, pois, a tradução como aquele ponto tangencial que possibilite a efetivação da sobrevida da obra quanto à tradução do texto em cena. E, a propósito do primado da cena, toda a análise da peça gravitará em torno da protagonista, a personagem de *Medeia*.

A rigor, pretendemos demonstrar ao longo da análise da *Medeia* de Eurípides, a afinidade da concepção borgeana acerca do original com a tese benjaminiana da tradução. O texto escrito por Eurípides será tomado como rascunho, comportando, assim, infinitas possibilidades de correções. As traduções da *Medeia* euripidiana seriam igualmente rascunhos, os quais teriam a peculiaridade, como enfatiza Borges em *As versões homéricas*, de ampliar o conhecimento do original. As traduções de Torrano, de Rocha Pereira e de Gama Kury serão, então, tratadas como rascunhos e, de um só golpe, como modos de expressão da sobrevida da *Medeia* de Eurípides. As versões em grego, por sua vez, serão compreendidas na perspectiva de Borges em *Pierre Menard, autor do Quixote*. Recusaremos, portanto, a superioridade hierárquica do texto grego em relação às versões em português. Importa ressaltar ainda que o caráter incognoscível do original, como

Benjamin explicita em *A tarefa do tradutor*, encarna-se na figura da personagem de Medeia. Medeia é, assim, o original que demanda traduções e tais traduções possuem o mesmo valor de verdade, o que permite a aproximação entre Borges, Benjamin e Eurípides. A articulação dos elementos teóricos extraídos de Borges e Benjamin possibilita, além da aproximação da *Medeia* de Eurípides, a configuração de uma metodologia que quer nos parecer suficiente para que a análise comparativa de traduções venha a ser um estudo de Literatura Comparada.

CAPÍTULO II: MEDEIA EM CENA

A mais bela tragédia, segundo Aristóteles, precisa instalar o movimento que vai da felicidade ao infortúnio.

Por isso eram os que censuram Eurípides, por assim proceder nas suas tragédias, as quais, a maior parte das vezes, terminam no infortúnio. Tal estrutura, já o dissemos, é a correta. A melhor prova é a seguinte: na cena e nos concursos teatrais, as tragédias deste gênero mostram-se como as mais trágicas, quando bem representadas, e Eurípides, se bem que noutros pontos não respeite a economia da tragédia, revela-se-nos certamente como o mais trágico de todos os poetas. [...] O terror e a piedade podem surgir por efeito do espetáculo cênico, mas também podem derivar da íntima conexão dos atos, e este é o procedimento preferível e o mais digno do poeta. [...] Querer produzir esta emoções unicamente pelo espetáculo é processo alheio à arte e que mais depende da coregia.⁴⁰

O elogio, mesmo com algumas ressalvas, tem como critério a encenação. Embora o estagirita diga que a obtenção do efeito trágico por meio do espetáculo é menos artístico, ele admite – e é isso que mais nos interessa aqui – que tal efeito requer recursos cênicos.

Neste capítulo, pretendemos analisar trechos da peça na perspectiva da encenação. Como já explicitamos nas considerações metodológicas sobre a opção pela cena, importa-nos apenas reforçar que o primado que oferecemos à cena ancora-se na noção de tradução. Na cena, o texto é traduzido mediante um conjunto de recursos cênicos, os quais resultam na ação teatral.

O texto teatral realiza-se, isto é, cumpre a sua destinação, na cena, na medida em que a cena é sua tradução. Estaremos, pois, atentos aos elementos que permitem a construção da cena, os quais compreendem a intencionalidade do autor, as didascálias e os recursos cênicos. Da articulação desses elementos é que o sentido ou os sentidos da peça podem ser extraídos.

Na cena, a palavra não é simplesmente um signo que tem por finalidade designar um referente. Ela é imagem, e nesse sentido não é representação; ela é ser, ainda que nem de longe implique aquilo que Platão chamaria de *tó on*. A palavra-imagem, própria da cena, produz a realidade da ficção. Por isso, do ponto de vista do efeito trágico ou da *katharsis*, mesmo que o texto preceda a cena, ele o faz porque se trata de um texto cujo finalismo é a cena.

Tomar a peça na perspectiva da cena exige logo de saída prestar a atenção ao prólogo. Eurípides tem a peculiaridade de dar ênfase toda especial ao prólogo. Tal ênfase permite não

⁴⁰ Aristóteles. *Poética*, 1453a-1453b. Tradução, comentários e índices analítico e onomástico de Eudoro de Souza, 1987.

apenas oferecer às personagens um realce maior de seus caracteres, mas também estabelecer o plano de fundo da peça. Nesse sentido, o prólogo será interrogado sob a função de didascália.

1. O mito de Medeia, segundo Eurípides

O mito do qual se serve o dramaturgo se apresenta como um relato oriundo de épocas remotas. O passado remoto ao qual se reporta o imaginário mítico possui a peculiaridade de não se esgotar nas diversas versões que cada relato pode receber. No que tange especificamente à tragédia, o mito é, em grande parte, a fonte sobre a qual a inquieta criatividade artística se debruça, sendo possível, inclusive, a criação arbitrária de novas versões. O mais importante, nesse caso, é a forma de relatar ou, a rigor, o “como” encenar. No que respeita à versão encenada por Eurípides a ênfase recai sobre a origem colca de Medeia.

A peça *Medeia*, apresentada no teatro de Dionisos em 431 a. C., nos remete às práticas da magia, aos sentimentos femininos e à condição social da mulher grega no período clássico e, em última instância, ao lugar do diferente do grego, do civilizado, do *logos*. E se esse tema, sem dúvida, integra o que se convencionou denominar “questão de gênero”, demonstrando que as mulheres podem tornar-se sujeitos de sua história, subvertendo a dominação masculina, ele implica, antes de tudo, uma questão de natureza ética.

No prólogo, narra-se a origem de Medeia, quando a ama lamenta a trajetória dela como uma espécie de denúncia da conspiração das forças naturais, como se a elas devessem a destinação da personagem. A questão que se coloca de saída é: Qual é a importância das informações contidas no Prólogo? Será que a Plateia desconhecia completamente a versão do mito criada por Eurípides?

Para além da questão, pois o texto clássico, mais do que qualquer outro, possui um passado longo - a Medeia euripidiana, escrita em grego, pressupõe inúmeros textos anteriores escritos e não escritos – importa o efeito que a informação apresentada no Prólogo provoca pela mediação da cena.

Ah! Se jamais os céus tivessem consentido que Argó singrasse o mar profundamente azul entre as Simplégades, num voo em direção à Cólquida, nem que o pinheiro das encostas do Pélion desabasse aos golpes do machado e armasse assim com os remos as mãos dos varões valentes que, cumprindo ordens do rei Pelias, foram buscar o raro velocino de ouro! (vv.1-8 – Gama Kury).

Cólquida era uma região considerada bárbara. A história de Medeia tem início após Jasão ter chegado a tal região para reclamar o velocino de ouro, respondendo à exigência posta para assumir o poder em Iolco. É frequente nas diversas versões do mito a promessa de Aetes acerca do toirão de ouro, sob a condição de que o guerreiro grego cumprisse uma série de tarefas. A primeira delas consistia em arar um campo com dois monstruosos e indomáveis touros de cascos de bronze, os quais expeliam fogo pelas narinas. Em seguida, teria de semear no referido campo arado os dentes de um dragão que fora morto por Cadmo em tempos passados.

A deusa Hera, assume a proteção de Jasão, o que, a partir de uma articulação com Eros ou Afrodite, deitaria uma profunda paixão no coração de Medeia. Perdidamente apaixonada pelo herói, ela, conhecedora dos segredos das artes ocultas, se dispõe a ajudá-lo. Mas tratava-se de um acordo bilateral, em que Jasão deveria cumprir a promessa de se casar com ela e de levá-la consigo na volta a Iolco. É assim que Medeia oferece ao argonauta um unguento, que deveria usar no corpo e no seu escudo, tornando-o invulnerável ao fogo e ao ferro durante um dia, tempo suficiente para combater o touro, bem como para arar o campo. Ela adverte-o também de que dos dentes de dragão nasceria uma seara de soldados, que se virariam contra ele, tentando matá-lo.

A solução oferecida pela apaixonada Medeia foi orientar Jasão que bastava lançar uma pedra, a longa distância, entre os combatentes desse exército brotado da terra, causando enorme confusão entre eles, de tal forma que a discussão inicial se convertesse numa mútua matança. Foi seguindo tais orientações que o herói obteve êxito no cumprimento dos desafios a que foi submetido.

Furioso, Aetes, rei da Cólquida, tenta atear fogo na embarcação estrangeira, a nau *Argo*, cuja pretensão última era aniquilar sua tripulação. Então, faz-se novamente necessária a intervenção da habilidosa Medeia, que, utilizando de seus fármacos, faz adormecer o guardião do toirão, o temível dragão que permanentemente vigiava a pele do carneiro, permitindo, assim, o seu resgate por Jasão.

Até aqui Medeia é apenas um auxílio, embora indispensável, para que o grego pudesse levar a cabo sua tarefa. Mas o lado sombrio e cruel dessa mulher se revela quando adota como estratégia de fuga com o futuro marido o homicídio de seu irmão, esquarterando-o e lançando as partes no mar para atrasar a perseguição que sabia que aconteceria. Assim como sabia que o pai,

a fim de cumprir o ritos fúnebres necessários à condução da alma do jovem ao hades, atrasaria ou, até, abandonaria a empreitada de capturar os fugitivos.

Quando da chegada em Iolco, a saga da feiticeira continua. A ela é atribuída a causa da morte de Pélias, pois, com a chegada do casal Medeia e Jasão trazendo o velocino de ouro, o tirano recusa-se a deixar o poder. Num amálgama de magia e astúcia, Medeia faz-se amiga das filhas do rei, dizendo-lhes que é portadora do dom do rejuvenescimento. Para provar, depositou dentro de um caldeirão um carneiro velho e esquartejado, retirando em seguida o animal inteiro e em perfeita saúde. Instigadas por essa prova, as filhas esquartejaram o pai e procederam da mesma forma que Medeia o fizera, mas sem o resultado esperado. Foi esse acontecimento que teria motivado a fuga do casal para Corinto.

2. Prólogo: a grande didascália

As informações em termos da versão do mito criada⁴¹ por Eurípides fazem do Prólogo de *Medeia* uma espécie de primeira didascália da peça, cuja função principal é estabelecer campos de interação com o momento social em que o mito é representado.

O início do Prólogo explicita, pois, a origem da personagem protagonista da peça. A vida pregressa de Medeia é de suma importância para criar no espectador a expectativa de uma ação – vale dizer, de uma reação que se sustente logicamente. Ou seja, anunciado o itinerário anterior à chegada em Corinto, é esperado o inesperado. Esse clima, que, vale ressaltar, somente a cena proporciona, produz no espectador uma espécie de apreensão, que, paulatinamente, se transforma em *phobos*. É um temor quase originário e ambíguo. Originário porque procede da paixão, e esta é uma força rudimentar; e ambíguo porque teme que aquilo que a governa o governe também. É, assim, o início do reconhecimento. Este o primeiro efeito produzido pelo prólogo.

A primeira cena de *Medeia*, isto é, o Prólogo, possui dupla função. A primeira é informar, a partir de uma espécie de cena propedêutica, acontecimentos pressupostos nas demais cenas, o que também permite o estabelecimento de uma unidade narrativa, pois, de alguma maneira, era preciso dizer, e isso numa cena, a origem das personagens envolvidas na trama, especialmente os protagonistas. É nesse sentido que o Prólogo informa duplamente, quer dizer: explicita ao

⁴¹ De acordo com Page, Eurípides inventa uma nova versão do mito de Medeia. *Introdução a Medea*, Oxford University Press, 1961.

espectador a versão do mito empregado pelo dramaturgo e indica ao ator o perfil das personagens. Diz Fialho acerca do Prólogo:

Este prólogo enquadra-se numa das variantes estruturais que encontramos nos prólogos euripídicos, conforme os analisa Erbse*: combina um monólogo inicial, com um diálogo que se lhe segue e que ilustra, desenvolve e fundamenta as informações e suspeitas apreendidas no monólogo. O fato de Eurípides ter escolhido, para a proferir parte expositiva do prólogo, uma figura humana, ligada à intimidade de Medeia, permite que sua *rhexis* esteja marcada por um forte tom emocional de quem acompanha e vive, numa posição de proximidade afetiva e de subordinação, o sofrimento daquela mulher. Essa figura é a Ama. O diálogo que se a esse monólogo envolve uma outra figura da constelação do *oikos* nobre e possuidor de descendência: o Pedagogo.⁴²

É, pois, no Prólogo que o contexto geral é lembrado. Em Corinto, a felicidade de Medeia foi de pouca duração. Já tendo filhos com Jasão, foi vítima do marido no plano de ascensão ao poder, o qual consistia no abandono do lar para se casar com a filha do soberano local.

A explicitação do contexto é, antes de tudo, a demarcação daquilo que deve ser encenado (para o ator) e daquilo que pode ser esperado (para o espectador). O Prólogo é, pois, o liame entre passado (o passado mítico) e sua atualização (a cena). Enquanto didascália, faz a mediação entre o texto e a cena, entre a informação contextual, destinada ao espectador, e a informação cênica, destinada ao ator. É nesse sentido que os caracteres de Medeia são explicitados como uma espécie de didascália. Nas palavras da Ama:

Faz dos deuses testemunhas da recompensa que recebe do marido e jaz sem alimento, abandonado o corpo ao sofrimento, consumindo só, em pranto, seus dias todos desde que sofreu a injúria do esposo; nem levanta os olhos, pois a face vive pendida para o chão; como um rochedo, ou como as ondas do oceano, ela está surda à voz de amigos, portadora de consolo. Às vezes, todavia, a desditosa volve o colo de maravilhosa alvura e chora o pai querido, sua terra, a casa que traiu para seguir o homem que hoje a despreza [...] os filhos lhe causam horror [...] seu coração é impetuoso. (vv. 21-38 – Gama Kury)

A rigor, a Ama está descrevendo o que deve orientar a construção de Medeia em cena. O ator terá, pois, de vivificar em cena uma mulher amarga, desditosa, capaz de atos segundo a paixão – “Conheço-a e temo que, dissimuladamente, traspasse com punhal agudo o próprio fígado nos aposentos onde costuma dormir; ou que chegue ao extremo de matar o rei e o próprio esposo e, conseqüentemente, chame sobre si desgraça inda pior. Ela é terrível, na verdade, e não espere a

⁴² Maria do Céu Fialho. “A Medeia de Eurípides e o espaço trágico de Corinto” in *Bajo el signo de Medea – Sob o signo de Medeia*. P. 18.

* H. Erbse. *Studien zum Prolog der euripideischen Tragödien*, Berlin, 1984 Apud Maria do Céu Fialho. “A Medeia de Eurípides e o espaço trágico de Corinto” in *Bajo el signo de Medea – Sob o signo de Medeia*. P. 18.

palma da vitória quem atrai seu ódio” (vv. 39-45 – Gama Kury) –, como também uma mulher racional, capaz de levar a cabo um plano racional.

a) Medeia indignada: A primeira descrição de Medeia é o desenho de uma mulher indignada. Sua indignação pode ser nuançada sob três faces, a saber: o aspecto conjugal, o aspecto político e o aspecto religioso.

a.1) A questão conjugal aparece nos versos 17 e 18. O verbo *eunazetai* significa fazer casamento, deitar, acalmar. Este verbo, de mesma raiz que o substantivo *eunaios* (cama conjugal) e *eune* (cama, casamento, leito, coito), possui um tom sexual. Na tradução de Gama Kury, os referidos versos são traduzidos da seguinte maneira: “[...] traidor dos filhos e de sua amante, sobe Jásion em leito régio [...]”. É curioso que o tradutor tenha empregado a palavra *amante* para traduzir o termo *despotin*. Nas traduções de Rocha Pereira e Torrano, a expressão empregada para a palavra *déspota* é “minha senhora”. A impressão que temos é a de que as duas últimas traduções parecem captar uma Medeia vista sob a perspectiva da escrava. No caso da tradução Gama Kury, a pergunta é: Por que o tradutor usa a palavra *amante* (*erastes*)? Independente da justificativa do emprego de tal palavra, o tom sexual produzido aqui nos parece oportuno para traçar de forma mais nítida a fraude conjugal. Jásion não apenas “repousa no tálamo régio” (Rocha Pereira) ou “com núpcias principescas; Jásion se deita” (*Iasov basilikois eunazetai*) – (Torrano).

É como se a palavra *amante* intensificasse a traição de Jásion. Trata-se da traição não apenas da esposa (“minha senhora” no discurso da Ama). É o corpo que está em jogo, embora Jásion não compreenda o seu ato como traição de sua amante. Nos versos de 551 a 558, Jásion diz: “Quando mudei da terra de iólcia para cá atraindo múltiplos infortúnios invencíveis que invenção inventei mais feliz que esta: no exílio desposar a filha do rei? Não, como te afliges, aturdido pelo desejo de nova noiva, nem por anseio de multiplicar a prole [...] (Torrano)”.

A justificativa de Jásion não parece atenuar o ato. Medeia foi traída no corpo. O corpo que se fundia ao corpo de Medeia, que transpirava nele e com ele já não mais o fazia. O coito realizado pelos corpos de Medeia e Jásion deu lugar ao coito entre Jásion e a filha de Creonte. O contexto imediato pode justificar tal interpretação, na medida em que se refere à traição da prole e da amante – isto é, aquela que teve participação ativa na produção da prole. Trata-se da traição

de sua própria carne, já que a prole é extensão carnal. Por outro lado, o objeto da traição, como aparece neste trecho, é o corpo, o corpo junto do qual Jasão se deita e copula.

a.2) O aspecto político envolvido na primeira figura de Medeia se confunde com o aspecto religioso. Para discutir essa nuance da indignação de Medeia, escolhemos a tradução de Jaa Torrano. O trecho “*Medeia d e dystenos etimasmene boa men orkous, ankalei de dexias de pistin megisten, kai theos martyretai oias hamoibes ex Iasonos kyrei*” é traduzido por ele da seguinte maneira: “[...] mas Medeia mísera desonrada grita juramentos, reclama a fé máxima da mão destra e pede aos Deuses testemunho de que permuta ela obtém de Jasão” (vv. 20-23).

O emprego da palavra *permuta* nos parece bastante adequado para traduzir a dimensão política que a Medeia indignada encampa. O termo empregado por Eurípides foi *hamoibes*. Segundo Pereira⁴³, essa palavra pode ser traduzida como “remuneração”, “resposta” ou “troca”. Neste ponto específico, há uma coincidência das traduções de Rocha Pereira e Gama Kury, as quais empregam a palavra *recompensa* para traduzir o termo *hamoibes*. Embora, segundo Malhadas⁴⁴, o termo possa ser traduzido como “o que é dado em troca”, “compensação”, “punição” ou “prêmio”, a noção de recompensa não parece comportar a questão política que aqui emerge.

Recompensa sugere um expediente de ressarcimento em função de um dano produzido. Por outro lado, o ato de recompensar alguém sugere que este alguém se encontra em posição de inferioridade. O desdobramento desse termo pode, inclusive, implicar a representação de uma Medeia sem voz, dependente de Jasão – isto é, um lugar de passividade e resignação, que pode falsear sua face principesca. A rigor, o que está em jogo é uma questão política, pois o trecho fala de acordo rompido unilateralmente. Quando a Ama diz que Medeia “reclama a fé máxima da mão destra” (vv. 21 e 22 – Torrano), o significado ultrapassa a noção de juramento religioso. Segundo Rocha Pereira (nota 9): “O juntar das mãos era parte do cerimonial da promessa de fidelidade. A tradução literal, segundo a acentuação adotada no texto seria: ‘invoca o penhor máximo da mão direita’”. Promessa é pacto, acordo bilateral. A mão direita é o gesto que indica a veracidade do pacto e, portanto, o compromisso de cumpri-lo, procedimento que ainda hoje abre o expediente de depoimento na esfera jurídica.

⁴³ Isidro Pereira. Dicionário grego-português/português-grego. S. J. Lisboa: Ilivraria apostulado d imprensa, 1979.

⁴⁴ Daisi Malhadas. Dicionário grego-português. Cotia : Ateliê Editorial, 1998.

A primeira evidência de que a indignação de Medeia comporta uma face política se encontra no verso 18 (Torrano). A palavra chave é *basilikois*, que geralmente é traduzida por “rei”, como as traduções de Torrano e Gama Kury o confirmam, apesar de Gama Kury acrescentar a expressão “senhor do país”. Mas a tradução de Rocha Pereira oferece um tom que reverbera de forma mais enfática a relação de poder. O trecho é, pois, traduzido da seguinte maneira: “[...] Jasão repousa ao tálamo régio, tendo desposada a filha de Creonte, que manda nestas terras [...]”. Embora, a figura do *basileus* implique um lugar de poder, não se pode inferir legitimamente, isto é, necessariamente, o exercício do poder calcado no arbítrio.

A atitude arbitrária da personagem de Creonte é movida por uma questão pessoal. Trata-se da proteção da filha ou, mais especificamente, do matrimônio da filha. O verso 15 ganha ainda mais clareza no que tange à questão política se relacionado com os versos 34 e 35 (Torrano): “Reconheceu a infeliz sob infortúnio por que não abandonar pátrio chão”. Nos versos imediatamente anteriores (31-33) – “[...] consigo mesma pranteia o pai, terra e palácio que traiu e deixou com um homem que agora a desonrou” –, a condição de exilada, para não dizer fugitiva, permite a emergência do arbítrio de Creonte, pois, mesmo Medeia sendo princesa, o reino de Cólquida não reclamaria a quebra de acordos políticos ou a recusa de hospitalidade por parte do rei de Corinto. Nesse sentido, a questão política ganha dimensão pessoal, na medida em que a reivindicação do lugar de princesa é apenas eco do lamento de Medeia, e não de uma exigência de Cólquida. Mesmo que seja apenas um lamento, a questão política existe, pois Medeia, na condição de estrangeira, não poderia ser expulsa arbitrariamente, como quer Creonte. O que está em jogo aqui é, pois, a relação de poder.

A ameaça de exílio é premente, e a justificativa quem oferece é Jasão, nos versos de 451 a 454 (Torrano): “A mim não me importa, não cesses nunca de dizer que Jasão é o pior dos homens, mas quanto ao dito por ti dos tiranos; crê que só te lucra a pena do exílio”. A palavra empregada por Eurípides é *tyrannous*, que também pode ser empregada para “rei”. Entretanto, neste contexto o termo indica o arbítrio de poder de Creonte.

Jasão, isentando-se de responsabilidades – “[...] serás expulsa desta terra. Eu não tenho nada a ver com isso” (Rocha Pereira) –, desloca a causa da ameaça de exílio para as palavras de Medeia, palavras que afrontaram o soberano – termo empregado tanto na tradução de Rocha Pereira quanto na de Gama Kury para designar a palavra *tyrannous*. Jasão sugere nesta cena que

afrontar “as vontades dos poderosos” (v. 449 - Torrano) é algo recorrente em Medeia. “[...] mas tu não folga loucuras, sempre a dizer mal dos tiranos, serás banida do país.” (vv. 457-458). Na tradução de Gama Kury, o trecho recebe ênfase ainda maior. Diz a tradução: “injuriavas dia e noite o soberano. Agora expulsam-te por isso da cidade.” Por outro lado, a justificativa que Jasão oferece para o abandono do lar implica interesses políticos. Diz ele nos versos de 551 a 573 (Torrano): “Como criaria filhos dignos de meu palácio? Ao semear irmãos de teus filhos, faria a identidade e, juntar o gênero, prosperaríamos. Qual filho te falta? O meu lucro com os filhos futuros provê aos que vivem. Está mal tramado? Não o dirias, se não te afligisse o leito”. Segundo a estratégia de Jasão, os fins justificam os meios. Embora essa lógica seja importante e mereça considerações detalhadas, analisaremos esse trecho um pouco mais a frente.

a.3) A questão religiosa que, ao lado das questões sexual e política, compõe a primeira figura de Medeia, apresentada pela escrava, reporta-se igualmente ao trecho já citado, a saber, os versos de 20 a 23. O verso 21 é a chave da face religiosa. Nele Medeia “grita juramentos” (Torrano) ou, na versão de Rocha Pereira, “clama pelos juramentos”. Tais juramentos dizem respeito à invocação da deusa Têmis. Trata-se, a rigor, da invocação da justiça. Nos versos de 160 a 165 (Torrano), podemos notar que Medeia invoca simultaneamente Têmis e Ártemis: “Ó grande Têmis e senhora Ártemis, contemplai o que sofro, com grandes juras enlaçada a meu maldito esposo?”

Nos versos anteriores (148-159), o Coro observa, dirigindo-se a Medeia, embora ela ainda se encontre no interior da casa, que Zeus ressarcirá a esposa lesada. Mas é possível inferir que Medeia não deseja ser ressarcida no sentido que o Coro propõe. Afirma o Coro: “Se teu esposo venera novas núpcias, comum é isto, não te exasperes, Zeus te ressarcirá disto, não te debulhes demais a prantear teu marido” (Torrano). Se Medeia tivesse interesse no ressarcimento por parte de Zeus, ela o teria invocado, já que o soberano do Olimpo, como explicita a Ama nos versos de 168 a 172 (Torrano), é o juiz dos pactos firmados entre os homens. Mas ela não o faz, embora a tradução de Gama Kury acrescente Zeus na invocação que a esposa indignada faz. Segundo tal tradução Medeia diz: “Zeus poderoso e venerável Têmis [...]”. A rigor, é a Ama que faz tal acréscimo quando nos versos de 168 a 172 (Torrano), diz: “Ouvi como diz e invoca Têmis votiva e Zeus que das juras entre mortais se tem por juiz”.

O trecho, na versão de Gama Kury, enfatiza Zeus como garantia do cumprimento do pacto. A tradução diz: “Estais ouvindo seus lamentos, gritos com que ela invoca Têmis, guardiã

da fé jurada, e Zeus, para os mortais penhor do cumprimento das promessas?” Preferimos a tradução de Torrano, porque ela parece indicar que o que interessa a Medeia não é o penhor de Zeus, mas o precedente aberto por Jasão. Ou seja, Jasão é indesculpável em função da quebra do juramento, e isso é suficiente para justificar a ira de Medeia.

b) Medeia vítima: Na sequência, a Ama apresenta a segunda figura de Medeia, cuja característica principal é a dor. Mas não se trata de dor na alma. Da mesma maneira que a figura da Medeia indignada não prescinde do corpo, na medida em que a traição tem um tom sexual, a Medeia vítima “jaz sem alimento, corpo dado às dores, debulhada em lágrimas todo o tempo desde que se soube lesada pelo marido sem erguer os olhos nem afastar da terra o rosto, como rochedo ou marítima onda ouve se aconselhada por amigos [...]” (VV. 25-29 - Torrano).

O quadro traçado pela Ama é deprimente. Medeia lamenta a própria existência. “Sem erguer os olhos”, isto é, tomada pelo pudor, fruto da injúria do marido, ela permanece “sem desviar o rosto do chão”, sinal de resignação. Mas esse estado de coisas é ambíguo, pois ora ela é rochedo, ora é onda do mar. Na versão de Gama Cury, “como um rochedo, ou como as ondas do oceano, ela está surda à voz dos amigos, portadora de consolo”.

A ênfase da tradução consiste no resultado. Isto é, a esposa sofrida está inconsolável. Mas o que de fato nos interessa não é o resultado, até porque “estar surda à voz dos amigos” minimiza a ambiguidade que perseguimos no referido trecho. A rigor, ela ouve os amigos; a questão é como ela se comporta aos ouvi-los. Para sustentar essa leitura, preferimos as traduções de Torrano e Rocha Pereira.

É curioso que a comparação das três traduções permite a inferência que se traduz numa espécie de câmbio que vai de um juízo categórico (“ela está surda à voz dos amigos”), em Gama Kury, passando por um juízo circunstancial (“assim escuta os amigos, quando a aconselham”), em Rocha Pereira, até o juízo hipotético, que é a ênfase de Torrano, isto é, “ouve se aconselhada por amigos”.

As variáveis em relação ao resultado diante do interlocutor – os amigos – não nos parecem ser o mais importante. Importa, pois, a flutuação, a instabilidade de Medeia ao ouvir os amigos, quando ouve os amigos ou se ouvir os amigos. Ou seja, ela é rocha ou onda. A figura da rocha pode ser entendida como uma postura firme e silenciosa, como também pode traduzir a

idéia de passividade, embora a noção de passividade não possa ser aplicada de forma confortável aqui, já que aceitar o sofrimento já é uma forma de reação.

Rocha é muito mais figura de firmeza e de estabilidade. Ela ouve os amigos de forma firme e serena ou jogada de um lado ao outro, como uma onda ao sabor do vento, como é próprio das ondas oceânicas. Em nenhuma das duas situações existe discurso. Silenciosa como rochedo, Medeia não permite interlocução com os amigos. Inundada pelo pranto, como a onda marítima, que se despedaça nos corais, ela é só gemido de dor. Por isso a segunda figura engendra no espectador a construção de uma imagem de uma Medeia vítima.

c) Medeia irada: A quarta figura é uma espécie de alerta. É como se a Ama, depois de apresentar a segunda figura de Medeia, dissesse: Cuidado! Medeia não sucumbiu. Ela reagirá. O verso 38 é traduzido por Torrano da seguinte forma: “Grave é o espírito, nem suportará maus tratos [...]”. A primeira parte do verso é traduzida por Gama Kury com a expressão “coração impetuoso”. É que Medeia tem um espírito perigoso, como ressalta a tradução de Rocha Pereira. O adjetivo *barys*, com mesma raiz do verbo *bareo*, guarda o significado de “tornar ou ser pesado”, “sobrecarregado”, “estar pesado de dor” e *phren* indica “toda membrana que envolve um órgão”, “a envoltura do coração”, “a envoltura do fígado”, “membrana de uma víscera”, “entranhas”, “coração”, “alma”, “pensamento”, “inteligência”, “vontade”.

“Espírito perigoso” (*bareia gar phren*) implica uma espécie de fonte de ações. Mas um coração pesado de dor é uma instância profunda, desconhecida e imprevisível. Por isso é perigoso.

O acréscimo feito por Rocha Pereira em sua tradução bem o indica. Para além das versões de Torrano e de Gama Kury, as quais empregam a expressão (verso 39) “eu a conheço”, diz Rocha Pereira: “conheço o seu caráter”. Trata-se de um acréscimo, porque o verso no texto grego não contém o termo *ethos*, que, de fato, poderia ser traduzido por “caráter”. Mas o acréscimo é significativo, pois remete a descrição de Medeia ao campo prático, ao domínio da ação. Ou seja, trata-se de especular acerca do que é possível em termos de ação quando se trata de alguém de entranhas plenas de dor. Alguém assim é temível, como diz Torrano no verso 44, capaz de golpear (fincar uma espada ou punhal) no próprio fígado.

O termo *hepar*, pode traduzir um lugar que na medicina grega significa a sede da cólera. É certo, diz a Ama ainda no verso 44, que “quem moveu o seu ódio”, isto é, “quem a desafiar como

inimiga”, diz Rocha Pereira, não “celebrará facilmente bela vitória” (Torrano). Neste caso, a versão de Torrano traduz, no nosso entendimento, de forma mais precisa a principal didascália extraída do monólogo da escrava. Trata-se da principal didascália, no sentido de informar o tom principal que governará o enredo como um todo.

O referido trecho é traduzido por Rocha Pereira assim: “quem a desafiar como inimiga não alcançará facilmente vitória”. Já Gama Kury infere na sua versão que “não espere a palma da vitória quem atrai seu ódio”. Gama Kury enfatiza o resultado do ato de despertar o ódio em Medeia; isto é, não é possível comemorar a vitória, mesmo que a tenha obtido. Rocha Pereira, por sua vez, sugere que deve ser árduo o processo de obtenção da vitória. Ainda que a vitória ocorra, o caminho para sua conquista é difícil. A tradução de Torrano parece, então, sintetizar as duas outras, na medida em que a ênfase está no final, isto é, na celebração da vitória. A diferença em relação à versão de Gama Kury – já que estas duas permitem maior aproximação – é que, embora os tradutores foquem a celebração da vitória, a tradução de Torrano abre espaço para a contingência, o que não ocorre nos primeiros. A celebração pode até ocorrer, mas não será fácil. Por outro lado, ainda que a celebração da vitória ocorra, não será a comemoração de “bela” vitória.

Preferimos, pois, essa tradução em função do campo aberto de possibilidades que ela instaura. Ela melhor representa o clima de expectativa instalado no espectador. Eurípides não estabelece de antemão o que sucederá no desenvolvimento do enredo. Neste sentido, o espectador é convidado a sair da passividade e especular acerca das cenas que virão. Trata-se – pelo menos é que nos parece – de uma estratégica cênica de angariar a atenção da platéia por meio de um discurso que assume o futuro como contingência. Imerso no campo do possível, livre do pressuposto da inexorabilidade do destino, o espectador pode imaginar na iminência de cada cena aquilo que poderá ou não ocorrer.

d) Medeia animalizada

A última descrição ocorre na segunda parte do Prólogo, mais precisamente na última participação da Ama antes da primeira manifestação de Medeia. O contexto no qual tal descrição se dá diz respeito a uma intervenção da Ama perante os filhos do casal Jasão e Medeia, no sentido de alertá-los quanto ao perigo que a aproximação da mãe pode gerar. A rigor, trata-se de

um pedido ao Pedagogo levado a cabo pelos versos 89-92: “Ide, ó filhos, para dentro de casa, que lá tudo estará bem. E tu conserva-os à parte o mais que for possível, e não te aproximes da mãe em delírio; que eu já a vi olhá-los com olhos bravos de touro, que vai fazer algo de terrível [...]” (Rocha Pereira).

O olhar feroz, como enfatiza Gama Kury em sua versão, traduz imagetivamente o desespero da esposa traída: “[...] mas ela nos olha, a nós, criadas, com o olhar feroz de uma leoa que teve filhotes [...]”. O desespero, na visão da Ama, é tão evidente que na versão de Rocha Pereira recebe o nome de “delírio”. Torrano, por sua vez, encontra para a expressão *metri dysthymoumene* o correspondente em português “mãe mal-animada”. A expressão sugere que Medeia está sob um ímpeto tal que a descrição mais aproximada é a de um olhar de touro bravo pronto para atacar. O quadro pintado pela Ama atinge, pois, seu ponto máximo na descrição de uma Medeia tão feroz quanto um animal, o que justifica falar da figura de animalização.

3. Cenas-traduições do Prólogo

As indicações cênicas levadas a cabo no Prólogo produzem figuras que podem ser constatadas no desdobramento do drama. O Prólogo, no entanto, não funciona como a onisciência da trama, mas indica o perfil geral da protagonista. Assim, debruçaremos nas cenas que traduzem cada figura extraída da narrativa da Ama.

a) Medeia indignada em cena

A vinculação de cenas de indignação à figura da Medeia indignada descritas pela Ama repousa na palavra *ódio* (*echthra*). O verso 16 é o centro de gravidade da figura da indignação: “Agora tudo lhe é odioso, e aborrece-a o que mais ama” (Rocha Pereira). Após a segunda participação da personagem de Medeia, a Ama (vv. 115 a 117) diz: “Mísera! Que parte os filhos tem nos erros do pai? Por que os odeias (*echtheis*)?” (Torrano). Nos versos 103, 113 e 147, o termo empregado é *stygeras* ou, a rigor, *stygeran* (v. 103), *stygeras* (v. 113) e *stygeran*, novamente no verso 147. Nessas três ocorrências, a palavra é traduzida na versão de Torrano por “hediondo” ou “hedionda”. “Hedionda natureza” (*stygeran te physin*) no verso 103, “hedionda mãe” (*stygeras matros*) no verso 113 e “hedionda vida” (*biotán stygeran*) no verso 147. A

ocorrência do referido termo se dá tanto na versão grega utilizada por Torrano em sua edição bilíngue quanto na versão grega estabelecida pela editora ateniense Kaktos. As versões de Gama Kury e de Rocha Pereira traduzem, no entanto, os termos *stygeran*, ou *stygeras*, como “odioso” ou “odiosa”. A partir dessas traduções, a conexão entre a Medeia indignada e as cenas que correspondem a tais indicações cênicas pode ser regida pela palavra *ódio*.

A quebra do juramento apresentada na questão conjugal quando da descrição da face indignada de Medeia no prólogo, quer nos parecer, é uma importante chave hermenêutica. A compreensão da reivindicação de Medeia em face da quebra dos juramentos por parte de Jasão pode implicar uma questão maior e bem mais difícil. O que move a indignação de Medeia? Não podemos negar a relevância da questão conjugal e tampouco minimizar a importância da questão política. Não obstante, a figura da Medeia indignada parece gravitar em torno da questão religiosa, ainda que num primeiro momento tal motivação permaneça velada, impondo-nos uma espera que terminará na análise do grande monólogo. E, na esteira desta hipótese, encontra-se uma pergunta de caráter ontológico, isto é, a indagação acerca da natureza da personagem de Medeia: Ela é *mimesis* do humano ou do divino? De saída, é preciso ressaltar que nenhuma resposta simples e definitiva pode ser dada.

Um dos elementos que podem certamente contribuir para a iluminação da questão é a natureza da referência à divindade quando da denúncia da quebra do pacto entre Medeia e Jasão. Como ressaltamos na análise do prólogo, a indignação de Medeia não tem por escopo a simples perda do marido. Por outro lado, ainda que o ultraje do lar seja certamente um importante ingrediente em termos de despertar a indignação e, na esteira dela, desencadear a ira da esposa, Medeia não se coloca no lugar de um ser humano que solicita a providência dos deuses. Ela “toma os deuses por testemunhas da recompensa que recebe de Jasão” (vv. 23-24 – Rocha Pereira), como uma espécie de aviso. Mas o aviso parece ser, a rigor, um recado de Eurípides à Plateia no sentido de anunciar a possibilidade de reação violenta. A invocação dos deuses – isto é, do testemunho da divindade – funciona principalmente como mecanismo para a produção da vingança legitimada.

Levar em conta a produção da afecção no espectador – isto é, instaurar um clima de expectativa em termos de uma possível reação da esposa indignada – demanda um conjunto de

estratégias cênicas. O recurso cênico de fabricar uma cena em que a personagem de Medeia permanece no interior da casa é o ponto principal dessas estratégias.

Eurípides destina à personagem quatro participações antes da aparição diante do Coro e da Plateia. A impressão que se tem é que o tragediógrafo cria um ambiente propedêutico em relação ao espectador, cuja função é a de prepará-lo para a aparição de Medeia. Quer dizer, nessas primeiras participações efetiva-se a descrição de uma mulher abatida feita pela Ama.

As três primeiras participações da personagem são igualmente marcadas por expressões sonoras que remetem à ideia de dor e lamento. Trata-se de uma espécie de gemido, que, certamente, potencializa a impressão acerca do estado emocional em que a esposa traída se encontra. Do ponto de vista cênico, as expressões sonoras de dor são fundamentais, embora a tradução de Torrano apenas as translitera (*ió* – verso 95; *ió moi moi* – verso 97; *aiaî* – verso 111, *aiaî* – verso 143).⁴⁵ Tais expressões aparecem na versão de Rocha Pereira como “ai” ou “ai, ai de mim”, no verso 97. Já Gama Kury omite esses sons, optando diretamente pelas palavras sem a mediação de tais recursos. Por isso, as duas primeiras versões acima mencionadas parecem-nos mais adequadas no que tange à tradução do texto em cena.

A indignação que se traduz apenas para os ouvidos do Coro e do espectador assume um contorno especial, na medida em que o autor faz emergir o tema da morte. Logo na primeira participação da personagem de Medeia, nos versos 96 e 97 (Torrano), o desejo de morte (Antes eu morresse!) traduz o estado de vida, marcado pela aflição. Tal desejo aparece na versão de Gama Kury sob a forma da indagação: “Por que não morro?”. As formas exclamativa ou interrogativa produzem na cena o mesmo tom de desespero. O tom de desespero é também perseguido na tradução de Rocha Pereira, embora diferentemente dos dois primeiros, os quais enfatizam na personagem de Medeia a constatação de grandes males, sugerindo uma situação incontornável. Ela, por sua vez, realça o desespero em face da contingência do futuro. O trecho é traduzido da seguinte maneira: “Desgraçada de mim e dos meus males. Ai, ai de mim, que fim será o meu?”

⁴⁵ Jaa Torrano explicita sua opção em termos de tradução da seguinte maneira: “Gritos de dor, de alegria e de espanto não se traduzem. Mantivemos as interjeições tão peculiares à tragédia tais e quais, apenas transliterando-as, por supormos que o sentido geral do contexto e da situação baste para liberar-lhes toda a carga emotiva e valor afetivo”. Nota do Tradutor, p. 25.

A segunda participação de Medeia (vv. 101 a 105) faz um deslocamento do objeto do desejo de morte pranteado nos versos acima referidos. O desejo de morte nos versos 96 e 97 permite uma importante indagação. Trata-se de seguinte pergunta: Se a condição em que Medeia se encontra é a do mais profundo desespero, por que ela não cometeu suicídio? Uma resposta simples, mas que não é evasiva, recai sobre o autor. Isto é, ela não se matou porque a peça precisa continuar. Entretanto, se observarmos a totalidade do enredo, a resposta pode outra, a saber: Medeia não pode se suicidar simplesmente porque termina o drama como deusa. Retirando a si mesma do tema da morte, convoca um outro objeto: filhos e marido. Significa que a Medeia prostrada e na iminência de sucumbir começa a despertar para se fazer indignada. O desespero que governa a primeira participação cede lugar ao lamento, prelúdio da figura de vítima.

A expansão do escopo da morte é notória nas três traduções: “[...] filhos de hedionda mãe, pereçam com vosso pai e desapareça toda a casa!” (Torrano); “Filhos malditos de mãe odiosa, por que não pereceis com vosso pai? Por que não foi exterminada esta família toda?” (Gama Kury); “Ó filhos malditos de mãe odiosa, perecei com vosso pai, e a casa caia toda em ruínas” (Rocha Pereira). A indignação que começa a brotar no referido trecho põe sob o alcance da morte a família como um todo.

O lamento/indignação acerca do lar destruído tem peso relevante no enredo. O contexto em que o Coro faz sua primeira participação, por exemplo, estabelece a conexão entre as personagens da Ama, do próprio Coro e de Medeia. A intervenção do Coro é decisiva para legitimar a indignação da esposa. Segundo a didascália que anuncia a entrada do Coro acrescentada na tradução de Gama Kury, “várias mulheres de Corinto, já idosas, constituindo o Coro, entram em cena e desfilam silenciosamente, enquanto a Ama pronunciava os últimos versos”.

A entrada do Coro em cena manifesta um sentimento de compaixão que posteriormente se converterá em convivência. “Ouvi, ouvi a voz e o clamor da Cólquida infeliz”, diz a tradução de Rocha Pereira (vv. 31-32). As versões de Gama Kury e de Torrano exacerbam, neste trecho, o valor da cena, que se destina aos ouvidos. O Coro em Torrano diz: “Ouvi a voz, ouvi o grito da mísera mulher cólquida ainda não calma”. Já em Gama Kury: “Ouvimos todas nós os gritos dela, da infortunada princesa estrangeira”. A comoção do Coro, no entanto, compreende não apenas a pessoa de Medeia, mas a totalidade do lar, como o confirma as seguintes expressões que

traduzem os versos 136 e 137: “[...] não me apazem, ó mulher, dores da casa que me é querida” (Torrano); “[...] eu não folgo, ó mulher, com as dores desta casa, de quem fiquei amiga” (Rocha Pereira); “[...] sentimos igualmente a aflição de um lar tão caro também para nós”. (Gama Kury).

Neste primeiro momento, o interlocutor do Coro é a Ama, e esta, de forma quase sombria, diz que o lar que tanto comove o Coro feneceu (v. 139). A partir daí, o desespero de Medeia se converte em indignação. A vida é hedionda, enfatiza Medeia no verso 147 (Torrano), ou odiosa, segundo as versões de Gama Kury e de Rocha Pereira. E, mais uma vez, a esposa clama pela morte. O clamor, neste caso, traduz a indignação em relação a sua existência. O termo *bios* – a rigor, *biotán* – aparece pela primeira vez no lamento da princesa cólquida.

A força da cena produz a interlocução entre o Coro e Medeia, mesmo que esta ainda se encontre no interior da casa. Mas tal interlocução se apresenta ainda sob uma forma embrionária, pois a mediação é a recorrência à divindade. O Coro diz nos versos 148 e 149: “Ouvís, ó Zeus, ó Terra, ó Luz, que grito agora soltou essa esposa desgraçada?” (Rocha Pereira). A evocação da divindade por Medeia é traduzida da seguinte maneira: “Ó grande Têmis, Ártemis venerável, vedes o que sofro [...]” (Rocha Pereira).

Ainda que o que nos interesse aqui seja a referência aos deuses como o início da interlocução entre Medeia e o Coro, é importante ressaltar que as versões por nós utilizadas não são unânimes no que tange à fala de Medeia no verso 160. Para Rocha Pereira e para Torrano, as divindades evocadas são Têmis e Ártemis. Na versão de Gama Kury, reclama-se o testemunho de Zeus e Têmis. O problema é que as versões gregas aqui utilizadas também divergem. O texto grego da edição bilíngue de Torrano faz referência no verso 160 a Têmis e Ártemis, enquanto a edição da Kaktos refere-se a Zeus e Têmis. Ainda que o que de fato importa para realçar a figura da indignação seja a convocação dos deuses como testemunhas da quebra do acordo que fizera de Jasão e Medeia cônjuges, é oportuno um comentário de natureza teórica. A diferença posta pelas traduções em relação à recorrência aos deuses serve de contra exemplo da teoria de Borges no que tange a aposta na possibilidade de prescindir do original. A evocação de Ártemis, Têmis ou Zeus diz respeito ao manuscrito que serviu para a edição do texto grego utilizada pelo tradutor. Aqui, o texto original nos parece importante.

O desejo da esposa traída é ver Jasão e a noiva reduzidos a pedaços, e por isso legítima de antemão a possível vingança quando se dirige à divindade. Embora a referência aos deuses sugira que Medeia fale do lugar de mortal⁴⁶, a simples condição de mortal implicada na fala da Ama não explicita quem é Medeia e nem o motivo efetivo de sua indignação.

O início da cena ancora-se na reclamação da quebra dos votos. “O voto, *stricto senso*, é uma promessa condicional feita a um Deus; é uma forma diplomática de coação, um pacto espontâneo no qual, caso se obtenha o favor, o solicitado oferece-se, diligentemente, o que se prometeu”.⁴⁷ Embora se referindo a outro momento da peça, Barbosa, no trecho citado, nos ajuda a compreender que da relação entre Medeia e a divindade evocada não se pode inferir que se trata de uma prece, o que faria da princesa de Cólquida simples mortal.

Na segunda e na terceira cena que antecede a referência aos deuses, Medeia profere um tipo de palavra que a aproxima da própria divindade, indicando, assim, uma relação privilegiada com os deuses. Trata-se do termo *kataratos*. Nos versos de 113 a 115, esse termo se presta à expressão de um desejo imprecatório, uma forma verbal de amaldiçoar. A expressão *kataratoi paidē* é unanimemente⁴⁸ traduzida por “filhos malditos”, o que ocorre também nos versos de 162-163 (*kataraton posin* – maldito esposo). Portadora da palavra de maldição, sem que por isso seja repreendida pelos deuses, eleva Medeia à condição de deusa ou de, pelo menos, alguém que desfruta de um *status quo* diferenciado. Nesse sentido, explicita Barbosa:

A noção de cumprimento dos votos, de palavra de poder e de ação mágica, faz-nos pensar na relação homens-deuses atrelada à relação homens-homens. O desejo de realização do que foi prometido permite a invocação “Têmis eukataian”, a guardiã dos votos jurados. Contudo, sendo Medeia construída, desde o início do drama, como origem de medos, figura poderosa que profere preces de um tipo particular, sendo assim erigida, ela domina a cena pela palavra de maldição e, por essa palavra, estabelece uma relação quase exclusiva com os deuses. A seleção lexical do poeta é, por esse raciocínio, um dos marcadores para definirmos Medeia como divindade e não apenas como mulher traída”.⁴⁹

As cenas de indignação, então, caracterizam-se, em última instância, pelo ódio e pela capacidade de proferir maldições, marca indelével na construção da personagem de Medeia nas cenas que precedem sua aparição.

⁴⁶ “Ouvi como diz e invoca Têmis votiva e Zeus que das juras entre mortais se tem por juiz.” Vv. 168-170 (Torrano).

⁴⁷ Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa. *Termos Relativos à Idéia de Prece na Medeia de Eurípides*. Todas as Letras / Universidade Presbiteriana Mackenzie. Ano 1, nº 1. São Paulo: Ed. Mackenzie. P. 45.

⁴⁸ A tradução é válida para Rocha Pereira, Torrano e Gama Kury.

⁴⁹ Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa. Op. Cit. P. 47.

A recorrência aos deuses anuncia a passagem para um outro estado interior. Medeia começa a trocar o desespero/lamento/indignação por uma espécie de indignação, cuja expressão é a argumentação. Mas isso ocorre pela interferência do Coro. A cena que reduziu a participação de Medeia ao simples, mas eficaz, lamento gera naqueles que ouvem o grito de desespero a necessidade de expressar apoio a ela ou, na pior das hipóteses, evitar um mal maior.⁵⁰ No aguardo da aparição de Medeia, passemos a considerar as cenas vinculadas à figura da esposa vítima.

b) Medeia vítima em cena

A expressão maior da indignação é apresentar-se como vítima. As primeiras participações de Medeia é uma representação que corresponde apenas às cenas não vistas. De fato, o que se ouve permite a construção imaginária de uma figura marcada pela dor e pelo desespero. Tal construção cria as condições de possibilidade para o reconhecimento da causa de Medeia. A possibilidade de tomá-la como vítima está, pois, lançada.

A primeira cena de Medeia fora dos seus aposentos indica o oposto daquilo que foi imaginado mediante o que captado pelos ouvidos do Coro e da Plateia. Ressalta Rocha Pereira:

Quem aparece em cena, porém, não é a mulher desesperada, quase aniquilada, que a ama descreve nos vv. 25-25, [isto é] ‘jaz sem comer, o corpo abandonado à dor, consumindo nas lágrimas todo o tempo’ e que misturava com imprecações o anseio por uma morte libertadora (vv. 145-147). Pelo contrário, [...] é uma pessoa que vem calmamente expor a sua situação de exilada e de esposa traída. É um discurso célebre, quer pela sua habilidade, apontada ao desejo de ganhar a promessa de convivência do Coro, quer pelas informações que fornece sobre a condição da mulher perante as obrigações do casamento.⁵¹

A questão levantada por Rocha Pereira, isto é, a discrepância entre a Medeia do interior da casa e a Medeia que se apresenta ao público, é pertinente, mas carece de uma discussão mais detalhada. A representação que se tem de Medeia, num primeiro momento, é, de fato, a de uma mulher sofrida e desesperada, lamentando sua condição de esposa abandonada. Trata-se de uma personagem caracterizada pela paixão ou, por que não dizer, governada pela paixão.

No prólogo, a ama prepara o clima da peça, fornecendo indícios importantes. [...] Dessa forma, torna ciente o espectador de certos fatos que marcaram a viagem: de um lado, o papel fundamental de Medeia no auxílio a Jasão para a conquista do velo de ouro; de outro, o passado de Medeia ressurgido, entremeado de crimes. [...] Todos esses atos foram praticados por Medeia em nome de

⁵⁰ Diz o Coro nos versos de 173 a 183: “Como poderia ela vir à nossa vista, receber das nossas palavras o som, a ver se a pesada ira e capricho abandonava? Porque, dos amigos, o nosso zelo não estará longe. Mas anda, vai dentro de casa e leva-lhe estas palavras amigas. Apressa-te já, antes que o mal chegue aos que lá moram; que a dor já cresce, desmedida”. (Rocha Pereira).

⁵¹ Eurípides. *Medeia*. Introdução, versão do grego e notas de Maria Helena da Rocha Pereira, p. 14.

sua cega paixão por Jasão. No prólogo, ainda, a ama fornece dados a respeito do caráter de Medeia. Lamenta o estado de sua senhora que jaz sem comer, que se consome em lágrimas e já sente remorsos por ter traído a casa paterna. Teme pelos atos futuros, uma vez que conhece seu ânimo vingativo. [...] Certamente a ama não está fazendo previsões, nem está antecipando o que vai acontecer, mas, justamente porque conhece sua senhora, chama atenção para certos fatos, dá sinais, preparando o clima patético da peça. [...] A cada episódio a tragédia progride, acentuando os elementos patéticos, com acréscimo contínuo da desgraça”.⁵²

Apresentar a personagem de Medeia caracterizada pela paixão implica o ônus de demonstrar a hipótese em face das cenas nas quais Eurípides desenha uma mulher habilidosa na argumentação. Com efeito, em muitos trechos da peça podemos observar ações ancoradas num expediente tipicamente racional. Tais trechos se assemelham bastante ao modelo argumentativo da sofística, pois o efeito persuasivo, fruto do encadeamento lógico dos argumentos, instala requintada beleza, provocando no interlocutor o assentimento do argumento. E o tema principal que rege esta etapa é a questão da justiça.

As cenas de indignação, na medida em que são cenas não vistas, estimulam a imaginação pela afecção da audição. Por outro lado, ouvir o lamento da esposa traída, uma mulher estrangeira e exilada, cria a expectativa para a visão. Os olhos esperam a imagem correspondente àquilo que se ouve. Mas não se trata apenas disso; as cenas para o ouvido produzem no Coro e, é claro, na Plateia um clima de solidariedade, o qual, paulatinamente, cria as condições subjetivas para a obtenção da convivência do Coro, elemento fundamental para o desdobramento do enredo. É aí que o tema da justiça começa a aparecer.

A cena que destaca a conquista do apoio do Coro é condicionada pela cena anterior, na qual as quinze mulheres de Corinto aparecem sensibilizadas e susceptíveis ao argumento da esposa traída. Enfatiza o Coro: “Ouvi, ouvi a voz e o clamor da Cólquida infeliz e sem sossego” (vv. 132-133 – Rocha Pereira). A solidariedade expressa na primeira fala do Coro é resultado da cena não vista. O lamento de Medeia, vindo do interior da casa, é o elemento decisivo para a persuasão, sobretudo porque é na última cena que precede sua aparição que a justiça é reclamada pela primeira vez na peça.

O que rege, pois, as cenas da Medeia vítima é o termo *dike*. Para analisarmos as cenas que visam à construção da personagem que se põe como vítima, observaremos os contextos de ocorrência, nos quais o termo *dike* e seus derivados aparecem. Tais contextos compreendem os versos 165 (*adikein*), 207 (*adika*), 219 (*dike*), 221 (*edikemenos*), 261 (*diken*), 265 (*edikemene*) e

⁵² Eurípides. *Medeia*. Tradução de Jaa Torrano. p. 11.

267 (*endikos*). O recorte da peça onde esses termos ocorrem se estende do verso 160 ao verso 267. Os dois marcos postos pelos referidos versos são: a recorrência aos deuses – atuação que faz parte do conjunto das cenas não vistas – e a manifestação de apoio a Medeia expressa pelo Coro.

O verso 160 abre o referido trecho com a invocação de Têmis. Ela é a deusa da justiça. Curiosamente, a despeito de o termo ter sido empregado no início do trecho, Eurípides volta a empregá-lo mais uma vez apenas. No nosso entendimento, a palavra *temis* tem a função de marcar o tema da justiça, que é o horizonte das cenas nas quais a personagem de Medeia transita em termos de apresentar-se aos olhos do Coro e da Plateia como vítima.

A figura de vítima supõe um critério que permite designar, numa relação bilateral, o caráter transgressor de determinada ação. Trata-se, pois, de uma questão legal.⁵³ A comprovação da discussão legal que a cena comporta se encontra no verso 165. Nas traduções de Gama Kury e Rocha Pereira, o termo jurídico que traduz a palavra *adikein* é *injúria*, que na versão de Torrano é traduzido por “lesar” .

O argumento camuflado – camuflado porque é dirigido a um interlocutor que, neste primeiro momento, só existe na trama vista sob as perspectivas do Poeta e da Plateia, pois o Coro, futuro interlocutor de Medeia, refere-se à personagem pela mediação da Ama – unifica noções que aos ouvidos do grego ateniense do século V a.C. poderia parecer estranho. Tais noções são *temis* e *dike*. *Temis* indica o direito consuetudinário como o horizonte no qual se inscreve a *práxis*, ao passo que *dike* tem como gênese a linguagem processual.

O direito, enquanto *temis*, prescindia da discussão, pois a tradição era o limite. Não obstante, o considerável crescimento da tensão entre a nobreza e os cidadãos livres exigia, além de leis escritas, a discussão destas. É, pois, nesse momento que o vocábulo *dike* ganha efetividade. O processo de codificação do direito supõe, então, o fenecimento da noção de *temis*. Em seu lugar, apesar de o vocábulo ser tão antigo quanto o primeiro, é que se coloca o termo

⁵³ Conforme Werner Jaeger no capítulo “O estado jurídico e o seu ideal de cidadão” in *Paidéia, a formação do homem grego*, é a partir do século VI a.C que o Estado ateniense começa a ser configurado juridicamente. Isso não quer dizer, no entanto, que diversos elementos da tradição não tenham contribuído para o desenho da esfera jurídica. Vale ressaltar que a formação jurídica ecoa como o acabamento da formação do Estado Ático, que desde as colônias gregas da Ásia Menor vinha sendo fomentado, a despeito de a figura do Estado não aparecer nessa tradição como *telos* último da sociedade.

dike.⁵⁴ A rigor, as duas palavras significam lei. Mas, com efeito, essa nova configuração não pode prescindir jamais da crítica que pesa sobre a lei caduca (*temis*) levada a cabo pelo confronto das razões (*logoi*), o que caracteriza o expediente posto pela noção de *dike*.

O trecho que compreende os versos de 160 a 165, entretanto, põe o termo *dike* sob o escopo de *temis*. A divindade, representante da justiça (*temis*), é convocada para que seja possível inferir dela a reclamação de um direito lesionado. É, pois, no contexto do direito de esposa lesionado que Eurípides constrói a Medeia vítima.

É sintomático que a cena implique a recorrência ao elemento divino como legitimação da denúncia que aparece no verso 165 (“porque me ousaram lesar antes” – Torrano). O testemunho da divindade tem um valor crucial para a inteligibilidade da cena, pois o casamento entre Jasão e Medeia não possui validade em face das leis gregas. Acerca do testemunho dos deuses, explicita Fialho:

Tendo como horizonte o vínculo, pelo juramento, de duas pessoas que celebram um pacto de confiança mútua, compreende-se que já o Coro, no párodo, invoque Zeus, a Terra e a luz (depreende-se do Sol) e manifeste sua confiança e expectativa na intervenção justiceira de Zeus (v. 158) e que Medeia comece por invocar a intervenção de Témis (v. 160), a par, também, da de Zeus, no que é secundada pela Ama (vv. 168-170). É que a capacidade humana de assumir vínculos contratuais, assentes na disposição de confiança e fidelidade recíproca, é sinal, desde cedo, de competência civilizacional. Convocar os deuses a testemunhar tal compromisso, normalmente acompanhado de sacrifícios animais, fala pela própria solenidade dos elos que se tecem e pela sua relação a uma ordem que transcende o homem.⁵⁵

Mas a validade do testemunho dos deuses depende da legitimação do *ethos*, legitimação que aparece na cena por intermédio do Coro. O posicionamento favorável do Coro (vv. 203-213) em relação a Medeia sugere que o casamento entre a princesa cólquida e Jasão tem o reconhecimento da população de Corinto: “Ouvi voz multiplangente a gemer, claros clamores míseros ela grita: esse traidor do leito, vil noivo. Sofrendo injustiças invoca a Divindade da Lei [Temis]* jurada de Zeus que a fez vir à contraviária Grécia por mar noturno, na salgada intérmina

⁵⁴ A noção de *dike* fora de suma importância para o engendramento e a consolidação das estruturas histórico-sociais. Ela representa o momento em que a sociedade grega exigiu a discussão do *nomos* que se sustentava como lei autoritária (*temis*). Ora, na medida em que a unilateralidade da lei tradicional é questionada, o que é buscado é a construção da *isonomia*, embora o vigor de tal termo só seja encontrado a partir do século V a.C. Não obstante à noção de *dike* ser posta num cenário jurídico, o vocábulo remonta a esfera econômica, pois encampa a fixação de normas para a regulamentação do câmbio de mercadorias. O critério da medida e do peso aplicado às relações de troca emerge na esfera jurídica como *dike*. De acordo com Jaeger, “a *dike* constitui-se em plataforma da vida pública, perante a qual são considerados ‘iguais’ grandes e pequenos”. Werner Jaeger. *Paidéia, a formação do homem grego*. P. 137.

⁵⁵ Maria do Céu Fialho. “A Medeia de Eurípides e o espaço trágico de Corinto” in *Bajo el signo de Medea – Sob o signo de Medeia*. P. 22.

fechadura do mar” (Torrano). Para o termo *adika* (v. 207) a versão de Gama Kury continua mantendo o termo *injúria*, enquanto Rocha Pereira emprega o termo *mal*.

A aceitação do abandono de Medeia como traição conjugal é, pois, evidente na fala do Coro. Nesse sentido, a tradução do termo *adikein* (v. 165) por “injúria”, como o fazem Rocha Pereira e Gama Kury, tipifica a transgressão de Jasão no contexto moral. Ela teve o seu direito lesionado, como indica Torrano ao traduzir o referido verso, independentemente do valor legal do casamento. A reclamação do direito lesionado faz, então, sentido, como explicita Leão:

[...] a ligação entre Medeia e Jasão é a vários títulos excepcional e anômala, mas não terá deixado de colocar, ao público ateniense que assistiu à primeira representação, problemas jurídicos igualmente dignos de nota e que ajudariam a vincar de maneira mais profunda o caráter daquelas personagens. Os dois amantes não eram formalmente casados pelo procedimento usual da *engyesis*, mas a sua relação assentava, inicialmente, numa garantia mais forte, que eram os juramentos celebrados tomando os deuses por testemunhas; eram ambos exilados em terra estrangeira e, por conseguinte, a situação mais estável que poderiam esperar, à luz do direito ático, seria o estatuto de meteco. No entanto, Jasão negociou secretamente com o soberano de Corinto um salto qualitativo na escala social, ao casar com a filha de Creonte; desta forma, poderia ganhar certamente a cidadania plena (enquanto *poietos polites*), ficando com a porta aberta para chegar ao poder e passá-lo aos filhos *gnesioi* que viesse a ter da nova relação. Se Medeia permanecesse em Corinto, seria na qualidade de *pollake* estrangeira, com a desconsideração que isso implicava para ela e para os filhos (que seriam vistos como *nothoi* e não poderiam beneficiar do novo estatuto do pai).⁵⁶

Assim, a reclamação do direito ferido por Jasão supõe legitimidade moral. É nesse sentido que discutiremos os contextos de ocorrência da palavra *dike* e suas derivações.

É, pois, de posse da legitimação da reclamação de direitos por parte do Coro (vv. 203-213) que Medeia, finalmente, se apresenta aos olhos de Coro e da Plateia. A aparição, segundo ela, traduz o cuidado de uma estrangeira em termos de evitar a censura daqueles de quem obteve exílio. Trata-se da exigência de contextualização que Medeia deseja ressaltar. Os versos 222-224 ressalvam a possibilidade da interlocução pretendida por ela, na medida em que se coloca como integrada no contexto das mulheres de Corinto: “Devem também os estrangeiros integrar-se e não posso aprovar tampouco o cidadão que, por excesso de altivez, ofende os outros negando-se ao convívio natural com todos” (Gama Kury).

A conquista do apoio do Coro, *telos* intrínseco à cena, tem como estratégia a evocação da condição de mulher. Contudo, a cena não permite a inferência de que se tratava de um plano previamente concebido. Medeia diz no verso 214: “Sai de casa, ó mulheres de Corinto, para que nada me censureis” (Rocha Pereira).

⁵⁶ Delfim F. Leão. “Os desencantos de Medeia: Uma xene privada de kyrios, de oikos e de polis” in *Bajo el signo de Medea – Sob o signo de Medeia*. P. 80.

O argumento que evoca a condição feminina é mediado pela publicidade que a personagem dá a sua vida privada, até porque privacidade não existe mais. O tratamento de cordialidade para com o Coro é a marca principal dos versos 222-227: “O hóspede sempre deve aquiescer à cidade, não louvo o domiciliado intratável por ignorância áspero com os cidadãos. Este inesperado fato que se deu comigo destruiu-me a alma. Vou-me e da vida deixo ir a graça e quero morrer, amigas” (Torrano).

O tom amistoso (*philai*) que encerra o verso 227 introduz uma reflexão que, aos olhos contemporâneos, chamaríamos de “questão de gênero”. E o direito reclamado fecha a primeira cena destinada também aos olhos.

O poeta põe em cena uma mulher cujo comportamento passa ao largo daquilo que se esperava de uma mulher grega. É a exposição de uma mulher estrangeira, atuante, forte e detentora da habilidade da argumentação. Num primeiro momento, o estranhamento que a cena pode causar não cria nenhuma possibilidade de identificação entre o Coro, a Plateia e a personagem. Contudo, no verso 231 o emprego do pronome “nós” demonstra a mesma habilidade persuasiva vista no verso 222, quando dá ênfase à importância da contextualização. O “nós”, que aparece em todas as traduções por nós utilizadas, cria as condições para o reconhecimento da pertinência do direito reclamado. É como se um alto grau de empatia se instalasse entre a personagem de Medeia e o público feminino.

A empatia gerada pelo emprego do referido pronome permite que Medeia encampe no seu discurso o gênero feminino e, em especial, as mulheres de Corinto. Nos versos 230-251, ela expõe a tradição, reconhecida por todas, para a qual as mulheres eram destinadas à submissão à autoridade masculina. Nos versos 232-234, ela diz: “Primeiro é preciso com excessivo dinheiro comprar marido e aceitá-lo como senhor seu. Esse mal inda dói mais que o mal” (Torrano). O casamento excluía a liberdade de escolha por parte da mulher (v. 235), como também o divórcio, “pois o divórcio não é bem visto para mulheres, nem podem repudiar o marido” (vv. 236-237 - Torrano).

A contingência da nova morada impunha a exigência de adivinhar qual a melhor maneira de convívio com o esposo (vv. 238-240). Em busca de angariar a compreensão e, por que não dizer, o apoio das mulheres (Coro), Medeia continua expondo o cotidiano da mulher até o verso 251. No v. 252, contudo, a figura homogeneizante do “nós” é rompida da seguinte maneira: “Mas

a vós e a mim não serve a mesma argumentação” (Rocha Pereira). A palavra *argumentação* traduz o mais importante termo do verso, a saber, o vocábulo *logos*. O termo é traduzido por Gama Kury como “linguagem”: “Mas uma só linguagem não é adequada a vós e a mim”, verso traduzido por Torrano assim: “Mas não a mesma razão vem a ti e a mim”.

Nas três traduções, podemos notar a ênfase que o Poeta dá ao *logos* como portador de diversas possibilidades argumentativas. O mesmo objeto pode ser interpretado de várias maneiras. A condição da mulher, objeto em questão, recebe especificidade própria da situação em que Medeia se encontra. “Vós tendes aqui a vossa cidade e a casa paterna, a posse do bem-estar e a companhia dos amigos. E eu sozinha, sem pátria, sou ultrajada, raptada duma terra bárbara, sem ter mãe, nem irmão, nem parente, para me acolher desta desgraça” (vv. 253-258 – Rocha Pereira). Neste momento da cena, Medeia não diz que veio de uma terra bárbara por amor de Jasão. Ela se coloca num lugar de passividade, como as demais versões o confirmam. Na versão de Torrano: “Eu, porém, órfã sem cidade sou ultrajada pelo marido, conquistada em terra bárbara [...]”. Já Gama Kury diz em sua versão: “Estou só, proscrita, vítima de ultrajes de um marido que, como presa, me arrastou a terra estranha [...]”.

Ao apelar para a passividade, Medeia assume a intenção clara de obter a convivência de seu interlocutor. Manifesta-se a habilidade discursiva, característica da Medeia que se apresenta ao Coro. Se o discurso gravita em torno da desfavorável condição feminina – condição com a qual Coro e Plateia se identificam – para inferir dela uma questão de direito, não seria estratégico encerrar o argumento prescindindo do lugar de vítima.

A passividade, própria da imposição cultural que pesa sobre a mulher, é subvertida quando esta se vê tolhida nos seus direitos, situação que Rocha Pereira traduz como “ultraje”, Torrano como “ser lesada na cama” e Gama Kury como “lesados os direitos do leito conjugal”. Sob tal condição – e nesta Medeia se coloca –, é plausível reivindicar o direito de punir o autor da injúria. Tais circunstâncias fundamentam a petição ao Coro nos versos 259-263: “Quererei alcançar de ti silêncio se para mim for inventada via e meio de punir por estes males o marido e aquele que lhe deu a filha por esposa, silêncio!” (Torrano). Mas a possibilidade de deliberação (*boulesomai*) acerca dos meios para punir o marido recebe um tom mais claro na versão de Gama Kury: “Ah! Vou dizer tudo que espero obter de vós: se eu descobrir um meio, um modo de fazer

com que Jason pague o resgate de seus males e sejam castigados quem lhe deu a filha e aquela que ele desposou, guardai segredo!”.

Embora a tradução de Gama Kury pareça mais completa no que tange aos planos de Medeia, na medida em que o trecho traduzido inclui no objeto da justiça reclamada a punição de Jasão, Creonte e sua filha, Rocha Pereira questiona em sua versão a lógica da inclusão de Creonte e filha no alvo da punição. O trecho é assim por ela traduzido: “Apenas isto de vós quero obter: se alguma solução ou processo eu encontrar para fazer pagar ao meu marido a pena deste ultraje [e ao que lhe deu a filha que ele desposou], guardai silêncio”. O emprego dos colchetes recebe o esclarecimento que se encontra na nota 27, a qual reproduzimos literalmente aqui: “O verso 262 foi considerado interpolado por Lenting e, na sequência dela, pelos melhores e mais recentes editores, por razões de ordem linguística e também dramática (Medeia não iria revelar o seu plano tão claramente antes de obter a promessa de silêncio por parte do Coro)”. Vale ressaltar ainda que o trecho entre colchetes também aparece na edição grega utilizada por Torrano, o que não ocorre na versão grega da *Kaktos*.

Mas, a rigor, o que importa mesmo é o desfecho do argumento em termos de solicitar a convivência do Coro. E o pacto entre este e Medeia é estabelecido nos versos 267-270. Como não há diferenças consideráveis em relação às traduções, basta a versão de Torrano: “Assim farei, com justiça punirás o marido, Medeia [*endikos gar ekteise posin*]”. E, de posse da legitimação do Coro, a personagem de Medeia deixa a figura de vítima para lavar a cabo seu plano de vingança.

c) Medeia irada em cena

Cenas nas quais a personagem de Medeia deve caracterizar-se pela ira são esperadas a partir das indicações cênicas que o poeta faz por intermédio da Ama no Prólogo. Mas, a partir do momento em que ela se apresenta ao Coro, a ira é camuflada sob a serenidade de hábil argumentação. Como diz Cidre, “Medeia nunca se apresenta realmente como uma mulher encolerizada, ao contrário do quadro apresentado por sua escrava”.⁵⁷

Vamos considerar como cenas de Medeia irada os trechos que, a despeito daquilo que a princesa cólquida aparenta sob a razoabilidade do argumento legal/moral, como explicitamos por

ocasião das cenas construídas, tendo a figura de vítima como norte, contenham alguma ocorrência das palavras *cholos* e *orge*, as quais têm sido normalmente traduzidas por “cólera”, “ira” ou “ardor”.

A partir do verso 214, que marca a saída de Medeia do interior da casa, os termos *cholos* e *orge* ocorrem doze vezes até o final da peça, das quais nos interessa apenas oito ocorrências, porque fazem referência diretamente à ação ou comportamento de Medeia. Mas, vale ressaltar, são mais de dezoito ocorrências ao todo.⁵⁸

A primeira ocorrência por nós considerada trata do verso 447, que abre um longo trecho caracterizado pelo *agon* entre Medeia e Jasão, estendendo-se até o verso 626. A palavra *orgen*, que na versão de Torrano é traduzida por ardor, abre o discurso de Jasão. O termo possui importância cabal na tentativa do marido de se isentar da responsabilidade pela destruição do lar imputada a ele por Medeia. Afirma Jasão: “Não é esta a primeira vez, mas já muitas eu vi como a cólera violenta é um mal irremediável” (Rocha Pereira).

Para Jasão, a causa dos males que Medeia sofre se encontra na incapacidade de domesticar sua impulsividade. Nesse sentido, a versão de Gama Kury é bastante oportuna: “Esta não é a vez primeira. Já senti em várias ocasiões que o ânimo irascível é um mal insuportável”. A atribuição de um ânimo intratável está de acordo com a descrição da Ama no verso 38 (*bareia gar phren*), cuja expressão é traduzida por Torrano como “Grave é o espírito”. Portadora de um “espírito perigoso” (Rocha Pereira), Medeia é a causa do exílio a que está na iminência de ser submetida (v. 450). A alma irascível fez com que ela não se contivesse diante da vontade dos poderosos. Diz Jasão: “serás expulsa do país por palavras infelizes”. A personagem de Jasão, na medida em que entra em cena depois de 449 versos pronunciados, isto é, depois de mais de um quarto da peça, fala da cólera da esposa no sentido de apontar um dado passado como causa dos acontecimentos do presente. É como se ele evocasse a experiência de vida ao lado de Medeia. Nesse sentido, explicita Cidre:

As referências de Jasão ao termo ‘cólera’ mostra um desdobramento particular. Em princípio, parece oferecer um tratamento idêntico ao da Ama no sentido de criar a imagem de uma Medeia presa à cólera (e a respeito dela, cabe recordar que Jasão e a Ama contam em seu saber, aos olhos do auditório, com o fato de haver coabitado com Medeia). Mas só em princípio. Jasão tem, por um

⁵⁷ Elsa Rodríguez Cidre. “Las cóleras en la Medea de Eurípides” in *Nova tellus*, 16.2, 1998.

⁵⁸ A ocorrência dos termos *orge* e *cholos* compreende a seguinte distribuição: a) a Ama emprega os termos cinco vezes (v. 94, v. 99, v. 121, v. 129, v. 172); b) nas palavras do Coro, os termos ocorrem quatro vezes (v. 176, v. 520, v. 637, v. 1266); c) na fala de Jasão cinco vezes (v. 447, v. 456, v. 590, v. 615, v. 909); d) empregados por Medeia, três vezes (v. 590, v. 870, v. 898); e) na fala do Mensageiro, duas vezes (v. 1150, v. 1172).

lado, um discernimento distinto da cólera que afeta Medeia (veremos que emprega *orge* e não *cholos*). Por outro lado, quando se refere às cóleras de Medeia, se expressa sempre em termos de passado e não no futuro como a Ama”.⁵⁹

O comportamento colérico que é atribuído a Medeia produz cólera também nos outros. Referimos aqui a uma ocorrência do termo *orge*, que não compõe diretamente o elenco de trechos que escolhemos para analisar. Trata-se do verso 455, no qual Jasão enfatiza o seu esforço de “dissipar as iras dos reis enfurecidos” (Rocha Pereira), enquanto Medeia, “a dizer mal dos soberanos” (vv. 47-48 - Rocha Pereira), dera causa ao exílio prestes a acontecer.

O argumento de Jasão é, no entanto, passível de questionamento, pois em nenhum momento Medeia enfrenta diretamente Creonte. Quando Jasão diz no verso 447 “tu não folga loucuras, sempre a dizer mal dos tiranos” (Torrano) trata-se muito mais de uma estratégia de argumentação. O cotejo dos versos 450 e 316 mostra a tentativa de Jasão de deslocar a responsabilidade pelo exílio para a esposa abandonada. No verso 316, diz Creonte, dirigindo-se a Medeia: “Falas meigo de ouvir” (Torrano); “Dizes palavras brandas aos ouvidos” (Rocha Pereira); “Disseste coisas agradáveis aos ouvidos” (Gama Kury).

Após a longa réplica de Medeia (vv. 465-519), o Coro se manifesta da seguinte maneira no verso 520: “Terrível e difícil de curar é a cólera que lança amigos contra amigos e os separa!” (Gama Kury). Neste trecho, o termo empregado é novamente *orge*. Como no verso discutido anteriormente, o termo é posto aqui de uma forma generalizante, não indicando diretamente Medeia como referente da cólera. Ainda assim, podemos atribuí-lo a Medeia em função do contexto. A impressão que se tem é a de que o Coro interrompe a cena para inferir e, ao mesmo tempo, predizer que, sob o estado de ira, não pode haver consenso, ainda que seja uma disputa entre supostos amigos (*philoí*).

Alertado pelo Coro, o espectador não deve esperar fácil solução para a disputa. Do ponto de vista intrínseco ao drama, Jasão também se aproveita da informação do Coro para se preparar para o novo *round* verbal: “Parece que preciso não ser mau orador, como timoneiro cuidadoso do navio, com as velozes velas esquivar-me de tua eloqüente falação, ó mulher” (vv. 522-525 – Torrano). A falação (*glossalgian*) de Medeia é traduzida por Gama Kury como “tempestade

⁵⁹ Elsa Rodríguez Cidre. Op. Cit. P. 68. “Las referencias de Jasón al sema ‘cólera’ presentan un desarrollo particular. En principio, parece ofrecer un tratamiento idéntico al de la nodriza en cuanto a crear la imagen de una Medea presa de la cólera (y respecto de ello, cabe recordar que Jasón y la nodriza cuentan en su haber, a los ojos del auditorio, con el hecho de haber cohabitado con Medea). Pero solo en principio. Jasón tiene, por un lado, un discernimiento

desencadeada pela língua mórbida”. O argumento que na sequência é apresentado por Jasão desconsidera a contribuição de Medeia quanto ao sucesso da expedição dos argonautas, pois, segundo ele, “foi Cípria a única salvadora da minha viagem” (vv. 527-528 – Rocha Pereira). Na esteira desse argumento, no verso 546 o caráter agonístico da cena fica ainda mais evidente. “Eis o que eu queria dizer-te acerca dessa propalada ajuda, já que tu mesma provocaste este debate” (vv.545-546 – Gama Kury). Nas versões de Torrano e Rocha Pereira, o termo *debate* recebe qualificação, a saber, “batalha verbal” para o primeiro e “luta de palavras” para o segundo.

Mas, a rigor, não se trata de um puro combate verbal. Ao que parece nos versos 589-590, as palavras veiculam a ira da esposa – pelo menos é o que diz Jasão. “Tu nem agora ousas despedir do coração a grande cólera” (Torrano). A expressão *kardias megan cholon* aparece na versão de Rocha Pereira como “grande ira do coração”. A despeito da beleza da argumentação de ambos os lados, o referido verso sugere um debate que, curiosamente, é lógico, racional, mas movido pelos sentimentos. Nesse sentido, a versão de Gama Kury é bastante oportuna: “tu que, neste momento, nem podes frear esse rancor terrível de teu coração”.⁶⁰

A cena parece ser dominada pelo rancor, pelo menos no que respeita a Medeia. Trata-se de, comenta Rocha Pereira,

[...] uma violenta altercação entre marido e mulher, aquele aparentando no começo e no fim, o desejo de ajudar, e tentando provar, com os mais cínicos argumentos, a bondade da sua decisão de contrair novas núpcias, esta, recordando todos os riscos a que se expusera para benefício dele: domar os touros ignispirantes, matar a serpente que guardava o velo de ouro, matar o próprio irmão e o rei Pélias. Os episódios míticos são mencionados à passagem; os sentimentos de despeito, ciúme, indignação de Medeia dominam a cena, que termina numa ameaça velada.⁶¹

A ameaça velada, como diz Rocha Pereira, se encontra nos versos 623-626: “Some! Pelo anseio da recém-casada moça és tomado, se tardas fora do palácio. Casa-te! Com Deus será sina: talvez tuas núpcias sejam tais que as renegarás” (Torrano). O término do embate entre Jasão e Medeia supõe que a ira domina a cena do início ao fim. E se observarmos o verso 615, nenhum

distinto de la cólera que afecta a Medea (veremos que emplea *orge* y no *cholos*). Por outro lado, cuando refiere a las cóleras de Medea, se expresa siempre en términos de pasado y no en futuro como la nodriza”.

⁶⁰ Acerca da semântica dos termos *orge* e *cholos*, explicita Cidre, Elsa R., p. 59: “Los lexemas rastreados privativos de la cólera son dos: cholos e orge. Em primer lugar, cholos es, como lo indica Chantraine [*Dictionnaire Etymologique de la Langue Grecque*, Klincksieck, Paris, 1968-1980, pp. 1267-1268], la cólera que implica ‘amargura’ y ‘rencor’ teniendo a la vez una dualidad básica, la noción médica de ‘bilis’ y la noción psicológica de ‘humor’. Em *Ilíada* aparece como ‘ardor em el combate’ y en la literatura postclásica pasa a ser ‘veneno de plantas o serpientes’. El segundo término en cuestión, orge, conforma la cólera en tanto ‘pasión’. No se hallan registros de este sema en Homero; en Hesíado significa ‘manera de ser, comportamiento cambiante de la mujer.’”

⁶¹ Eurípides. *Medeia*. Introdução e tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. P. 15.

outro resultado poderia ser esperado. Diz o verso: “Põe termo a tanta cólera para teu bem” (Gama Kury).

O verso descreve uma espécie de pedido de Jasão, sinal de que todo o seu esforço argumentativo foi inoperante. Podemos notar que durante o confronto em nenhum momento Medeia empregou os termos *orge* ou *cholos*. A atribuição dos termos a Medeia, como faz Jasão, pode, então, sugerir certa ambiguidade. Pode ser uma estratégia discursiva, a qual enfatiza que a esposa não concorda com o plano de garantir o futuro de seus filhos e até obter para si benefícios (vv. 619-622), porque não se desprende da cólera (v. 615), o que permitiria a inferência de que a cena não seria dominada por um clima patético. Por outro lado, pode ser uma indicação cênica no sentido de que a cena, ao contrário daquilo que foi sugerido acima, é dominada, no fundo, pela cólera que invadiu o coração de Medeia.

A primeira opção seria, pois, uma espécie de satisfação à Plateia. É como se Jasão dissesse que está com a razão, mas esta nada vale se o interlocutor está fora do domínio racional, a despeito de reconhecer a grandeza do discurso de Medeia (v. 522). A segunda, por seu turno, exigiria a imaginação da cena marcada pela agressividade verbal, fruto do tom colérico, tão bem enfatizado por Jasão. Por ora, suspendemos o juízo quanto à pertinência de uma ou outra opção, até porque no verso 898 Medeia assume que estava sob o domínio do *cholos*. Resta saber o sentido que essa autoimputação pode ter.

O verso 898 diz: “Tenhamos trégua e o rancor é revogado” (Torrano). Nesse caso, optamos pela versão de Torrano, uma vez que Rocha Pereira traduz o termo por “ira” e Gama Kury por “cólera”, o que não reflete muito bem o contexto.

A cena tem seu início com a demonstração verbal de sensibilidade por parte de Jasão ao atender o chamado de Medeia: “Ao teu chamado venho. Apesar da tua hostilidade, não deixarás certamente de ser servida. Mas quero ouvir o que pretendes de novo da minha parte, ó mulher” (Rocha Pereira). Na sequência, Medeia roga pelo perdão de Jasão, como traduz Rocha Pereira: “Rogo-te, Jasão, que perdoes as minhas palavras. É natural que suportes as minhas iras, dadas as muitas provas de amor que traçamos” (vv. 869-871). Assumir a ira é a condição para o pedido de perdão e, conseqüentemente, para a demonstração verbal de arrependimento: “Miserável, que insânia é esta, e que hostilidade para com quem me quer bem?” (vv. 875-876 – Rocha Pereira).

Em relação ao trecho, observa Cidre:

É de notar que com esta referência à cólera se inicia o ardid da Medeia adúladora. O interessante é que estas palavras apresentam um paralelismo evidente com as primeiras palavras de Jasão na obra

que também mencionam a orge. Está claro que Medeia sabe bem que é o que Jasão quer escutar e assim o expressa: Medeia assume cóleras passadas e reclama compreensão para elas”.⁶²

No contexto, pois, de um pedido de perdão, faz sentido dizer que não existe mais rancor (v. 898). É como se Medeia deslocasse a particularidade da situação que provocara o estado de ira para a generalidade do gênero feminino, concordando, assim, com aquilo que Jasão havia dito nos versos 567-575. Diz o trecho: “Está mal tramado? Não o dirias, se não te afligisse o leito. Chegais a tanto que com a retidão do leito, vós, mulheres, credes tudo ter. Se, aliás, acontece infortúnio no leito, o mais útil e o mais belo tomais pelo mais hostil. Procriassem de outro modo os mortais e não houvesse gênero feminino, assim os mortais não teriam nenhum mal!” (Torrano).

Dizer o que Jasão gostaria de ouvir provoca a imediata aprovação dele. Depois de uma breve intervenção do Coro (vv. 906-907), diz Jasão empregando, diferentemente de Medeia, o termo *orgas*: “Isso louvo, ó mulher, e aquilo não censuro. Porque é natural que o sexo feminino se enfureça contra os maridos [quando eles contraem núpcias estranhas].⁶³ Mas o teu ânimo mudou para melhor e, embora só com o tempo, reconheceste a decisão que prevaleceu. Esse procedimento é de mulher sensata” (Rocha Pereira).

Para a Plateia, tanto quanto para o Coro, o fato de Medeia forjar arrependimento, assumindo-se como colérica, confirma o domínio da ira, ainda que esta seja ofuscada pela razoabilidade dos argumentos.

A última ocorrência diz respeito ao termo *cholos* no verso 1266. Trata-se do comentário do Coro acerca da terrível cena na qual Medeia persegue os filhos no interior da casa para executá-los. A fala do Coro é uma fusão de espanto, lamento e indignação. Ele atribui a Medeia um estado quase de possessão quando diz: “Por que, desgraçada, a ira pesada na alma te cai e o crime hostil vem? (Rocha Pereira). A inferência possível neste momento é que, a despeito das razões oferecidas por Medeia para punir o marido traidor e aquele que lhe deu a filha para ser desposada, somente alguém sob o domínio da ira poderia executar os próprios filhos,

⁶²Elsa Rodríguez Cidre. Op. Cit. P. 67. “Es de notar que con esta referencia a la cólera se inicia el ardid de la Medea adúladora. Lo interesante es que estas palabras presentan un paralelismo evidente con las primeras palabras de Jasón en la obra que también mencionan la orge. Está claro que Medea sabe bien qué es lo que Jason quiere escuchar y así se lo expresa: Medea se endilga cóleras pasadas y reclama comprensión hacia ellas.”

⁶³ O emprego dos colchetes é explicado na nota 90: “O v. 910 aparece em quase todos os manuscritos com uma sintaxe certamente errada, e o único que difere não oferece um texto seguro. Das muitas emendas propostas nenhuma é totalmente satisfatória”.

corroborando, pois, as palavras de indignação do Coro: “Mísera, tu eras pedra ou ferro?” (v. 1279 – Torrano).

d) Medeia animalizada em cena

Para Cidre, as animalizações podem ser consideradas uma espécie de extensão do domínio da cólera.⁶⁴ Preferimos, no entanto, tomar as animalizações como cenas que, a despeito de permitir um estreito vínculo com a construção de uma Medeia irada, possuem especificidade própria. Também tomaremos como evidência de animalização o termo *agrios*, o qual pode ser traduzido como “feroz” ou “selvagem”.

As referências a animalizações ocorrem quatro vezes. A primeira se encontra no verso 103. O termo considerado no verso é *agrion*, o qual qualifica o caráter de Medeia. A expressão *agrion ethos* foi traduzida por Torrano como “feroz caráter”, o que na versão de Gama Kury é posto como “gênio selvagem” e em Rocha Pereira como a síntese das duas primeiras traduções, isto é, “caráter selvagem”.

A expressão *agrion ethos* está no mesmo contexto informado por ocasião da figura de animalização extraída do Prólogo. Trata-se do alerta dirigido às crianças em relação ao perigo que a mãe representa. O cuidado da Ama se funda no receio de que a cólera de Medeia recaia sobre amigos, e não inimigos (vv. 94-95).

A cena contempla o movimento dos filhos de Jasão e Medeia em direção ao interior da casa. Eles acabam de entrar no espaço cênico e, conduzidos pelo Pedagogo, serão introduzidos nos aposentos da família, o que justifica o temor da Ama, que testemunhara o estado lastimável em que a mãe se encontrava. É, pois, um aviso para as crianças, uma indicação cênica para a construção da personagem de Medeia, por ocasião das cenas não vistas e, ao mesmo tempo, uma informação dirigida à Plateia acerca do estado psicológico da protagonista.

⁶⁴ Segundo Cidre, Elsa R. Op. Cit. P. 61, “Esta referencia a cólera aparece en relación directa con una animalización de Medea, analizada en el primer informe. Se trata de la asimilación de Medea con un toro, *tauroumenen*, pero en virtud de su mirada, *omma*, lo que nos dio a pensar en el juego de miradas y saberes que une a Medea con la nodriza.”

O caráter selvagem de Medeia, que, ainda no verso 103, recebe um complemento, a saber, “hedionda natureza de espírito implacável” (Torrano), abre a segunda participação da personagem. Nos versos 112-114, encontramos a justificativa factual dos temores da Ama. O termo *stygeran*, que no verso 103 qualifica a natureza de Medeia, é novamente empregado pelo poeta no verso 113. Dessa feita, a palavra é destinada à fala da própria Medeia. Numa cena que mistura lamento e impreciação, ela diz, se referindo a si mesma: “Ó malditos filhos de hedionda mãe, pereçam com o pai e desapareça toda a casa!” (Torrano).

Admitindo-se hedionda, pelo menos nas circunstâncias em que se encontra, Medeia traduz nesta cena, ainda que apenas na ordem da palavra posta sob a forma de lamento, o olhar animalesco sobre os filhos, correspondente ao depoimento da Ama no verso 92.

Nos versos 187-188, a Ama novamente se refere a sua senhora empregando figuras de animalização. Na versão de Gama Kury, o trecho é traduzido da seguinte maneira: “[...] mas ela nos olha, a nós criadas, com o olhar feroz de uma leoa que teve filhotes [...]”. Embora o tradutor apresente claramente a animalização da personagem, o referido trecho ganha maior ênfase nas versões de Torrano e de Rocha Pereira. O que ocorre nessas traduções é uma espécie de dupla animalização, a saber, o emprego das figuras de leoa e touro.

Ocorre dupla comparação. O olhar de Medeia é comparado ao olhar de leoa parida, olhar que traduz a iminência de um ataque de um touro quando olha o servo que se aproxima. Diz a versão de Torrano: “com o olhar de parida leoa qual touro olha o servo que se aproxime a proferir palavras.” Aproximar-se de uma Medeia animalizada não é uma tarefa fácil. A Ama, atendendo ao pedido do Coro (vv. 184-186), alerta acerca do provável insucesso quanto à incumbência de trazer à presença do mesmo a esposa desditosa. É aí que a animalização fica mais evidente ainda. Nas palavras de Rocha Pereira: “Assim farei; mas temo não convencer a minha senhora; mas este penoso favor eu te concedo, apesar de o seu olhar de leoa que pariu ser bravo como um toiro para os servos, quando algum, p’ra falar-lhe, se aproxima”.

Todas as ocorrências de animalização até agora dizem respeito a uma relação privada. Contando com a animalização feita pela Ama no Prólogo, são quatro ocorrências postas nos limites da vida privada. Ou trata-se de animalizações verbalizadas pela Ama, descrevendo a relação com sua senhora, dos juízos proferidos por Jasão ou a própria Medeia se animalizando, mas de dentro de casa, configurando, assim, a ordem do privado.

A animalização que faz a Ama ao atender à solicitação do Coro, como acima nos referimos, parece sugerir o motivo pelo qual Medeia sai do interior da casa para se apresentar ao Coro, contrariando a animalização dispensada a ela, já que a Ama (v. 189) enfatizara a dificuldade – quase impossibilidade – de interlocução com sua senhora. Diz Medeia no verso 214: “Saí de casa, ó mulheres de Corinto, para que nada me censures”. Se a sugestão faz sentido, poderíamos especular acerca do que está pressuposto nas entrelinhas. É como se Medeia dissesse que está diante do Coro para que fique claro que o motivo de sua lamentação tem fundamento, a saber, ela foi lesada no seu direito de esposa. Mas o tom privado que rege a descrição animalesca de Medeia permanece nas três últimas animalizações, quando do embate final contra Jasão.

A diferença entre as animalizações proferidas pela Ama e as verbalizadas por Jasão tem a ver com uma questão temporal. Para a Ama, as animalizações funcionam como forma de alerta acerca de males vindouros, enquanto para Jasão servem para qualificar as ações já realizadas. É, pois, no contexto da execução dos filhos que Jasão profere pela primeira vez uma animalização, numa cena que faz ecoar as preocupações da Ama ainda no Prólogo. O caráter feroz dispensado a Medeia pela Ama no verso 103 confirma-se no trecho que compreende os versos 1339-1343, numa dupla comparação novamente. O primeiro verso do referido trecho mostra o grau de indignação de Jasão nesta cena: “Não há mulher grega que ousou isso!” (Torrano). O termo *misos* empregado por Eurípides no verso 1317 prepara de tal maneira a animalização de Medeia no verso 1342 que Gama Kury a antecipa, ao traduzir a expressão “ó *misos*” por um enfático “Monstro!”.

A singularidade de Medeia em face do comportamento da mulher grega, como diz Jasão no verso 1339, produz uma animalização muito especial. Segundo Jasão, Medeia não poderia sequer ser designada pela palavra *mulher*. A rigor, ele quer dizer que o crime hediondo, a funesta morte das crianças exclui Medeia do conjunto não apenas das mulheres, mas da própria natureza humana. “[...] leoa, não mulher, com uma natureza mais selvagem que a tirrênia Cila” (vv. 141-142 – Torrano).

A referência a Cila⁶⁵ faz ecoar outra expressão empregada pelo Poeta no Prólogo, a saber, “*stygeran physin*” (v. 103), traduzida por Torrano como “hedionda natureza”. Mas é Gama Kury

⁶⁵ Vale ressaltar e aqui transcrever a nota 125 da tradução de Rocha Pereira: “Cila era um grande escolho marinho, em frente a outro mais temível ainda, Caríbdis. Segundo a *Odisséia* (XII. 85-94), era um monstro horrível, com doze pés disformes, seis pescoços compridos, cada um com sua cabeça, e três filas serradas de dentes; até meio corpo, estava metida numa caverna, e apenas deixava de fora as cabeças, ladrando de maneira temível. Nunca os navios passavam incólumes, pois Cila arrebatava-os e devorava a tripulação. Assim fez a seis dos companheiros de

quem melhor traduz a singularidade da natureza de Medeia na cena ora em questão: “Para desespero meu, fui aliar-me a uma inimiga, uma leoa, e não uma mulher, ser muito mais feroz que os monstros mais selvagens”.

Curiosamente, assim como Medeia confirmou a expressão da Ama (v. 103) “hedionda natureza” (Torrano) ao qualificar-se no verso 113 como “hedionda mãe” (Torrano), ela, na penúltima ocorrência das animalizações, num tom quase irônico diz:

Podia alongar-me muito a refutar os teus argumentos, se o pai Zeus não soubesse o que de mim sofreste, o que de mim ganhaste. Tu não havias de gozar uma doce vida, depois de teres desprezado o meu leito, escarnecendo de mim. Nem a soberana, nem o que te propôs o casamento, Creonte, de expulsar-me incólume desta terra. Depois disto, chama-se leoa, se quiseres, [chama-me Cila, a que habita o rochedo tirrénico,] que o teu coração, eu atingi como cumpria. (vv. 1351-1360 – Rocha Pereira).

A suposta aceitação da animalização e, até, a da comparação a Cila não significa a confirmação da agressividade e selvageria imputada a Medeia, como se ela fosse naturalmente hedionda. Aceitar ou não a animalização não é o mais importante, como o verso 1356 explicita. Não interessa produzir antítese alguma em face do cumprimento do plano pelo qual o direito de esposa lesionado fora restituído mediante a punição de Jasão.

A última animalização também sai da boca de Jasão quando ele, lamentando a impossibilidade de sepultar os filhos, faz ecoar o último impropério dirigido a Medeia numa espécie de indagação a Zeus. A cena sugere desespero e impotência diante da privação de oferecer os ritos fúnebres às crianças. “Ó Zeus, ouves que somos repelidos e o que sofremos desta poluente leoa massacradora de crianças?” (vv. 1405-1407 – Torrano). O sofrimento de Jasão é tão evidente que sua participação na peça termina num tom de profundo arrependimento de ter gerado sua prole (vv. 1413-1414).

Ulisses, que viu então a cena mais lamentável de toda a sua viagem de regresso. Como todos os sítios de homéricos, este veio também a ser localizado. Era o estreito de Messina, que dá acesso ao Mar Tirrénico. Daí viria talvez o qualificativo do texto que já o escoliasta explicava como vindo do Mar Tirrénico (ou dos Etruscos). É provável que, como sugerem alguns comentadores, houvesse aqui também uma alusão aos actos de pirataria do povo etrusco, conhecidos pelo próprio Eurípides (*Cíclope* 11-12)”.

* O uso dos colchetes é explicado pela nota 126 da tradução de Rocha Pereira. “Verrall, que considerou este verso interpolado, objectou que é uma imitação de 1342 e que, além disso, ‘Cila não morava em solo tirrénico, nem em solo nenhum [...] nem Eurípides teria dado esta precisão à sua geografia poética’ ”.

As cenas construídas de forma a traduzir as indicações do Prólogo, isto é, as figuras de Medeia descritas pela Ama destinam-se à Plateia. A questão a que nos dedicaremos de agora por diante diz respeito à afecção da Plateia. Trata-se da indagação acerca da tradução das cenas para a Plateia. Nesse sentido, a afecção da Plateia é o que denominamos de “tradução” ou, mais precisamente, de “tradução última”. Para tanto, discutiremos a seguir a cena e o efeito por ela engendrado, a saber: o efeito trágico.

4. A cena e o efeito trágico

A cena é a tradução do texto teatral, mas para além dela se encontra a última tradução. Trata-se da forma pela qual a cena se traduz no e para o espectador. Cena é vivência teatral (ator), de um lado, e afecção teatral (espectador), de outro. A despeito da importância da cena vista como vivência teatral, para a nossa discussão interessa apenas a afecção teatral.

A afecção teatral, à qual chamaremos de “efeito trágico”, é designada por Aristóteles⁶⁶ como “duplo sentimento”, a saber, temor e compaixão. Analisaremos trechos nos quais tais sentimentos são produzidos simultaneamente. A nosso ver, as cenas que melhor comportam essa ambiguidade são as cenas não vistas. O que justifica nossa escolha é o próprio efeito que esse tipo de cena provoca na relação entre as personagens. Contudo, não estamos sugerindo que todo efeito provocado numa personagem é também partilhado pelo espectador. Tal vínculo se sustenta apenas no caso dos dois grupos de cenas não vistas, a saber: as lamentações de Medeia antes de sua aparição ao Coro e o assassinato das crianças.

a) O lamento

A sonoridade que mistura dor e lamento convoca a audição da Plateia para imaginar o estado lastimável em que Medeia se encontra. O sentimento que a cena provoca é, neste, caso a compaixão. Mas o mais importante para a apreensão do fio condutor da peça é entender que, embora o horizonte último da ação seja o espectador, o primeiro efeito é interno; isto é, afeta a

⁶⁶ Afirma o estagirita em sua *Poética*, VI, 1449 b 24-27: “É pois a tragédia imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o ‘terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções’ ”.

Ama, o Pedagogo e o Coro. A primeira expressão que denota a comoção dessas personagens em face do sofrimento de Medeia se encontra na abertura da peça (v. 1).

Todos os desenhos acerca de Medeia apresentados pela Ama não parecem ser apenas indicações cênicas. A impressão que aí se tem é a de que Eurípides no monólogo levado a cabo pela personagem da escrava prepara o clima ambíguo que invadirá a Plateia. Até o verso 34, a cena – cena de lamento, vale ressaltar – produz um efeito que permite a aproximação entre a personagem e o espectador, a saber: a compaixão.⁶⁷

Trata-se de trazer o espectador para o interior da cena, no sentido da identificação com o sentimento vivido na cena. Para tanto, Eurípides mostra uma Medeia decadente, na medida em que de déspota, como enfatiza a Ama na primeira figura, se converte numa mulher sofrida que lamenta sua própria existência. Mas um problema pode ser levantado acerca da inferência de que o referido trecho tem a pretensão de provocar compaixão na Plateia. Tal problema diz respeito à ausência do termo *eleeios* no monólogo da Ama. O termo não aparece nenhuma vez, embora os sinônimos *sebas*, *sebo*, *sebizo* ocorram nos versos 156, 395 e 641. Mas, ainda assim, é possível afirmar a produção do efeito de compaixão, o que pode ser sustentado pela expressão de lamento que abre a cena.

A expressão *eith ophel* foi traduzida na versão de Torrano por “nunca houvesse”. Tal tradução, embora possa ser vista como lamento, apresenta, a rigor, uma espécie de condição. Nesse caso, poderíamos parafrasear a tradução de Torrano empregando a partícula condicional “se”. Mas tanto Rocha Pereira quanto Gama Kury enfatizam de forma contundente o ar de lamentação que abre a peça. Se para a primeira cabe a expressão “quem dera!”, para a segunda basta um suspiro, “ah!”. O início da peça é, pois, marcado por um desejo impossível e, porque impossível, torna-se lamento.

É como se a Ama se empenhasse em solicitar da Plateia a compaixão. O desejo impossível que as expressões “quem dera!” ou “ah!” traduzem, convida a Plateia à aproximação da mulher que de nobre foi reduzida a uma condição lastimável, à condição de “mísera

⁶⁷ O termo *compaixão*, melhor do que o termo *piedade*, traduz o sentimento inicial que melhor explica a palavra *eleeios*, pois a outra opção seria a palavra *piedade* e como *piedade* é um termo que tem ampla circulação no contexto cristão, preferimos o termo *compaixão*. Importa, nesse sentido, a possibilidade de aproximação que subjaz ao escopo do vocábulo *compaixão*, isto é, “sentir com”, “ter paixão com”, etc.

desonrada” como diz Torrano no verso 20. Mas, ao lado do efeito de compaixão, pelo qual a Plateia se aproxima de Medeia, há um segundo efeito, o qual podemos extrair do trecho a partir do verso 38 até o final do monólogo da Ama. Trata-se, dessa feita, de um efeito que provoca a sensação de afastamento, isto é, o temor. Os verbos que traduzem o afastamento pelo temor são *dedoika* (v. 37), *deimainou* (v. 39) e *deinou* (v. 44).

No verso 37, encontramos pela primeira vez a referência ao temor. Embora na versão de Gama Kury o sentimento de temor seja amenizado – “Chego a recear que tome a infeliz qualquer resolução insólita [...]” – pelo emprego do verbo *recear*, o contexto no qual o termo se encontra sugere a sensação de temor, no sentido de medo.

O monólogo da Ama é marcado a partir do verso em questão pelo temor acerca dos desdobramentos que a situação da esposa estrangeira, exilada e abandonada pode gerar. Nesse sentido, há um estreito vínculo entre o referido verso e o desfecho da peça, por ocasião do infanticídio. Basta lembrar que o objeto da primeira manifestação de temor são as crianças. Diz Rocha Pereira, ao traduzir o trecho incluindo o verso 36: “Abomina os filhos e nem se alegra com vê-los. Temo que ela medite nalguma nova resolução”.

A mãe que se encontra nessas circunstâncias não é apenas objeto de receio. Poderíamos especular que a Plateia, ao ser informada pela Ama que Medeia “tem horror aos filhos” (Torrano), ficou mais do que apreensiva. E, ainda que fosse assim, na seqüência da fala da Ama (vv. 38-43) essa apreensão se tornaria medo de fato, pois a escrava apela para o conhecimento⁶⁸ que possui enquanto membro da casa de Jasão. “É que o seu espírito é perigoso, e não suportará o sofrimento. Conheço o seu caráter, e temo [*deimainou*]* que enterre no coração uma espada afiada, entrando silenciosamente no palácio, onde está armado o leito; ou que mate o rei e a esposa e em seguida sofra alguma desgraça maior” (Rocha Pereira). “Ela é terrível⁶⁹, na verdade, e não espere a palma da vitória quem atrai seu ódio” (v. 44 – Gama Kury).

A simultaneidade com que emergem as duas afecções provocadas no espectador, isto é, compaixão e temor, cria um clima de tensão acerca da construção da personagem de Medeia. A

* Grifo nosso.

⁶⁸ Segundo Hirata, Filomena Y., na apresentação da tradução de Torrano, Op, Cit. P. 12, “certamente a Ama não está fazendo previsões, nem está antecipando o que vai acontecer, mas justamente porque conhece sua senhora, chama atenção para certos fatos, dá sinais, preparando o clima patético da peça”.

imaginação da Plateia é ainda mais fomentada quando for afetada pelo lamento vindo do interior da casa.

O interstício até a referida cena é preenchido com um ingrediente especial, a saber, a presença dos filhos do casal, objeto principal do temor da Ama. Nesse sentido, é oportuno o comentário de Hirata:

[...] Eurípides põe em destaque as crianças que, sem nada dizer, entram e saem de cena várias vezes. Ver as crianças implica um compromisso do espectador com o destino delas. No teatro, ver as crianças é diferente de ouvir falar delas. Mais do que isso elas reforçam o tema da maternidade que é de fundamental importância.

O prólogo se prolonga na conversa entre a ama e o escravo. O poeta retarda a entrada de Medeia em cena, mas pelos gritos sente-se a ameaça da figura que se esconde na casa clamando por justiça, planejando vingança e suicídio.⁷⁰

Os olhos da Plateia podem acompanhar o deslocamento das crianças em direção ao interior da casa. O grau de apreensão é tão grande que a melhor palavra é *medo*, pois a mãe os olha qual touro (v. 92) na iminência do ataque. A Ama, ao ouvir o primeiro lamento de sua senhora, teme ainda mais: “Cuidado! Ide rápido para dentro! Não chegueis perto da vista nem aproximem [...]” (vv. 100-103 – Torrano).

O temor provoca o afastamento. E as crianças, provavelmente, se dirigiram à casa, evidenciando para a Platéia o desconforto de enfrentar tal situação. Mas o momento de arrebatamento em função do medo dura apenas o tempo necessário para que a Ama pronuncie mais oito versos. Ouve-se, então, mais uma vez, o lamento do coração ferido. Literalmente falando, é a dor que devora o fígado (*epathon* – v. 112), e aqui se instala outra vez, o sentimento de compaixão.

Podemos inferir que, se de uma cena marcada pelo temor de uma ação hedionda da mãe para com os filhos resulta não mais do que lamento e imprecações, a afecção provocada no espectador é de compaixão. A simbólica aproximação por meio da compaixão torna-se literal no pedido do Coro: “Como conseguiremos vê-la aqui em frente aos nossos olhos e ao alcance de nossa voz? Talvez esqueça o ódio que faz pesar-lhe o coração, talvez esqueça o fogo que lhe queima a alma. Que ao menos com meu zelo eu possa ser amiga dos amigos meus. Vai, traze-a até aqui e leva-lhe a certeza de nosso afeto” (vv. 173-179 – Gama Kury).

⁶⁹ A expressão em grego é *deine gar*.

b) O infanticídio

O tema do infanticídio, por si só, causa repúdio. No caso de Medeia, o repúdio é um tipo de afastamento, em função do temor. Mas o que marca o início de nossa discussão acerca do infanticídio não é o temor, e sim a compaixão. O verso 1265 é o ponto de partida para sustentar a compaixão, mais uma vez, expressa pelo Coro na iminência do infame ato da mãe dar cabo aos filhos. O verso é iniciado por uma expressão de compaixão, a saber, o termo *deilaia*. Embora as versões de Gama Kury (Ah! Infeliz!) e de Rocha Pereira (Porquê, desgraçada [...]?) não traduzam enfaticamente a idéia de compaixão, encontramos em Torrano suporte para dizer que se trata de compaixão. Diz sua versão: “Ó coitada, porque te cai grave cólera e malévolo massacre se permuta?” (vv. 1265-1266).

A expressão “ó coitada”, atribuída a Medeia pelo Coro, ocorre no contexto de uma espécie de súplica aos deuses. A invocação da divindade é traduzida por Gama Kury da seguinte maneira: “Ah! Terra! Sol que trazes luz a tudo! Olhai-a! Vede essa mulher funesta antes de ela descer sobre seus filhos a mão sangrenta prestes a matar a sua própria carne!” (vv. 1256-1259). Das três invocações dos deuses feitas pelo Coro (v. 160; v. 632; v. 1251) duas são em favor de Medeia, mostrando que o pacto entre eles perpassa toda a peça.

A compaixão do Coro pode parecer estranha, na medida em que a própria Medeia admite o absurdo do ato cometido, na consciência que precede a ação hedionda – “Coragem! Por que não iremos fazer os terríveis e necessários males? (Vv. 1222-1223 – Torrano) –, assim como julga objetivamente o crime cometido: “Instituiremos solenes cerimônias na terra de Sísifo, visando à expiação desse terrível crime” (vv. 1381-1383 – Gama Kury).

Então, como explicar a compaixão do Coro? Primeiro, é preciso ressaltar que a compaixão não torna Medeia inimputável. Ao contrário, é exatamente a previsibilidade da punição que faz com que o Coro interceda por Medeia: “Ó Terra, ó raios do Sol coruscantes vede, oh! Vede esta mulher perdida, antes que com mão suicida ela ataque os próprios filhos (vv. 1251-1254). Detém-na tu, ó luz, filha de Zeus! Desta casa arranca o crime infeliz e a vingança da Erínia! (vv. 1258-1260). Mancha que não se redime em casas genocidas, onde cai dos deuses a maldição (vv. 1268-270)” (Rocha Pereira). Por outro lado, a compaixão do Coro se funda numa relação amistosa com

⁷⁰ Filomena Y. Hirata, apresentação da tradução de Torrano, P. 12.

a casa de Medeia, o que fica claro na primeira manifestação do Coro: “No ambívio palácio um grito ouvi, não me aprazem, ó mulher, dores da casa que me é querida” (vv. 135-137 – Torrano). O ingrediente final que corrobora a compaixão do Coro é o assentimento dado ao argumento legal/moral apresentado por Medeia, como ficou evidenciado nas cenas de “Medeia vítima”. Resta saber se da compaixão expressa pelo Coro pode-se inferir o sentimento de compaixão por parte do espectador.

A suposta manifestação de compaixão no verso 1265 põe a questão da legitimidade do apoio que Medeia recebe do Coro. A esse respeito, comenta Lesky:

Medeia está decidida a vingar-se, embora ainda não saiba que caminho escolher. Avança passo a passo. Faz com que o Coro se comprometa a guardar silêncio, uma concessão às exigências do palco. Seria verossímil que mulheres ajudem as mulheres, mas que as Mulheres de Corinto apoiem a bárbara contra a sua própria casa real, devemos aceitá-lo em função das exigências dramáticas.⁷¹

Embora pertinente, a observação de Lesky merece questionamento. Como o próprio autor indica, o apoio/conivência do Coro tem a ver com exigências cênicas. Com efeito, a figura das mulheres de Corinto é uma construção poética de Eurípidés. E é a partir do estatuto ficcional dessas mulheres que recorreremos a Fialho:

Para além de todas as leituras possíveis da tragédia eurípidiana, não podemos deixar de ter em consideração este contexto, no qual o espaço de Corinto se esboça como um espaço trágico de dissonância entre quem detém o poder e quem habita a cidade. Para aqueles não são válidos os princípios éticos que marcam a identidade grega e configuram os códigos de comportamento do homem civilizado. Tal infracção gera desarmonia, contribui para a exacerbação do *thymos* da protagonista, para além da sua boa-vontade de aculturação por afecto, e para uma vingança que abala a cidade.⁷²

O comentário de Fialho enfatiza a cisão do espaço de Corinto entre a constelação de poder (a Casa de Creonte) e o povo. Trata-se do confronto velado estabelecido em função da aproximação de Jasão desse universo de poder. A obsessão pelo poder e as consequências funestas dessa busca inspiram a tom ético do discurso do Coro em reconhecimento da situação de Medeia:

Ó pátria, ó palácio, nunca fique eu sem cidadania a levar sem recursos a inviável vida com míseros prantos. Morta, morta eu domine esse dia antes de o cumprir: nenhuma outra aflição supera a de privar-se da pátria. Sabemos, não por alheia palavra posso afirmar: nem cidade, nem amigo comisera-te na tua mais dolorosa dor. Desgraçado morra quem possa não honrar amigos sem abrir pura a porta de seu espírito; meu amigo nunca será. (vv. 642-663 – Torrano).

⁷¹ A. Lesky. *História da Literatura Grega*. P. 398.

⁷² Maria do Céu Fialho. Op. Cit. P. 28.

Nesse sentido, a Plateia seria tentada a concordar com Medeia que o infanticídio é consequência de um conjunto de injustiças oriundas da referida constelação de poder, condensados na expressão “mal paterno” (v. 1364 - Torrano).

O cinismo de Jasão ao argumentar que foi genial ao bolar o plano de inserção no mundo do poder, a despeito do ultraje do lar (vv. 551-565), ecoaria na memória da Plateia quando seus ouvidos captaram os sons de desespero das crianças diante da morte. A impressão que se pode daí inferir é que, de posse do complexo causal que gerou o infanticídio, a Plateia, ainda que não desculpasse a mãe homicida, seria invadida por um duplo sentimento: compaixão e temor. E um possível juízo seria: “Pobre mulher, duplamente desterrada! Por que fizeste isso?”.

Vale ressaltar que a cena da execução das crianças foi apenas ouvida, o que minimiza a barbárie do ato. E se, de um lado, não seria plausível desconsiderar a gravidade do acontecimento, de outro, a frase pronunciada por Medeia no verso 1368 impacta de tal maneira o espectador que este, mesmo diante da violência materna tenderia a dividir numa mesma afecção medo da ousadia da protagonista e compaixão. O verso é a resposta à tentativa de Jasão de minimizar sua responsabilidade, deslocando-a para Medeia. Diz Jasão: “O leito abandonado justifica o crime?” (v. 1367 – Gama Kury). Resposta de Medeia: “Parece-te que para a mulher é uma dor leve?” É possível que essa pergunta tenha sido dirigida indiretamente à Plateia.

A escolha dos trechos analisados com vistas a mostrar o efeito trágico na Plateia pode parecer deficiente em face do número de ocorrências do termo temor e dos contextos de manifestação de compaixão.

Os termos que foram traduzidos por “temor”, “medo” ou “receio” ocorrem no mínimo vinte e duas vezes. Mas, como ressaltamos no início dessas considerações sobre o efeito trágico, recortamos as cenas que, a nosso ver, sugerem à Plateia, simultaneamente, os sentimentos de temor e compaixão. A rigor, a compaixão conquistada no início da peça parece revestir o drama como um todo. A compaixão, pois, funcionaria como a tradução da legitimidade do plano de vingança de Medeia. Assim, quando, por exemplo, nos versos 349-356, Creonte se compadece de Medeia, concedendo-lhe mais um dia de permanência em Corinto, não significa que esse ato de compaixão se estenderia ao espectador, pois a compaixão não precisava ser renovada a todo instante, já que a lógica cênica ancora-se na primeira produção desse efeito. Não havia, pois, a ambiguidade de sentimentos que perseguimos na nossa análise.

Finalmente, depois de tomar o enredo da peça como a tradução do mito de Medeia, as figuras extraídas do Prólogo como indicações cênicas, as cenas nas quais o poeta constrói uma Medeia indignada, uma Medeia vítima, uma Medeia irada e uma Medeia animalizada como traduções dessas figuras e as afecções de temor e compaixão como a tradução para a Plateia, sugerimos as seguintes perguntas: Quem é a personagem de Medeia afinal? Qual é a verdadeira Medeia?

As diversas discrepâncias e até impasses entre as traduções sugeriram a falta do original. Por outro lado, os entraves produzidos pelo cotejo fazem ecoar a terceira conferência de Borges em Harvard, intitulada “O narrar uma história”: “Devemos em considerações distinções verbais, já que representam distinções mentais, intelectuais”.⁷³ As distinções levadas a cabo por cada tradução, além de informarem acerca da obra, como sugere Borges em *As versões homéricas*, implementam a sobrevida da *Medeia* de Eurípides.

⁷³ Jorge Luis Borges. O narrar uma história. In *Esse Ofício do Verso*. P. 51.

CAPÍTULO III: AS AMBIGUIDADES DE MEDEIA

Ao longo do segundo capítulo, podemos observar o desdobramento da personagem de Medeia a partir das cenas correspondentes às figuras extraídas do Prólogo. Embora o referido capítulo pareça sugerir a construção cênica da última figura, a saber, a Medeia animalizada, como coroamento de um processo que põe a personagem sob o domínio de forças passionais, processo que se inicia com a figura da indignação, uma indagação nos parece plausível: Quem é Medeia, afinal? A rigor: o que é Medeia?⁷⁴

A pergunta é inferida a partir de uma fissura instalada na aparente linearidade da encenação das figuras de Medeia. A rachadura é observável na segunda representação de Medeia, as cenas de Medeia vítima. As imprecações, característica da Medeia indignada, não sugerem como desenvolvimento da ação a Medeia vítima. Esta, embora imbuída do desejo de vingança, permite a construção de cenas notáveis do ponto de vista racional. E a retomada da indignação exacerbada nas cenas de ira não pode camuflar a dificuldade de inserir no domínio que compreende a unidade entre as imprecações, a ira e as animalizações as cenas regidas pela sofisticada argumentação racional. Daí a pergunta: Medeia é racional ou passional? Trata-se, pois, da discussão acerca do estatuto da ação da protagonista.

1) Medeia: passional ou racional?

Na esperança de que a identidade da protagonista se revele ao longo deste capítulo, testaremos a primeira hipótese, isto é, a de que Medeia seja passional.

Logo no Prólogo, Eurípides, por intermédio da Ama, indica o motivo pelo qual Medeia viera de terras distantes para o mundo grego. O verso 8 descreve Medeia como aquela que foi afetada pela paixão. A expressão é *eroti thymon*, a qual é traduzida como “aturdida no ânimo por amor” (Torrano), “com o coração ardentemente apaixonado” (Gama Kury) e “ferida no peito por amor” (Rocha Pereira).

A palavra *thymos* é de difícil tradução, como as três versões o confirmam. No verso 38, outra expressão corrobora o que se espera da ação de Medeia. Diz o verso: “*Bareia gar phren*”. Tal expressão foi traduzida por Gama Kury como “coração impetuoso”, o que responde melhor à hipótese de que a ação de Medeia se funda na paixão. Para Rocha Pereira, trata-se de um “espírito

⁷⁴ Embora, perguntamos muitas vezes “quem é Medeia?”, importa ressaltar que esta não está sendo considerada como uma pessoa. Ela é texto para ser cena e, enquanto tal, apenas máscara, *persona*.

perigoso”. É perigoso porque um coração impetuoso é incontrolável e, nessa medida, torna-se um abismo profundo, como ressalta a tradução de Torrano ao empregar a expressão “grave é o espírito”. Segundo Pereira⁷⁵, *bareia*, do verbo *bareo*, significa tornar pesado, sobrecarregado, estar pesado de dor, e *phren* indica toda membrana que envolve um órgão, a envoltura do coração, a envoltura do fígado, membrana de uma víscera, entranhas, etc.

A ação que procede de alguém cujo coração está sobrecarregado pela dor possui como mola propulsora a paixão. Agir com o coração é o mesmo que abrigar as paixões e fazer delas o motivo da ação. Se no verso 38 a paixão que fere o *thymos* é o amor (*eros*), no verso 44 é o ódio que invade o coração.

No verso 91, a Ama alerta as crianças no sentido de mantê-las afastadas da própria mãe, pois Medeia é uma mãe sob o domínio da paixão. *Metri dysthymoumene* foi traduzido por Torrano como “mãe mal-animada”. A literalidade dessa tradução não comporta o domínio funesto que invade o coração de Medeia. A palavra *dysthymoumene* está nesta cena intimamente ligada à palavra *cholon* (verso 94), traduzida unanimemente por “cólera”. Por isso, a expressão empregada por Torrano não parece corroborar nossa hipótese. Já a tradução de Rocha Pereira parece excedê-la, na medida em que emprega a expressão “mãe em delírio”. Resta-nos, pois, lançar mão da tradução de Gama Kury, a saber, “mãe desesperada”, como uma forma de aproximar da noção de paixão que queremos extrair do verso 91.

Os sentimentos agitados indicam a matéria que preenche a máscara de Medeia. O amor que a ocupou e que a moveu a ponto de seguir um estranho (Jasão) cede lugar à cólera, como os versos 98 e 99 o confirmam: “*Meter kinei kradian, kinei de cholon*”. Nesse sentido, as traduções que melhor sustentam nossa afirmação são a de Gama Kury e a de Rocha Pereira. Na primeira, o trecho é traduzido da seguinte maneira: “está inquieto o coração de vossa mãe, inquieta a alma”. Na segunda: “a vossa mãe o peito se lhe agita e move a ira”. Tais traduções reforçam a ideia de uma instância que governa o indivíduo, colocando-o não como uma espécie de brinquedo, mas susceptível à força da paixão. Torrano, por exemplo, traduz o trecho de uma forma que estabelece o senhorio de Medeia sobre as paixões, como se ela movesse o coração, e não o contrário. Diz ele: “a mãe move o coração e move a cólera”. Por outro lado, o emprego da conjunção “e”, como o faz Torrano – conjunção que não existe nas versões gregas utilizadas por nós –, ofusca o vínculo causal entre coração e cólera, o que não ocorre, mesmo com o acréscimo da conjunção,

⁷⁵ Isidro Pereira. *Dicionário grego-português e português-grego*. Lisboa: Livraria Apostolado da Imprensa, 1976.

no caso de Rocha Pereira. A tradução de Torrano não permite, pois, inferir o governo das paixões. Se, por hipótese, eliminássemos a conjunção, o trecho produziria um tom ativo, sem sugerir que Medeia exercesse um domínio sobre o coração e a cólera. A segunda parte do verso seria, nesse caso, uma explicitação da primeira parte, o que coincide com a versão de Gama Kury.

A personagem de Medeia, informa a Ama no verso 104 – informação cênica, vale ressaltar –, que Medeia possui um “ânimo indomável” (Rocha Pereira). Embora tal tradução seja bastante adequada ao nosso argumento, Rocha Pereira, diferentemente de Gama Kury e de Torrano, evita naturalizar o ânimo indomável. Na versão de Gama Kury, o trecho é posto da seguinte forma: “ânimo intratável, mau por natureza.” Torrano, por sua vez, emprega a expressão “hedionda natureza de espírito implacável.” Tal afirmação fixa a ação fundada na paixão como uma espécie de dado natural. Se essa tradução for tomada como didascália, ela seria uma informação destinada a explicitar que será posta em cena uma personagem naturalmente cruel. Seria o mesmo que afirmar que Eurípides estaria ontologizando a maldade na figura de Medeia, o que parece pouco provável, uma vez que o Poeta está inserido num contexto intelectual: a atmosfera sofisticada do século V a. C.

De qualquer maneira, a hipótese que nos guiou até aqui afirma que a ação da personagem de Medeia é movida pela paixão, ainda que tal propositura não implique dizer que a ação prescinde do cálculo racional. Na medida em que a possibilidade da violência⁷⁶, ou das maldades, inferida da figura de Medeia não se remete apenas à força da paixão, como também a sua própria natureza, torna-se necessário formular uma nova hipótese, que, a rigor, não invalida a primeira, mas a corrobora. O que rege a ação da personagem é a paixão; ela tem a peculiaridade de agir movida pela paixão. É como se Medeia tivesse a tendência natural para agir segundo o *thymos*. Essa inclinação natural nos permite dizer que a índole da personagem é má, independentemente das circunstâncias: ela mata por amor (Arsistes) ou por ódio (Creonte e sua filha).

A violência em nome da paixão é diferente da violência em função de uma natureza hedionda. A Ama diz com muita convicção no verso 44, o qual é traduzido por Torrano da seguinte forma: “Temível é, quem moveu o seu ódio não celebrará facilmente a vitória.” A palavra *ódio* aparece tanto em Torrano quanto na tradução de Gama Kury, o que não ocorre na tradução de Rocha Pereira, pois o termo *radios* aparece como “inimigo”. Diz a tradução: “É que

⁷⁶ A noção de violência é inferida aqui a partir da expressão “hedionda natureza”.

ela é terrível, e quem a desafiar como inimiga não alcançará facilmente vitória.” As duas primeiras traduções captam melhor a natureza hedionda de Medeia. “Mover o seu ódio” ou “atrair o seu ódio”, como diz Gama Kury, são expressões que indicam que o ódio está nela (Medeia) e que basta despertá-lo para que a natureza da personagem se manifeste. Assim, parece-nos plausível a afirmação de que a paixão que parece mover a personagem (o ódio posto em função da traição conjugal) não é mais do que uma contingência, pois sua violência teria a ver com uma inclinação natural.

No verso 143, a palavra *phrena*⁷⁷ é traduzida por Torrano e por Gama Kury como “coração”, ao passo que Rocha Pereira emprega o termo *peito*. A amplitude semântica que o termo comporta nos permite, em função do contexto, tomar o verso 143 como indício de que Medeia age passionalmente. Como já foi explicitado nas considerações acerca do verso 38, no qual ocorre o termo *phren*, o coração de Medeia é impetuoso, assim como está nos versos 142-143, impermeável ao consolo dos amigos: “em sua alcova minha dona passa os dias sem que a voz de amigo algum consiga acalantar-lhe o coração” (Gama Kury). Isso nos sugere que os sentimentos da esposa traída estão possuídos de dor, o que invalida a mediação da palavra, restando-lhe a imediatidade da vivência sentimental, como o confirma a versão de Torrano: “nenhum de seus amigos em nada conforta-lhe o coração com palavras”.

A descrição (v. 143) do estado psicológico no qual se encontra Medeia é confirmado na cena do encontro com Creonte. No verso 271, Creonte se refere ao estado no qual Medeia se encontra em relação ao abandono do lar pelo marido. A palavra empregada é *thymoumenen*, a qual é traduzida por Torrano como “furiosa”. “Tenebriforme furiosa com o marido”, como traduz Torrano, nos transmite não apenas o estado de insatisfação de Medeia em relação a Jasão, mas, sobretudo, um estado de ânimo sob o domínio do *thymos*. Nesse domínio, ela se apresenta como uma ameaça para a consumação do novo matrimônio de Jasão. Trata-se de uma cena que Creonte se apresenta decidido a expulsar Medeia e filhos sem hesitar. Na versão de Rocha Pereira, a esposa aparece sob o governo da ira: “A ti, Medeia de olhar turvo, com teu esposo irada, eu digo que saias como exilada deste país, levando contigo os teus dois filhos. E não hesites. Que eu sou de tal ordem o árbitro, e não voltarei para minha casa antes de te expulsar dos confins desta terra”

⁷⁷ Segundo Isidro Pereira, *phren* é toda membrana que envolve um órgão, a envoltura do coração, a envoltura do fígado, membrana de uma víscera, entranhas, coração, alma, pensamento, inteligência, vontade. Dicionário grego-português e português-grego. Lisboa: Livraria Apostolado da Imprensa, 1976.

(vv. 271-276). Mas a dramaticidade do trecho recebe maior ênfase na tradução de Gama Kury: “É a ti, Medeia, esposa em fúria, face lúgubre, que falo: sai deste lugar para o exílio com teus dois filhos! Sai depressa! Não demores! [...]”.

O temor inferido do *thymos* de Medeia justifica o seu exílio, segundo Creonte. Nos versos 282-283, o tirano responde à pergunta da esposa furiosa, reclamando as razões pelas quais ela se tornara objeto do repentino exílio, da seguinte maneira: “Temo-te, não é preciso disfarçar palavras, não faças à minha filha um irremediável mal” (Torrano). Embora o motivo da preocupação de Creonte seja explicitado na cena – isto é, “Muitas razões se somam para meu temor: és hábil e entendida em mais de um malefício” (284-285 – Gama Kury) –, o que de fato motiva o seu temor é a privação do tálamo conjugal (v. 286). É, pois, em função do leito traído que Medeia está furiosa com Jasão. E quando Creonte, enfatizando as ameaças – corroborando seu temor – que soubera atribuídas a Medeia (Ouço-te ameaçar, como me anunciam, trama contra pai, noiva e noivo, quero evitá-la antes que aconteça – vv. 287-289 – Torrano), fica ainda mais nítida a apreensão do tirano quanto aos riscos de lidar com uma pessoa movida pela paixão.

No verso 306, Medeia argumenta que não é preciso nenhum temor da parte de Creonte, pois, segunda ela, o soberano em nada a teria lesado (v. 309). Contudo, nos versos 313-315 a esposa traída faz uma ressalva que fomenta novamente o temor de Creonte. Diz o trecho: “Casem-se os dois, sejam felizes, mas me deixem viver aqui. Suportarei sem um murmúrio as injustiças. Os mais fortes me vencerem” (Gama Kury).

O soberano, desconfiando do discurso de Medeia, sobretudo em função da observação inicial (v. 271) que enfatiza o estado de fúria da esposa, diz: “Dizes palavras brandas aos ouvidos, mas dentro da tua alma tenho o temor de que premedites algum mal para mim, e tanto mais que antes acreditei em ti” (vv. 318-320 – Rocha Pereira). Gama Kury enfatiza ainda mais a suspeita de Creonte: “Disseste coisas agradáveis aos ouvidos, mas temo que, no fundo da alma, premedites uma desgraça e minha confiança em ti se torna inda menor”.

“Fundo da alma”, “alma” ou “íntimo”, como diz Torrano, traduzem o termo *phrenou*. A questão é que o déspota não acredita num discurso que manifesta apenas a ordem da aparência. Por isso, evoca o interior de Medeia, para, em seguida, colocá-lo sob suspeição. Temendo o que se passa no interior, isto é, na alma, Creonte emprega no verso 319 o termo *oxythymos*. Tal palavra permite a Torrano a seguinte expressão: “mulher impulsiva”, enquanto Gama Kury diz: “mulher desatinada pela cólera”. A qualidade da impulsividade atribuída a Medeia na versão de

Torrano, embora caiba no contexto do temor de Creonte, não traduz os temores de uma retaliação. Gama Kury, por sua vez, enfatiza o desequilíbrio psicológico da princesa cólquida, o que sugere, a partir da cena, que uma ação desatinada poderá ser levada a cabo. Apesar da pertinência da tradução, a ênfase no desequilíbrio de Medeia parece instalar um espaço de contingência que não permitiria a inferência de que o que rege sua ação é o *thymos*. Nossa opção é, nesse sentido, a versão de Rocha Pereira. O emprego da expressão *mulher irascível* para traduzir “*gyne gar oxythymos*” nos permite reforçar o argumento acerca da ação movida pelo *thymos*. De acordo com a versão de Rocha Pereira, a ira, ou a fúria, ou a impulsividade de Medeia, nada tem a ver com um estado psicológico. Não se trata de uma contingência psicológica; Medeia é movida pelo coração.

Nos versos 431-432, o Coro, no interstício entre a saída de Creonte do palco e a primeira participação da personagem de Jasão, diz: “Tu do palácio paterno navegaste por loucura do coração [...]” (Torrano). A expressão mais importante do referido trecho é *mainomena kardia*, que na versão de Torrano ameniza o ato de loucura e na tradução de Gama Kury vem a ser “coração ansioso”, mas na versão de Rocha Pereira não se trata apenas de ansiedade do coração ou de um ato movido por loucura do coração, pois, para a tradutora a loucura do coração que moveu Medeia define um estado emocional: “Tu da casa paterna navegaste, coração tresloucado [...]”. Medeia abandonou Cólquida movida por loucura do coração e teria permanecido sob o governo de um “coração tresloucado”, estado digno de piedade por parte do Coro nos versos 442-445: “Ó mísera, como abrigo das fadigas e nos aposentos nupciais outra rainha mais potente domina” (Torrano).

A partir das ocorrências até agora comentadas, parece irrecusável a qualificação passional atribuída à ação de Medeia. Se, porventura, esses registros não são suficientes, o que dizer então do trecho compreendido entre os versos 483-485: “Traidora de meu pai e de meu palácio cheguei a Iolco do monte Pélion contigo, mais por paixão que por saber” (Torrano). Aqui, Eurípides faz Medeia admitir sua própria insensatez, como o confirma simultaneamente as versões de Gama Kury (“foi maior o amor que a sensatez”) e Rocha Pereira (“com mais paixão do que sensatez”). Ainda que o trecho se refira ao motivo que teria trazido a estrangeira à Grécia, é uma espécie de tendência que governa a personagem, como diz Gama Kury ao traduzir o *orgen* no verso 447: “ânimo irascível”.

Nesse sentido, o coração se torna a sede da ira: “Tu nem agora ousas despedir do coração (*kardias*) a grande cólera” (vv. 589-590 – Torrano). Mas um coração esmagado não poderia mesmo abrir mão da ira. Nos versos 598-599, mais uma ocorrência do termo *phrena*, diz Medeia no calor do primeiro embate com Jasão: “Não quero uma felicidade tão penosa, nem opulência que esmague o coração!” (Gama Kury).

O contexto a que a personagem se refere trata do abandono do lar pelo marido. A cena gravita em torno do primeiro cotejo entre o casal Jasão e Medeia, e por ocasião do argumento empregado por Jasão acerca dos motivos pelos quais ele desposara a filha de Creonte (“Pois fica a saber duma vez para sempre: Não foi por amor de uma mulher que eu fiz esta aliança com o leito real que agora tenho, mas, como já disse, com o desejo de te salvar e gerar filhos régios, da mesma origem dos mais, que sejam sustentáculos da casa” – Rocha Pereira). O argumento de Jasão é recusado, na medida em que Medeia diz prescindir dessa busca de poder e riqueza se o preço de tal conquista rasga-lhe o coração. Mas o coração já se encontra rasgado, pois Jasão desde o início da peça fizera sua opção pela filha de Creonte. Portanto, o coração de Medeia já se encontra esmagado desde o primeiro momento. E é desse lugar, do lugar de um coração dilacerado, que ela age.

No verso 865, reaparece o termo *thymou*. O contexto da ocorrência trata de uma cena em que o Coro manifesta um ar não apenas de desconforto em relação ao plano de assassinato dos filhos que Medeia pretende levar a cabo, mas sobretudo de súplica: “Olha o golpe nos filhos, olha o crime que fazes! Nós te suplicamos e te imploramos: não mates os teus filhos!” (vv. 852-855 – Rocha Pereira). O tom de súplica que governa a participação do Coro nesta cena se justifica em função do temor de que o *thymos* de Medeia a impulsione a agir de forma a exterminar as crianças. A rigor, a súplica é um amálgama de temor e incredulidade em face do plano de execução dos filhos. Na versão de Gama Kury, o traço de incredulidade, uma espécie de desejo de que o infanticídio não ocorra, aparece da seguinte forma: “Como, volvendo o olhar para teus filhos, serás, sem lágrimas, sua assassina? Não poderás, diante de teus filhos prostrados, suplicantes, mergulhar em sangue tuas implacáveis mãos!”(vv. 860-865). Embora o trecho traduzido por Gama Kury explicita muito bem a preocupação do Coro no sentido de evitar um desfecho violento e, conseqüentemente, o derramamento de sangue, sua versão não manifesta a mola propulsora da ação de Medeia. O tradutor emprega a expressão “implacáveis mãos” para traduzir a palavra *thymou*. Preferimos, então, as versões de Rocha Pereira (“ânimo constante”) e

de Torrano (“aturado ânimo”). A observação da Ama insinua a impossibilidade de a mãe efetivar a ação homicida, isto é, tingir as mãos de sangue. Por outro lado, o que de fato gera temor é que a mão infanticida está sob o domínio do *thymos*. Medeia está, pois, nesta cena animada pelo *thymos*, constatação que gera a atitude de súplica da Ama.

A fala da Ama no trecho acima referido se encerra com a segunda entrada de Jasão em cena. Jasão se apresenta de forma solícita, esperando ouvir algo novo da parte de Medeia, que, anunciando boas novas, diz: “Eu me fiz odiosa aos soberanos da terra e ao esposo, que nos faz o mais conveniente, ao desposar a princesa e ao procriar irmãos dos filhos meus. Não me afastarei do furor?” (vv. 875-879 - Torrano). O termo *thymou* empregado por Eurípides, o qual é traduzido como furor por Torrano, como “ira” por Rocha Pereira e como “rancor” por Gama Kury, indica que se Medeia o evoca para enfatizar o seu afastamento do mesmo, a ação da esposa traída parece mesmo ser motivada por forças passionais. O discurso de arrependimento pronunciado por ela, de um lado, camufla suas verdadeiras intenções, mas de outro admite que o princípio de sua ação é, ou era, o *thymos*. E é na esteira de um discurso que tenta velar o que move sua ação que Medeia emprega o termo *thymoumene*: “Nisto refletindo, compreendi que fora estulta e em vão me enfurecera” (vv. 882-883 – Rocha Pereira). Ela quer convencer Jasão de que sua permanência em Corinto não oferece nenhum risco à casa real. A prova oferecida implica a ênfase no abandono do furor que até então caracterizava sua ação. A cena sugere, ainda que na ordem da aparência, sinais de uma tomada de consciência que na versão de Torrano aparece da seguinte maneira: “Refletindo assim, percebi a imprudência grande minha e o meu inútil furor”. Trata-se de admitir o caráter infundado do ressentimento, como ressalta a tradução de Gama Kury: “Essas ponderações me fizeram sentir toda a minha imprudência e toda a desrazão de meu ressentimento.” Confirma-se, pois, o elemento passional como o motivo da ação.

A força passional que move a ação de Medeia se manifesta mais uma vez no verso 1057. O termo *thyme*, traduzido como “ânimo” por Torrano e como “coração” por Rocha Pereira e por Gama Kury, ocorre no contexto do envio dos presentes para a noiva de Jasão. O Pedagogo informa (v. 1002) que as crianças se encontram livres do exílio, pois a filha de Creonte aceitara os objetos ofertados por Medeia, dado que parece definir o destino (Em vão, ó crianças, eu vos criei. v. 1029 – Torrano) dos filhos do casal Jasão e Medeia.

Nessa cena, o *thyme* é invocado como uma espécie de apelo ao coração em face da iminência do infanticídio, como é notável na versão de Gama Kury: “Ai! Ai! Nunca, meu

coração! Não faças isso!”. É uma cena de conflito interior. Por vezes, Medeia apresenta sinais de impotência acerca da decisão de assassinar os próprios filhos. A expressão do conflito pode ser observada nos versos 1046-1047: “Para que hei de eu, para afligir o pai deles com sua desgraça, infligir a mim duas vezes os mesmos males?” – Rocha Pereira. Mas nos versos 1076-1080 o conflito se resolve. E o domínio passional, é mais uma vez, confirmado e de forma contundente: “E compreendo bem o crime que vou perpetrar mas, mais potente do que as minhas deliberações, é a paixão, que é a causa dos maiores males para os mortais” (Rocha Pereira). Nesse sentido, importa ressaltar também a versão de Gama Kury: “Sim, lamento o crime que vou praticar, porém maior do que minha vontade é o poder do ódio, causa de enormes males para nós mortais!”. Torrano, por sua vez diz: “Sim, compreendo quais males farei. O furor é superior à minha decisão, ele causa os maiores males aos mortais”.

A personagem de Medeia não apenas age em função do *thymos*, mas também desperta tal sentimento. Pelo menos é o caso da filha de Creonte, quando recebe os presentes enviados ao Palácio. A cena que compreende tal acontecimento é descrita pelo Mensageiro, que se apresenta à casa de Medeia para informar acerca dos últimos acontecimentos, quais sejam, a morte de Creonte e filha, consumidos pelos *pharmakoi* que lhes foram enviados (vv. 1125-1126). O termo *thymou* ocorre, então, pela mediação de Jasão ao tentar convencer a noiva quanto à importância de receber os presentes de Medeia: “Não sejas hostil a amigos! Cessarás o furor e voltarás a cabeça?” (vv. 1151-1152 – Torrano). É que a princesa de Corinto se sente afrontada com os tais presentes, como bem mostra a versão de Rocha Pereira: “A senhora que nós agora veneramos na tua vez, antes de fitar os teus dois filhos, tinha o olhar ardente preso em Jasão. Depois, cobriu os olhos e voltou para o lado a face branca, tocada pela aversão que lhe causara o ingresso das crianças” (vv. 1144-1149).

Finalmente, no último *agon* entre Medeia e Jasão ocorre o termo *phrena*. Trata-se da disputa acerca da responsabilidade pela morte das crianças. As acusações são cambiáveis até o momento em que Medeia afirma serem os deuses concededores daquele que principiou o mal, a saber, o infanticídio (v. 1372). Jasão, rebatendo a fala de Medeia, diz: “Sabem sim de teu odioso espírito” (Torrano). Na versão de Rocha Pereira, a expressão empregada é “mente execranda”, enquanto Gama Kury prefere a expressão “mente tenebrosa”. Se tomarmos o termo *phrenos* literalmente como mente, poderemos inferir que a cena enfatiza como princípio uma força que invadira a esposa traída, de tal maneira que o interior não responde a nenhum apelo racional.

Após percorrermos as ocorrências dos termos *phren*, *kardia* e, sobretudo, *thymos*, a hipótese de que Medeia é passional parece ter ganhado consistência. Mas as provas oferecidas, por mais sólidas que sejam, não podem gerar certeza indubitável. Queremos dizer que é preciso levar em consideração as cenas nas quais a personagem de Medeia é construída com fundamento em elementos racionais, e não passionais, o que se não subverte a hipótese inicial pelos menos a coloca em xeque.

Os termos *logos*, *sophos*, *bouleusis* e seus derivados constituirão a matéria de nossa análise de agora por diante, a fim de que seja possível levar a cabo o cotejo entre as duas hipóteses, as quais estão reunidas sob a pergunta “Medeia é passional ou racional?”.

No verso 37, o termo *bouleuse* indica o objeto do temor da Ama, a saber, o medo de que Medeia trame, como ressalta a versão de Torrano, algo em face da traição do marido. Trata-se de um expediente racional, no qual a razão é convocada para articular os meios disponíveis ou fabricá-los para que uma determinada meta possa ser atingida. Na tradução de Rocha Pereira, o nome para tal expediente é “meditação”: “Temo que ela medite nalguma nova resolução”.

A meditação, cálculo racional a partir do qual uma determinada decisão é engendrada, apóia-se num desejo racional, uma aspiração (*boulesis*) penetrada pela inteligência e orientada por um objeto que o pensamento já apresentou à alma. Implica, portanto, uma deliberação (*bouleusis*), um cálculo racional que resulta numa ação. A *boulesis* se centra na pesquisa sobre os meios que conduzirão a um fim. O fim a que se propõe a traída Medeia é a vingança.

Atendendo ao convite do Coro, Medeia sai da casa para explicitar os motivos de seu lamento e indignação. Depois de apresentar a condição da mulher (vv. 230-251), ela, para sustentar a especificidade de sua condição, evoca a unilateralidade do *logos*. Trata-se de pleitear a legitimidade da razão fundada numa questão de direito, isto é, a reclamação da quebra dos juramentos, cuja implicação prática fora o abandono do leito conjugal. Legitimar o desejo de vingança, que se apresenta desde as primeiras participações da personagem (cenas no interior da casa), exige a reivindicação racional para sua ação: “Mas não a mesma razão vem a ti e a mim” (v. 252 – Torrano). O *logos*, pois, é tomado numa de suas faces, cena na qual Eurípides parece assumir o caráter multifacetado da razão.

O uso intencional da linguagem expõe a consciência racional do *status quo* da mulher sob as condições especificamente determinadas – vale dizer, de mulher estrangeira exilada. Daí a

particularização da razão ou da argumentação, como explicita Rocha Pereira: “Mas a vós e a mim não serve a mesma argumentação”.

O cálculo racional que caracteriza a personagem de Medeia após o convencimento do Coro acerca da pertinência da vingança torna-se objeto de desconfiança no encontro com Creonte. A suspeita do tirano funda-se no temor de que, para além da aparência, Medeia esteja tramando algo contra a casa real. O termo empregado é *bouleuses*, o qual é traduzido por Torrano como “trama”. Para Rocha Pereira e para Gama Kury, trata-se de uma premeditação, o que supõe, tanto quanto em Torrano, o cálculo racional.

No verso 372, ocorre o termo *bouleumata*. É uma referência ao plano de vingança que fora objeto da tentativa de destruição por Creonte. O rei, que no verso 274 se apresentara como o senhor da razão⁷⁸, é motivo de deboche na fala de Medeia descrita por Rocha Pereira da seguinte forma: “E ele a tal loucura chegou que, sendo-lhe dado tolher os meus planos, expulsando-me do país, concedeu-me ficar este dia, em que dos meus inimigos farei três cadáveres: o pai e a donzela e o marido – mais o meu” (vv. 371-375).

A Medeia racional consiste, pois, na elaboração e execução de um plano para dar cabo a seus inimigos. Não é uma obra que supõe força, a não ser força racional, no sentido de deliberar acerca dos meios para atingir o fim desejado. Nesta altura da peça, a razão já produziu o elenco dos meios de fazer cumprir o plano de vingança, faltando apenas a escolha do ponto de partida:

Vem-me à mente vários caminhos para o extermínio deles, mas falta decidir qual tentarei primeiro, amigas: incendiarei o lar dos noivos, ou lhes mergulharei no fígado um punhal bem afiado, entrando a passos silenciosos na alcova onde está preparado o leito deles? Mas uma dúvida me ocorre e me detém: se eu for surpreendida traspassando a porta na tentativa de atingi-los com meus golpes, rirão de mim, vendo-me morta, os inimigos. Melhor será seguir diretamente a via que meus conhecimentos tornam mais segura: vencê-los-ei com meus venenos (vv. 376-385).

O termo que corresponde à maquinação acerca dos meios para a consecução do fim é *technomenen* (v. 369), o qual Torrano traduz como “maquinar”. A palavra ocorre novamente no verso 382 (*technomene*), também no sentido de maquinar, e dessa feita, algo pode ser visto no horizonte de possibilidades quanto aos meios disponíveis para a execução da ação, a saber, aquilo em que Medeia é versada: os *pharmakoi* (v. 385).

Nesse sentido, tramar e maquinar compõem o mesmo expediente racional, como o comprova o verso 402. Os termos *bouleousa* e *technomene* são traduzidos por Torrano como

⁷⁸ “A ti, tenebriforme furiosa com o marido Medeia, editei que desta terra tu saias banida, levando contigo os dois filhos e sem demora, como sou juiz da razão disto aqui e não regressarei ao palácio antes de te exilar dos termos da terra” (vv. 271-276 – Torrano).

“tramar” e “maquinar”. Trata-se de um autoencorajamento que na versão de Rocha Pereira está posto da seguinte forma: “Coragem, Medeia, não te poupes a nada do que sabes, agora que já deliberaste e arranjaste um expediente.” O alvo desse expediente é retomado no verso 758, nas últimas palavras proferidas por Medeia por ocasião do encontro com Egeu: “[...] irei para tua cidade, após haver realizado meus desígnios e desejos” (Gama Kury).

A inserção da personagem de Egeu⁷⁹ no enredo parece ter papel decisivo no planejamento mental de Medeia. A ameaça de vingança torna-se, gradativamente, um plano de ação, mas que não tinha, até o aparecimento de Egeu, as condições efetivas para sua realização. Segundo Lesky, “[...] com a fugacidade dum cometa, atravessa a cena desta obra [*Medeia*] o rei ateniense Egeu, que regressa do oráculo de Delfos. Censurou-se muitas vezes o episódio deste passo, mas a promessa de Egeu, de manter aberto um lugar de refúgio a Medeia, dá o apoio à ação que se segue”.⁸⁰

Assim que Egeu sai de cena, Medeia se dirige ao Coro para descrever os pormenores da execução do plano. Diz a personagem:

Os meus planos [*bouleumata*], já vou dizer todos. Mas não recebas as minhas palavras a título de deleite. A Jasão alguém mandarei, dentre os meus servidores, pedindo-lhe que compareça à minha presença. E, quando ele chegar, dir-lhe-ei palavras brandas, de como também eu sou desse parecer, que estão bem as núpcias reais, que, traindo-me, ele celebra, e que belo é o partido e bem calculado. Pedirei que os meus filhos fiquem, não para matar arditosamente a filha do rei. Mandá-los-ei então com presentes nas mãos [para os levarem à noiva, e não saírem desta terra], um peplos subtil e uma coroa de ouro lavrado. E quando ela pegar nesses enfeites e os cingir ao seu corpo, terá uma morte horrorosa, assim como todo aquele que tocar na donzela. Tais serão os venenos com que hei de ungir os presentes! Mas neste ponto eu suspendo as minhas palavras. Gemo ao pensar na ação que em seguida tenho de praticar. Porque eu vou matar os meus filhos. Não há quem os possa livrar. E, depois de ter derrubado toda a casa de Jasão, saio do país, fugindo do assassinio dos meus filhos adorados, eu, que ousei a mais ímpia das ações. É que não se pode tolerar que os inimigos escarneçam de nós, ó amigas (vv. 772-797 – Rocha Pereira).

Nesse sentido, comenta Manuwald⁸¹: “A decisão de matar os filhos não tem nada a ver com o ódio aos filhos, manifestado no Prólogo”. Embora Pulquério⁸² corrobore a afirmação de

⁷⁹ Segundo Rocha Pereira em sua tradução de *Medeia*, p. 15: “[...] o discutido episódio de Egeu, que Aristóteles censurou expressamente na *Poética* 146b 20-21, considerando-o *alogon*, ou seja, não racionalmente motivado. Depois do Estagirita, muitos foram os autores que o criticaram, não obstante saber-se que a ação desta na cidade de Teseu dera o tema a outra tragédia perdida de Eurípides, *Egeu*, cuja data se desconhece. A posição inversa começou a acentuar-se na segunda metade deste século [século XX], com os trabalhos de Buttrey e Dunkle, até ao extremo de a considerar uma cena trivial da peça [T. V. Buttrey, “Accident and Design in Euripides’ *Medea*” *American Journal of Philology* 791 (1958) 5-6 *apud* Dunkle 1969, 97-107]. Prevista, como dissemos, nos vv. 389-391, é o bastião por que Medeia ansiava para realizar o seu plano de vingança”.

⁸⁰ Albin Lesky. *História da Literatura Grega*. P. 398.

⁸¹ Manuwald. *Der Mord na den Kindern*, W St. 17 (1983).

⁸² Manuel de Oliveira Pulquério, “O Grande Monólogo da ‘Medeia’ de Eurípides”, p. 39.

Manuwald, chamando a atenção para os versos 36 e 112-114, segundo os quais tanto a Ama quanto a própria Medeia afirmam o ódio da mãe em relação às crianças, discordamos de tal interpretação por desconsiderar o vínculo entre o ódio inicial e o plano de execução dos inimigos, incluindo as crianças, pois, como já ressaltamos, no verso 37, na primeira ocorrência do termo *bouleusis*, a Ama ressalta todo o seu temor acerca da possibilidade de que Medeia trame algum mal, o que, impedira Medeia de executar também Jasão. Ora, as crianças são objeto de dupla instrumentalização, a saber: o meio que levará a morte à casa de Creonte e o meio que levará a punição a Jasão.

Embora, o trecho acima sugira, como quer Manuwald, a descontinuidade entre o ódio inicial e o plano final, posto que Medeia agora se refere às crianças com um ar de remorso, o cálculo racional acerca da vingança já estava sendo maquinado bem antes do aparecimento de Egeu. A importância da inserção do rei de Atenas na peça é, pois, o estabelecimento do momento oportuno para a execução do plano, uma vez que Medeia obteve do rei os juramentos de hospitalidade e exílio, como o explicita os versos 723-724: “Se fores a meu palácio terás abrigo e a ninguém te entrego” (Torrano). O projeto que visa à execução dos *bouleumata* confirma, pois, a trama racional, a qual já se tornara posse de Medeia antes da chegada de Egeu, como explicita Hirata:

No terceiro episódio, sucede um fato importante e decisivo que ajudará Medeia a amadurecer seus planos de vingança. É o aparecimento de Egeu, um dos reis míticos de Atenas. Sua entrada foi objeto de crítica de Aristóteles na *Poética* que vê nele um elemento estranho à ação. De fato, Egeu chega a Corinto casualmente. Vem do santuário de Delfos, de onde obtivera um oráculo obscuro e dirige-se a Trezena para que Pitéu lhe esclareça o sentido do oráculo. Assim, conta que procurava saber como ter filhos. Tomando conhecimento do que ocorre a Medeia, ele se condói dela e ela, aproveitando-se de seu sentimento, pedi-lhe asilo em Atenas, prometendo-lhe em troca pôr fim à esterilidade com seus filtros mágicos.⁸³

Trata-se, pois, de um amadurecimento de um plano previamente concebido.

No verso 886, ocorre a forma verbal *bouleumaton*, por ocasião de uma referência que Medeia faz aos planos de Jasão. Trata-se do mesmo termo para designar os planos de Medeia. E Jasão, por sua vez, nos versos 551-554, faz um elogio à razoabilidade de seu plano: “Quando mudei da terra iólcia para cá atraindo múltiplos infortúnios invencíveis que invenção inventei mais feliz que esta: no exílio desposar a filha do rei?”. E, no verso 567, o valor racional de ambos

⁸³ Filomena Y. Hirata. Op. Cit. P.16.

os planos (o plano de se inserir na casa real e o plano de destruir a casa real) fica ainda claro, na medida em que o termo empregado por Eurípides é de mesma raiz em todas as ocorrências analisadas sob a hipótese de que Medeia é racional. Diz o verso: “Está mal tramado?” (Torrano). Na versão de Rocha Pereira, a expressão é “Acaso pensei mal?”. Assim, embora a *bouleuma* refira-se a Jasão podemos extrair, via raiz da palavra, mais uma prova em prol da Medeia racional.

A forma verbal *bebouleumai*, pronunciada por Jasão no verso 567, é exatamente a mesma dita por Medeia no verso 893. Nessa ocorrência, o termo refere-se ao argumento de Medeia, cujo objetivo é, fingindo arrependimento, obter o apoio de Jasão para que o envio dos presentes envenenados ocorra, parte inicial do plano de vingança. Diz a versão de Torrano: “Admito e declaro maus pensamentos aqueles, agora porém mais bem delibero”.

O segundo encontro entre Medeia e Jasão revela um tom bastante diferente do *agon* do primeiro. A representação que Jasão tem de Medeia no primeiro embate implicara afirmar, reiteradas vezes, o quanto ela estivera aprisionada pelo *thymos*. Dessa feita, o domínio passional do primeiro momento dá lugar ao registro racional. Abandonada a intransigência, Medeia torna-se objeto do elogio de Jasão: “Agradam-me, mulher, essas tuas palavras, e não censuro as que disseste no passado. Sempre as mulheres voltam-se contra os maridos quando eles optam por um novo casamento. Teu coração, porém, mudou para melhor; o tempo te fez afinal reconhecer qual a vontade que deve preponderar. Agem dessa maneira as mulheres sensatas” (vv. 908-913 – Gama Kury). O termo *sophronos* (v. 913) ganha notoriedade da versão de Torrano, isto é, “prudente”. A prudência é predicado próprio daqueles que tomam a razão como critério de ação.

Depois de apresentar os trechos nos quais Medeia caracteriza-se pela razão, parece-nos que a segunda hipótese é tão válida quanto a primeira. O que constatamos foi uma Medeia que ora é passional, ora é racional, sem reduzir-se a nenhuma dessas faces. Portanto, a resposta à pergunta “Medeia é passional ou racional?” não pode ser redutora. O cotejo das ocorrências que sustentam as duas hipóteses não produziu senão um resultado aporético, o que nos permite concluir que se Medeia não pode ser reduzida à paixão nem à razão é porque ela é simultaneamente passional e racional.

A despeito do fim aporético, uma nova questão surge: a saber, a indagação acerca da intrigante construção de Medeia pelo Poeta, no sentido de que ela, mesma sendo bárbara, por

vezes, parece ser mais grega do que as personagens gregas. A pergunta é: Medeia é bárbara ou grega?

2) Medeia: bárbara ou grega?

Perguntar se Medeia é bárbara ou grega parece, em um primeiro momento, uma indagação inocente e, portanto, de resposta óbvia. Ela é uma mulher estrangeira e, enquanto tal, representa também a categoria de bárbaro. Mas a figura de Medeia é ambígua. Que dizer que caracterizar a personagem de Medeia como bárbara implica o ônus de demonstrar a hipótese em face das cenas nas quais Eurípides desenha uma mulher habilidosa na argumentação. Com efeito, em muitos trechos da peça podemos observar ações ancoradas num expediente tipicamente racional. Tais trechos se assemelham bastante ao modelo argumentativo da sofística, pois o efeito persuasivo, fruto do encadeamento lógico dos argumentos, instala requintada beleza, provocando no interlocutor o assentimento do argumento.

Tais trechos mostram uma mulher que está longe de ser a feiticeira bárbara. Ela é, nessas cenas, mais grega do que os gregos (o Coro, Creonte, Jasão e Egeu), na medida em que é portadora de um discurso exemplar. A prova do poder persuasivo está no desfecho de três grandes e importantes enfrentamentos, a saber: a diálogo com o Coro, o cotejo com Creonte e a disputa que tem Jasão como interlocutor, além da negociação com Egeu.

Estrangeirismo e barbárie são faces de uma mesma coisa. O conceito de *bárbaro* implica, acima de tudo, uma categoria muito mais política e ética do que uma noção jurídica e étnica. Tal categoria instaura às avessas o princípio da identidade que unifica os grupos étnicos que serão conhecidos como helenos. É por oposição àqueles de língua caracterizada pelo *barbarizein* que o *hellenikos ethnos* se constitui. A distinção no plano da linguagem reverbera o político, na medida em que este é geneticamente produzido pelo discurso. Nesse sentido, parece que a noção de alteridade, a qual encampa de um só golpe o estrangeiro e sua contraface, o bárbaro, está fundamentalmente voltada para o exterior, para o outro que o opõe na guerra. Entre *polemos* e *politike* a distinção é apenas modal.

Embora Vernant afirme que “o político pode ser definido como a cidade vista de dentro, a vida pública dos cidadãos entre si, no que lhes é comum para além dos particularismos familiares”⁸⁴ e que “a guerra é a mesma cidade em sua face voltada para o exterior, a atividade do

⁸⁴ Jean-Pierre Vernant. *Mito e Sociedade*. p. 40.

mesmo grupo de cidadãos confrontados desta vez com o que não é eles, o estrangeiro, quer dizer, outras cidades em geral”⁸⁵, esse duplo compasso parece não se sustentar em face dos historiadores do século V a.C, a saber, Heródoto e Tucídides.

Ao tratar da gênese do uso do vocábulo *bárbaros*, tais historiadores não só não chegam a um consenso como, por vezes, produzem explicações contraditórias entre si, o que permite inferir o quão aporética é a questão. Segundo Catherine Peschanski, “Heródoto instaura, entre os gregos do passado o mais remoto, uma dissimetria temporal. Tratando das origens dos atenienses e dos espartanos, ele chega igualmente a colocar em cena ‘o povo pelásgico’ (*to men ethnos pelasgikon* I, 56) e o ‘povo helênico’ (*to de hellenikon ethnos* I, 56).⁸⁶ Nas palavras do próprio Heródoto,

[...] o povo helênico após ter sido separado, ainda fraco, do povo pelásgico, partindo de início modesto, cresceu até formar a variedade dos povos atuais graças especialmente ao acréscimo (*proskechorekoton*) de numerosos pelasgos e de muitos outros povos bárbaros; comparativamente (*pros ho*) não me parece que nenhum povo pelásgico, sendo bárbaro, tenha jamais crescido consideravelmente.⁸⁷

Embora admita claramente a distinção entre gregos e bárbaros, o historiador supõe uma passagem que não pode prescindir de um complexo étnico comum, fonte tanto dos helenos quanto de seus *outros*. Tucídides, por seu turno, supõe que essa disjunção se faz presente desde o primeiro momento. “Os gregos de outrora (*to palai*) assim como os bárbaros instalados na orla do continente ou nas ilhas [...] dedicavam-se à pirataria [...] Exerciam a rapina e tiravam daí o principal de sua subsistência”.⁸⁸ Se, de um lado, o trecho enfatiza a semelhança de costumes, de outro – e é o que mais nos interessa aqui –, reforça a discutida distinção. Para ambos os historiadores, portanto, a oposição entre helenos e bárbaros repousa numa relação extrínseca, na qual o nós (ou a *polis*, que sintetiza tal sentimento) engendra a si mesmo pela atribuição da barbárie aos seus inimigos. Nesse sentido, não pode haver uma fronteira nítida entre a guerra e a política. Entretanto, o que de fato interessa para discutir a figura do bárbaro em *Medeia* é o caráter intrínseco da disjunção velado sob a exterioridade da política e da guerra.

Tucídides, ao analisar a Guerra do Peloponeso no que tange à questão, parece recorrer à noção de *barbaros* para mostrar que a possibilidade da barbárie se instala por uma via interna.

⁸⁵ Ibidem. P. 40.

⁸⁶ C. Peschansky. *Os bárbaros em confronto com o tempo* in *Gregos, Bárbaros, Estrangeiros. A cidade e seus outros*. P.62.

⁸⁷ Heródoto. I, 58.

⁸⁸ Tucídides. I, 5, 1.

Ressalta Peschansky: “Tucídides parece convocar os bárbaros para dizer aos gregos não que aqueles estão misturados a eles, mas neles mesmos”.⁸⁹

A recorrência aos historiadores do século V a. C. é de fundamental importância para apontar as dificuldades de, a rigor, estabelecer uma oposição clara e consistente entre o bárbaro e o grego. Os ecos dessa questão podem ser observados na ambiguidade da personagem de Medeia. E é com vistas a oferecer uma resposta plausível à pergunta “Medeia é bárbara ou grega?” que a análise dos trechos nos quais ela é posta como bárbara ou grega será levada a cabo.

A primeira hipótese é a de que na peça prevalece a figura da Medeia bárbara. Os quinze primeiros versos do Prólogo consistem em informar a origem de Medeia, momento em que a origem bárbara é enfatizada. “Quem dera que a nau de Argos, quando seguia para a terra da Cólquida, nunca tivesse batido as asas através das negras Simplégades, e que nas florestas do Pélion não houvesse tombado o pinheiro abatido, nem ele tivesse dado os remos aos barcos dos homens valentes, que buscaram o velo de ouro para Pélias. Assim não teria Medeia, a minha senhora, navegado para as fortalezas da terra de Iolcos, ferida no peito por amor de Jasão” (vv. 1-8 – Rocha Pereira).

A Ama, talvez por ser um membro interno à família (*oikos*), refere-se ao estrangeirismo de sua senhora com um ar de solidariedade, como o indicam os versos 34-35: “Reconheceu a infeliz sob infortúnio por que não abandonar o pátrio chão” (Torrano).

Essa mesma sensibilidade é visível na primeira manifestação do Coro, o qual se refere a Medeia nas versões de Torrano e Rocha Pereira como “mísera mulher cólquida” e “Cólquida infeliz”. Mas é na tradução de Gama Kury que a marca do estrangeirismo de Medeia aparece: “Ouvimos todas nós os gritos dela, da infortunada princesa estrangeira” (vv. 132-133).

A despeito da solidariedade do Coro, uma observação é feita, a qual sinaliza para a diferença entre os *ethoi* grego e estrangeiro: “Se teu esposo venera novas núpcias, comum é isto, não te exasperes, Zeus te ressarcirá disto, não te debilites demais a prantear teu marido” (vv. 155-159 – Torrano). O Coro – constituído de mulheres gregas, vale ressaltar – sugere, em um primeiro momento, um traço comportamental da mulher grega. Contudo, o Poeta estende a desvantajosa condição feminina às mulheres em geral.

⁸⁹ C. Peschansky. Op. Cit. P. 73.

Nos versos 85-88, a dominação masculina recebera um tom de universalidade, na medida em que a transgressão de Jasão foi inserida na universidade. Diz o Pedagogo: “Qual dos mortais não é assim? Só hoje aprendes, vendo um pai maltratar os filhos por amor, que todos se julgam melhores do que são?” (Gama Kury). Quer dizer que egoísmo é algo próprio do ser humano, e mais especificamente dos homens. Nesse sentido, a máxima do Coro de que não vale a pena a mulher chorar tanto pela perda do marido corrobora a fala do tutor das crianças. Mas ainda assim, quando ouve Medeia reivindicar a *Temis* e *Artemis* os seus direitos, o Coro legitima a demanda da mulher estrangeira referindo-se a Jasão (v. 206) como “traidor do leito, vil noivo” (Torrano).

Quando Medeia sai da casa para se apresentar ao Coro, a primeira frase dita logo marca o seu lugar de estrangeira: “Saí de casa, ó mulheres de Corinto, para que nada me censureis” (vv. 214-215 – Rocha Pereira). Na mesma cena, diz Medeia: “O hóspede sempre deve aquiescer à cidade [...]” (Torrano). O termo para o qual o tradutor emprega a palavra *hóspede* é *xenos*. Já para Rocha Pereira e Gama Kury *xenos* é traduzido como “estrangeiro”. A integração do estrangeiro no *ethos* grego é uma exigência que Medeia afirma ter cumprido, e talvez em função disso, ela pode se referir às mulheres do Coro como um “nós” (v. 231 – Torrano).

Abandonando a figura do “nós”, Medeia assume a especificidade de sua condição quando diz nos versos 255-258: “E eu, sozinha, sem pátria, sou ultrajada pelo marido, raptada duma terra bárbara, sem ter mãe, nem irmão, nem parente para me acolher desta desgraça” (Rocha Pereira).

O que está em jogo aqui não é apenas a relação conjugal, mas, sobretudo, a relação entre dois *ethoi*. Referindo-se a Jasão, a esposa traída encampa sob a figura do marido um *ethos* a ela estranho. “Mas o maior dilema é se ele será mau ou bom, pois é vergonha para nós, as mulheres, deixar o esposo (e não podemos rejeitá-lo). Depois, entrando em novas leis e novos hábitos, temos de adivinhar para poder saber, sem termos aprendido em casa, como havemos de conviver com aquele que partilhará o nosso leito” (235-239 – Gama Kury).

Medeia permanece, pois, na unilateralidade que opõe ao *nomos* grego um outro *nomos*, o que, no plano argumentativo significa o direito à vingança. O caráter sofisticado da argumentação é tão convincente que o Coro se pronuncia em favor da esposa traída, embora nesse primeiro momento o assassinato dos filhos ainda não tenha sido anunciado. “Assim farei, com justiça punirás o marido Medeia. Não admiro teu luto pela sorte” (vv. 268-269 – Torrano).

A despeito da convivência do Coro, a desgraça da bárbara Medeia aumenta quando ouve o edito de Creonte, que visa duplicar o seu exílio, já que ela estava em Corinto também na condição

de exilada: o rei expulsá-la para o lugar do estrangeiro que não é bem-vindo. Nesse sentido, diz a versão de Gama Kury: “É a ti, Medeia, esposa em fúria, face lúgubre, que falo: sai deste lugar para o exílio com teus dois filhos! [...] e não retornarei a meu palácio antes de haver-te afugentado para terras distantes de nossas fronteiras” (vv. 271-276). Trata-se de manter o estrangeiro, o bárbaro, para além da fronteiras.

A fronteira é limite entre o civilizado e o bárbaro, como argumenta Jasão: “Primeiro, em vez de país bárbaro, habitas terra grega e conheces a justiça e o uso das leis, não o favor da força. Todos os gregos viram que és hábil e tens fama; se os confins da terra habitasses, não se falaria de ti” (vv. 536-541 – Torrano).

É, pois, no contexto desse debate que o binômio estrangeiro e bárbaro é consolidado, articulação que, para Medeia, parece ofensiva. É como se a condição de bárbara a colocasse em desvantagem: “[...] não te pareceu que, na velhice, um tálamo bárbaro [*barbaron lexos*] te seria glorioso” (vv. 591-592 – Rocha Pereira).

Como se o leito bárbaro, objeto de desprezo, não fosse o bastante, nos versos 1339-1337, Jasão, após constatar a morte da noiva e do sogro, se desespera com a notícia e, pior, com a própria confissão de Medeia acerca dos assassinatos dos filhos. Trata-se de uma referência indireta à origem bárbara de Medeia, no mais alto grau pejorativo: “Não há mulher grega que ousou isso! A tais mulheres, eu preferi desposar-te, aliada e inimiga funesta para mim, leoa, não mulher, com uma natureza mais selvagem que a tirrênia Cila” (Torrano).

Nosso percurso até aqui parece um tanto tautológico, pois desde o primeiro momento era certo que o poeta colocaria em cena uma Medeia bárbara. A questão é se, apesar de ela ser estrangeira, a figura da Medeia bárbara traduz a personagem como um todo. Ou seja, “Medeia é *sophe*, experta, sábia, uma pessoa de capacidade, como ela admite, cuja sabedoria é usada para enganar”.⁹⁰

É preciso levar em conta que Medeia faz uso de um expediente retórico para justificar suas ações, indicando que sua ação passa ao largo de um cego agir. Eurípides põe em cena, em diversos trechos, uma mulher com atributos de um homem grego livre.

No verso 184, ocorre pela primeira vez na peça um termo imprescindível à caracterização da Medeia grega, a saber, o verbo *peisou*, o que pode ser traduzido como “persuadir”. A ocorrência diz respeito ao temor da Ama em não conseguir persuadir sua senhora. Trata-se da

⁹⁰ A. W. H. Adkins. *Moral Values and Political Behavior in Ancient Greece*, New York, 1972, p. 101

tarefa de conduzir Medeia para fora da casa, atendendo à solicitação do Coro. A cena revela uma Medeia difícil de ser persuadida, não em função de ser portadora das estratégias de argumentação, mas porque se encontra “com olhar de parida leoa qual touro olha o servo que se aproxima a proferir palavras” (vv. 187-189 – Torrano). A impossibilidade de persuadi-la se encontra, pois, na dificuldade de interlocução.

O convencimento do Coro desvela a discrepância entre a figura da Medeia construída pela Ama e a Medeia que se apresenta fora da casa. De acordo com a Ama, na primeira parte do prólogo, Medeia é “[...] a infeliz, oprimida pela desgraça [...] seu espírito é perigoso, e não suportará o sofrimento” (37-38). Quando o Pedagogo entra em cena, a figura da desgraçada oprimida e sofredora é consolidada. Ele indaga a Ama: “Ainda a pobre não cessou de gemer?”

A primeira apresentação de Medeia aos olhos do Coro e da Plateia não corresponde às cenas não vistas. O que fora ouvido permitia a construção de uma figura marcada pela dor e pelo desespero. Não é essa imagem que vem à Plateia. Ao contrário, o que é notável é o hiato entre a Medeia da Ama e a Medeia para o Coro.⁹¹ Medeia fora dos seus aposentos é o oposto da descrição feita pela escrava.

A conquista do apoio do Coro é condicionada pelas cenas de lamento, as quais se passam no interior da casa. Enfatiza o Coro: “Ouvi, ouvi a voz e o clamor da Cólquida infeliz e sem sossego” (vv. 132-134 – Rocha Pereira). A solidariedade expressa na primeira fala do Coro é resultado da cena não vista. O lamento provoca, assim, um efeito persuasivo.

As cenas não vistas produzem um clima de sensibilidade, de tal maneira que Medeia tem *a priori* a manifestação do apoio do Coro: “No ambívio palácio um grito ouvi, não me aprezem, ó mulher, dores da casa que me é querida” (vv. 135-37 – Torrano). Nesse clima amistoso, Medeia apresenta os primeiros traços de alguém que, por argumentar tão bem, começa a subverter o predicado de bárbara atribuído a ela na nossa primeira hipótese. Acerca do traço grego que agora caracteriza a personagem, comenta Salamanca:

No extenso monólogo em que se dirige às mulheres do coro, Medeia, mostrando ainda em maior grau essa sensatez inesperada, faz certas e reveladoras reflexões de denúncia sobre a condição da

⁹¹ Segundo Maria del Henar Zamora Salamanca, “Medea y la reflexión ética de la filosofía griega” in *Bajo el signo de Medea – sob o signo de Medeia*, p. 88: “Al finalizar el epodo de la párodo, se produce un contraste llamativo en modo de actuar de Medea que sin duda sorprendería al espectador. La que lanzava esos terribles lamentos e expresaba esos destructivos deseos en el interior de la casa, sale a escena declarando que no quiere que le reprochen que es indiferente a las llamadas que el coro le está haciendo, y con inesperada sensatez denuncia los juicios demasiado apresurados basados en las aparências de lo que se percibe a primera vista, que suele arrojar la gente sin conocer lo que de verdad mueve a la persona a actuar así.”

mulher submetida às custas do varão, com uma carga física relacionadas com a maternidade ao que o varão é alheio, situação agravada se se trata, como ela, de uma estrangeira sem parentes nem amigos que a acompanhem e protejam (vv. 230-258).⁹²

A condição feminina – e, em particular, a situação de mulher estrangeira – é levantada pela protagonista para conquistar o assentimento do Coro e, por que não dizer, da Plateia quanto ao desejo de levar a cabo a vingança. Segundo Leão,

[...] o público ateniense não terá deixado de levar em linha de conta, na apreciação do drama euripídiano, a situação jurídica de uma mulher exilada, com uma descendência reconhecida pelo marido, que estava a ponto de ser trocada por outra mulher, de estatuto mais elevado e que oferecia uma ligação mais proveitosa para Jasão. Além disso, acrescia ainda o fato de Medeia se movimentar com uma determinação varonil numa sociedade claramente dominada por homens e respectiva mundividência familiar, política e legal. Numa primeira abordagem, a situação jurídica desta mulher afigura-se difícil ou mesmo insustentável: a um historial altamente violento e comprometedor, motivado pelo impulso amoroso de seguir Jasão, a quem se encontrava ligada sem um vínculo matrimonial legalmente reconhecido, juntava-se ainda a contingência de ser bárbara [...].⁹³

Diante da situação nada favorável, é preciso argumentar. Para tanto, Medeia, embora evoque a noção de justiça (*dike*), a rigor, não se trata, pura e simplesmente, de uma questão jurídica, mas moral, como explicitamos por ocasião das considerações acerca da figura da Medeia vítima, no segundo capítulo.

O argumento chama a atenção do Coro para a infelicidade feminina: “De quanto há aí dotado de vida e de razão, somos nós, mulheres, a mais mísera criatura. Nós, que primeiro temos de comprar, à força de riqueza, um marido e de tomar um déspota do nosso corpo – dói mais ainda um mal do que o outro” (vv. 230-234 – Rocha Pereira). O emprego do pronome “nós” tem o efeito de fazer o interlocutor desconsiderar as diferenças culturais, pois Medeia se coloca no lugar de mulher grega. Mas o argumento é falacioso, na medida em que o objeto a que ela se refere para apontar a infelicidade feminina não se aplica efetivamente a sua situação conjugal.⁹⁴

⁹² Maria del Hénar Zamora Salamanca. Op. Cit. P. 88. “Em el largo monólogo en que se dirige a las mujeres del coro, Medea, mostrando aún en mayor grado esa sensatez inesperada, hace unas certeras y reveladoras reflexiones de denuncia sobre la condición de la mujer sometida e a expensas del varón, con unas cargas físicas relacionadas con la maternidad a las que el varón es ajeno, situación agravada si se trata, como ella, de una extranjera sin parientes ni amigos que la acompañen y protejan (vv. 230-258).”

⁹³ Delfim F. Leão, Op. Cit. P. 67.

⁹⁴ Acerca do dote e do divórcio, explicita Isis Borges B. Fonseca: “Destacados os pontos principais relativos ao tema do divórcio, no direito ático, fica em relevo a situação da subalternidade da mulher em relação ao homem, a qual, desde os princípios dos tempos, tratada como ‘res’, ficava sempre sujeita à tutela paterna ou marital, utilizada como instrumento de transação, embora titular do direito do dote, para os fins matrimoniais e sucessórios a que visava a instituição do casamento. Adquirido, entretanto, paulatinamente o direito ao divórcio, também verificamos as restrições que ela sofria para obtê-lo, via processo formal que, já em si, representa um desestímulo àquela iniciativa.” “O divórcio no direito ático”, p. 110 in *Cultura Clássica em Debate, Estudos de Arqueologia, História, Filosofia,*

Como informa Leão, “o reconhecimento oficial de uma relação de matrimônio obedecia a determinadas diligências processuais, que garantiam a validade da ligação”.⁹⁵ Mas o contexto do direito ático não parece ser levado a sério pelo Coro, na medida em que este legitima o desejo de vingança de Medeia, considerando justa a punição de Jasão (v. 267).

Outro trecho que põe em relevo traços da racionalidade grega contemporânea de Eurípides e que, portanto, nos permite inferir daí uma Medeia racional é o encontro com Creonte. O termo *sophe* e seus derivados aparecem pelo menos sete vezes, além de uma ocorrência do verbo *persuadir*. A primeira ocorrência (v. 285) é um elogio às avessas. “Temo-te, não é preciso disfarçar palavras, não faças à minha filha um irremediável mal. Contribuem muitos motivos deste temor: és hábil e em muitos maléficos experta [...]” (vv. 282-285 – Torrano). O termo *sophe*, traduzido por “hábil”, ganha consistência quase ontológica na versão de Rocha Pereira: “Tu és por natureza astuta”.

A astúcia de Medeia consiste na arte de enganar. O uso da palavra tem pretensões de obter a vitória na disputa argumentativa, prescindido da verdade. No *agon* estabelecido entre Medeia e Creonte, é um tanto diferente, pois a astúcia argumentativa visa alcançar um fim prático: a obtenção de pelo menos mais um dia de permanência em Corinto, expediente destinado à elaboração e execução do plano de vingança.

A segunda ocorrência, aliás, uma dupla ocorrência, que nos interessa considerar encontra-se nos versos 303-305: “Por ser hábil [*sophe*], ora pareço invejável, ora tranquila, ora de outro modo, ora adversa, mas não sou assaz hábil [*sophe*]” (Torrano). Medeia é, assim, *sophe* para a população de Corinto, para Creonte e para si mesma. Nesse sentido, ela apresenta características de um grego, e não de uma mulher bárbara.

No verso 325, diz Creonte: “Estás a gastar palavras; nunca me convencerias” (Rocha Pereira). O termo *convencerias* é a tradução da palavra *peisais*. Torrano prefere *persuadirias*. Tanto num caso como noutro, o que está em jogo é capacidade de argumentar, valor fundamental do *ethos* grego. Na versão de Gama Kury, o verbo *peisais* ganha, inclusive, um tom pejorativo, o que ofusca a compreensão de Medeia como grega: “Palavras vãs. Jamais conseguirás dobrar-me!”.

Literatura e Linguística greco-romana, 1987. Ver também Emiliano J. Buis. “Matrimonios en crisis y respuestas legales: el divorcio unilateral o de común acuerdo en el derecho ateniense”, *Faventia* 25 (2003), além de David Cohen, “Seclusion, separation, and the status of women in classical Athens”, *GoR* 36 (1989).

⁹⁵ Delfim F. Leão, Op. Cit. P. 68.

A certeza de Creonte não resiste por muito tempo. No verso 355, o *tyrannos* diz: “Agora, se deves permanecer, seja um só dia” (Torrano). Esta é a prova cabal de que Medeia é astuta e eficaz no uso da linguagem.

A vitória no *agon* contra Creonte não foi fácil. A estratégia consistiu em evocar o sentimento pelos filhos. O trecho compreende os versos 340-347: “Este único dia deixa-me permanecer e concluir os cuidados do nosso exílio e recurso para meus filhos já que o pai nada se digna diligenciar para os filhos. Apieda-te deles, também tu és pai de filhos e símil é teres benevolência. Por mim não me cuido, se nos exilaremos, mas choro os filhos servidos com infortúnio” (Torrano).

O próximo *agon* da Medeia grega tem Jasão como interlocutor. Interessa-nos o verso 522, início da réplica de Jasão. Ele diz: “Força é, ao que parece, que eu não seja mau orador, mas qual timoneiro de uma nau valente, com os extremos das velas me furte à tua loquacidade temerária, ó mulher” (vv. 522-525 – Rocha Pereira).

Trata-se de enfrentar uma mulher eloquente. Aliás, “eloquente falação” é a expressão empregada por Torrano para traduzir o termo *glossalgian*. Jasão, portanto, não subestima Medeia. Para pretender a vitória no combate, é preciso saber argumentar. E isso é característica do grego, e não do bárbaro. Mas não se trata apenas do reconhecimento de Jasão. Os gregos, em geral, testemunham a sabedoria e astúcia da protagonista. “Todos os gregos viram que és hábil [*sophen*] e tens fama [...]” (Torrano).

Na disputa – batalha verbal, como enfatiza Torrano no verso 546 –, vê-se que Medeia conhece muito bem as regras e estratégias discursivas. Primeiro, ela admite a eloquência de Jasão, para, em seguida, denunciá-lo em função do uso imoral do discurso. Reproduziremos o trecho correspondente aos versos 579-587 para mostrar a superioridade do argumento de Medeia. Para tanto, escolhemos a versão de Gama Kury, em função de sua clareza na referida cena:

Sem dúvida sou diferente em muitas coisas da maioria dos mortais. Assim, entendo que alguém, se além de mau é hábil no falar merece punição ainda mais severa, pois confiado no poder de seus discursos para ocultar os maus desígnios com palavras bonitas, não receia praticar o mal. Mas ele não é tão solerte [*sophos*] quanto pensa. Para também de me impingir tua conversa cínica e artificiosa. Uma palavra apenas é bastante para confundir-te. Não fosses tu um traidor e deverias ter começado por tentar persuadir-me antes de consumir teu novo casamento, em vez de omisso com a tua amiga.

A rigor, Medeia está reprovando Jasão nos mesmos moldes que o Coro o fizera nos versos 576-578: “Ó Jasão, bem adornaste estas palavras. Contudo, ainda que contradiga teu juízo, creio que

se trais a esposa não és justo” (Torrano). Segundo Fialho, o que está em jogo é a crítica de determinado tipo de retórica:

No confronto entre as duas figuras, a argumentação de Jasão antecipa a perícia de uma retórica deformadora dos fatos, típica do Grego, no seu retrato negativo, perante a vítima bárbara [...] O recurso argumentativo a valores gregos, por parte daquele que os desrespeita por completo, frente à estrangeira agora abandonada, que denuncia tais contradições, constitui um motivo cada vez mais, típico da dramaturgia euripidiana. O Argonauta enquadra-se, afinal, dentro desse padrão esvaziado de *philia*, ao transferir a sua aliança de quem é, no momento, menos favorecido, para quem lhe promete acesso ao poder. Ao tentar compor e impor seu *ethos* de orador, como *sophos* (v. 548) e *sophon* (v. 549), sustentando uma bizarra forma de ser *mega philos* (549) em relação àqueles que abandona, Jasão subestima e acicuta o discernimento e a *sophia* de Medeia, posta a serviço da mais terrível das vinganças sobre a mais afrontosa das ofensas.⁹⁶

A despeito da crítica que uma mulher bárbara faz aos gregos (Jasão), tornando mais grega que os gregos, no segundo encontro com o Argonauta a história se inverte. É Medeia quem utiliza de estratégia discursiva para enganar. Trata-se do discurso presente nos versos 869-905. A cena começa com a chegada de Jasão. Ele anuncia que está ali para ouvir algo novo da parte de Medeia (vv. 866-868). Ela, solicitando-lhe o perdão, demonstra, na ordem da linguagem, seu arrependimento, o equívoco de não ter apoiado o plano do marido em termos de se aproximar do poder real para garantir à família um futuro seguro (vv. 869-883).

O discurso de Medeia visa tão somente instrumentalizar Jasão no que tange à execução do plano de vingança. Para tanto, ela enfatiza ter abandonado a ira (*cholos*), como o verso 898 o demonstra: “Tenhamos trégua e o rancor é revogado” (Torrano). Mas o ponto máximo da argumentação sugere uma metacena, a saber, a convocação dos filhos para juntos com pai e mãe celebrarem: “Vinde saudar o vosso pai e dirigir-lhe, como vossa mãe, umas palavras; esquecei comigo, o ódio em relação aos bons amigos. Vamos fazer as pazes, ceda nossa cólera” (vv. 894-898 – Gama Kury).

Nos versos 904-905, diz Medeia: “Por fim, suprimida a rixa com o pai, verti o pranto ante esta visão terna” (Torrano). Na versão de Rocha Pereira, o teatro dentro do teatro fica mais evidente ainda: “Agora, enfim, que erradiquei a inimizade ao pai, esta cena de ternura encheu-me os olhos de lágrimas”. É pura encenação no interior da cena. Nos versos 902-903, a frágil Medeia que se apresenta a Jasão diz: “Ah! Pobre de mim! Com que facilidade eu choro e sou vencida pelo temor!” (Gama Kury). Mas não é esta a representação que ela fazia de si mesmo, especialmente após a saída de Egeu de cena, momento no qual sua força aumenta em face da

⁹⁶ Maria do Céu Fialho. Op. Cit. Pp. 23-25.

garantia de exílio em Atenas. Nesse sentido, os versos 806-808 são contundentes: “Ninguém me considere fraca e sem força, nem sossegada, mas de outro modo [...]” (Torrano).

Medeia é convincente em seu discurso de arrependimento. No final da fala, ela diz, polindo o sofisma discursivo: “[...] meus olhos enchem-se de sentidas, incontáveis lágrimas” (v. 905 – Gama Kury). E o Coro, prontamente, confirma tal sofisma: “Também a mim aos olhos vem um pranto vivo. Oxalá o mal não avance mais do que agora!” (vv. 906-907 – Rocha Pereira). Então, o interlocutor se rende: “Agradam-me, mulher, essas tuas palavras, e não censuro as que disseste no passado. Sempre as mulheres voltam-se contra os maridos quando eles optam por um novo casamento. Teu coração, porém, mudou para melhor; o tempo te fez afinal reconhecer qual a vontade que deve preponderar. Agem dessa maneira as mulheres sensatas” (vv. 908-913 – Gama Kury).

Assim, a habilidade discursiva de Medeia é comprovada. Ela não parece ser uma mulher bárbara que desconhece as regras e estratégias para a construção de um discurso eficaz. Medeia, portanto, encarna a figura do homem grego preparado nas técnicas da persuasão e retórica.

O problema que podemos constatar é que, mais uma vez, o resultado de nossa investigação tem um final aporético. Existem elementos suficientes para dizer que Medeia é bárbara tanto quanto elementos comprobatórios de sua grecidade. Ela é, simultaneamente, passional, racional, bárbara e grega. Mas ainda resta uma pergunta que ecoa ao longo da peça: Medeia é humana ou deusa?

3) Medeia: humana ou divina?

A obra de Eurípides, segundo Romilly, é marcada pelo afastamento da potência divina, deixando, por consequência, um espaço maior para a ação humana. A helenista afirma que “Eurípides introduziu no gênero trágico uma profunda renovação, presente em todas as suas obras. Ele desenvolveu a ação, forçou os efeitos, liberou a música, multiplicou os personagens, desceu os heróis dos seus pedestais, operou mil reviravoltas, consideradas, por muitas, melodramáticas”.⁹⁷

O herói evocado por Eurípides prescindiria, pois, de um *topos* ideal para instalar a realidade humana, numa espécie de realismo que põe à baila a psicologia das personagens,

⁹⁷ Jacqueline de Romilly. *A tragédia grega*. P. 102.

privilegiando o domínio das paixões como sendo aquilo que torna o homem efetivamente humano. Nesse sentido, ressalta Romilly que

[...] o retrato das paixões em si era uma novidade. Ésquilo interessava-se pouco por ele: os problemas do erro e do castigo sobrepunham-se à psicologia. Já na obra de Sófocles existe maior interesse; mas seus personagens assumem virtudes tão íntegras que são definidos mais por um ideal que por uma via interior complexa. Eurípides foi o primeiro a representar o homem preso a suas paixões, e a tentar descrever os seus efeitos.⁹⁸

A ação despida do caráter fabuloso típico dos grandes heróis instala a humanização das personagens e, na esteira disso, a humanização da ação.

Mas a *Medeia* de Eurípides parece contrariar a generalização feita por Romilly. A questão é saber se a protagonista da peça é de fato humana.

No artigo intitulado *Termos Relativos à Idéia de Prece na Medeia de Eurípides*, Barbosa leva a cabo uma análise do vocabulário acerca da noção de prece, concluindo que a prece da protagonista consiste num ato político/performativo. Afirma Barbosa que

[...] de modo geral (e, sobretudo, no teatro), no mundo grego, é um ato político, uma barganha na qual a comunidade espectadora é testemunha das intenções do orante que fala glorificando a si mesmo e fornecendo bons motivos para que a divindade o atenda. Assim, nas preces o objetivo é mostrar uma ascendência nobre, dedicar uma oferenda vantajosa para o deus, e por esses meios obter privilégios. A prece proferida seria, portanto, mais um 'tornar-se notado' do que um 'entregar-se', mais um apresentar-se em espetáculo do que um recolher-se para um encontro pessoal com o deus predileto. Nesse contexto, a qualidade do ato performativo tem um valor indiscutível.⁹⁹

No trecho compreendido pelos versos 160-165, tem-se a impressão de que a invocação da divindade feita por Medeia trata-se de uma prece. A palavra empregada para o ato de orar era, explicita Barbosa, *euchomai*, a qual possui duplo significado. O primeiro traduz o contexto em que o termo implica a relação entre o homem e a divindade; e o segundo exclui qualquer relação com ela. Mas em *Medeia* tal termo não ocorre literalmente, aparecendo apenas – e isso é o suficiente para nossas considerações – dois de seus derivados, a saber: o verbo *meteuchomai*, no verso 600, e o verbo *exeuchomai*, no verso 930.

⁹⁸ Ibidem. P. 111.

⁹⁹ Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa. *Termos Relativos à Idéia de Prece na Medeia de Eurípides*. Todas as Letras: Revista de Língua e Literatura / Universidade Presbiteriana Mackenzie. Ano 1, nº 1, 1999. São Paulo: Ed. Mackenzie. P. 44.

A primeira ocorrência se encontra no contexto em que Jasão exige de Medeia a renovação de seus votos, exigência recusada sob o argumento de que fora Jasão, e não ela, quem quebrou os votos. Na segunda ocorrência, o tom de celebração de um acordo bilateral é igualmente notável.

O termo *exeuchou* exprime, nesse contexto, um desejo profundo e intenso, o que remete à idéia de prece. Outra ocorrência importante se encontra nos versos 914 e seguintes. O emprego do verbo, neste caso – tanto quanto no primeiro –, embora traduza um vívido desejo, não implica nenhuma relação com a divindade. Por isso, conclui Barbosa: “Para ambos, Medeia e Jasão, os deuses e os votos proferidos são elementos úteis para as argumentações, coerções e justificações das ações. O que poderia ser prece surge, frequentemente, como estratégia retórica”.¹⁰⁰

Então, os trechos acima mencionados contrariam a hipótese de que Medeia seja *mimesis* do humano, pois, somente do lugar de deusa é que Medeia pode reclamar a quebra do pacto celebrado entre ela e o marido. Contudo, verifiquemos mais detalhadamente o que texto nos permite concluir.

As cenas de lamento, as quais abrem a participação da personagem de Medeia, indica que ela está aprisionada pela condição humana. A mulher, a mãe, que chora a perda do lar, é humana, uma mulher sujeita às fraquezas próprias da condição humana: “Jaz sem alimento, corpo dado às dores, debulhada em lágrimas todo o tempo desde que se soube lesada pelo marido sem erguer os olhos nem afastar da terra o rosto, como rochedo ou marítima onda ouve se aconselhada pelos amigos; quando não, ela volta o alvo pescoço, e consigo mesma pranteia o pai, terra e palácio que traiu e deixou com um homem que agora a desonrou” (vv. 24-33 – Torrano).

Medeia é a “mísera mulher de Cólquida” (v. 133 - Torrano). Embora a palavra *mulher* sugira um tom de humanidade, é preciso ressaltar que na versão grega utilizada por Torrano não aparece o termo *gyne*. Mas tal observação não muda a figura humana atribuída a Medeia. Na versão de Rocha Pereira, Medeia é a “cólquida infeliz” e na tradução de Gama Kury: “infortunada princesa estrangeira”.

Os qualificativos que cada versão emprega não são impedimentos para vermos no trecho uma mulher estrangeira em pleno sofrimento. O Coro ainda diz (vv. 136-137): “sentimos igualmente a aflição de um lar tão caro também para nós” (Gama Kury). Trata-se de uma identificação que supõe o lugar comum de mulher. O “nós” que o Coro emprega aparece tão

¹⁰⁰ Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa. Op. Cit. P. 46.

somente na versão de Gama Kury. Contudo, o princípio da identificação não pode ser negado, pois tanto em Rocha Pereira (“e eu não folgo, ó mulher, com as dores desta casa, de quem fiquei amiga”), quanto em Torrano (“não me aprazem, ó mulher, dores da casa que me é querida”) a amizade (*philia*) é o liame entre as mulheres, isto é, o Coro e Medeia.

A sensibilidade do Coro em relação ao sofrimento da amiga nos sugere que a cólquida infeliz é de fato humana, pois sentir compaixão dos deuses parece não fazer sentido. O pressuposto da compaixão é o reconhecimento. É sentir com o outro, e tal vivência é possível apenas entre iguais – no caso, entre humanos.

No verso 145, Medeia pergunta a si mesma – ela está sozinha no interior da casa – acerca do sentido de uma vida num contexto de sofrimento, como a situação na qual ela se encontra. Diz a humana Medeia: "Que lucro ainda tenho viva?" (Torrano). Mas as demais traduções produzem, no cotejo com a primeira, uma ambiguidade não muito fácil de ser resolvida. Nos versos 146-147, ainda na versão de Torrano, Medeia diz: "Que na morte me livre, abandonada a hedionda vida". Nesse sentido, Medeia está assumindo a condição humana, uma vez que a morte é um dado inexorável dessa condição. Tal condição recebe em Gama Kury a seguinte ênfase: "Que venha a morte! Que eu me livre abandonando-a, desta vida odiosa!" Ora, somente os humanos podem pleitear a morte. Se Medeia não fosse humana, seria contraditório evocar a morte.

O Coro, nos versos 151-154, diz, confirmando a humanidade de Medeia: “Que desejo é esse das núpcias que deves evitar, ó louca? Acaso tens pressa de chegar ao termo da morte? Não peças tal.” O referido trecho na versão de Gama Kury possui um tom de lição antropológica: “É certa a morte, o fim de tudo, e logo chegará. Por que chamá-la agora?” Portanto, é indubitável a natureza humana de Medeia. A fala do Coro explicita a finitude própria da vida humana, e Medeia é posta no conjunto desses humanos, cujo horizonte é a morte. Por isso a certeza de que a morte virá. E se ela necessariamente virá, por que solicitá-la precocemente? Eis a lição antropológica do Coro, lição que, a rigor, só se aplica aos humanos.

Nos versos 226-227, o desejo de morte aparece novamente, ocorrência que corrobora mais uma vez a condição humana de Medeia: “[...] já perdi de vez o amor à vida; penso apenas em morrer” (Gama Kury). Perder as graças da vida, como diz Rocha Pereira ao traduzir o referido trecho, e desejar a morte faz ecoar o temor da Ama no início do Prólogo (vv. 39-40): “[...] eu a conheço e temo que ela no fígado finque afiada espada [...]” (Torrano). Parece, então, que o

discurso dirigido ao Coro não é apenas um blefe para obter seu apoio. Afinal, o temor da Ama, como acima nos referimos, manifesta-se no depoimento de quem convive com Medeia.

Quanto à indagação se Medeia é passional ou racional, bárbara ou grega, nada podemos afirmar sem cairmos numa aporia. Mas, quanto à sua humanidade, disso não é plausível duvidar.

O discurso que compreende os versos 214-266 não deixa dúvida quanto à humanidade de Medeia. Ela se coloca no mesmo lugar de seu interlocutor – as mulheres do Coro –, isonomia que é explicitada na recorrência à condição da mulher. O longo trecho denuncia a inferioridade da mulher, a começar pela necessidade de comprar um marido mediante pagamento de dote. Trata também da insossa vida doméstica destinada à mulher por oposição às atividades masculinas: “Inda dizem que a casa é nossa vida, livre de perigos, enquanto eles guerreiam. Tola afirmação! Melhor seria estar três vezes em combates, com escudo e tudo, que parir uma só vez!” (vv. 248-251 – Gama Kury).

Nos versos 573-575, Jasão, por ocasião do primeiro encontro com Medeia, coloca-se na condição de mortal e estende tal condição, ainda que indiretamente a Medeia: “Deviam os mortais gerar filhos de outra maneira, e não existir o sexo feminino” (Rocha Pereira). Trata-se de uma disputa tipicamente de gênero, da qual podemos depreender o lugar comum do ser humano. E se essa inferência não for suficiente, basta evocar o verso 251, acima considerado, isto é, a lamentação de Medeia acerca do lugar doméstico da mulher e, na esteira desse lugar, a função de parideira. Assim, o machismo de Jasão corrobora a hipótese da inclusão de Medeia no conjunto dos mortais e, por consequência, no lugar próprio dos humanos.

Assim que Jasão sai de cena, um novo interlocutor se apresenta, a saber, Egeu, o rei de Atenas (v. 664). O encontro com o rei fornece as garantias que Medeia precisa para levar a cabo o plano de vingança. E é justamente no contexto da execução do plano que o Coro, percebendo as intenções hediondas de Medeia, recua e a reprova, evocando as leis humanas, indicando que se ela deve se submeter às leis humanas é porque pode fazê-lo, na medida em que é humana. Diz o Coro: “Já que me comunicaste essa fala, eu querendo valer-te e cuidando das leis humanas, proíbo-te agir assim” (vv. 811-812 – Torrano).

O trecho sugere a inclusão de Medeia no escopo da lei, significando, pois, que ela é imputável. As leis humanas, como diz o Coro, aplicam-se apenas aos humanos, e se estas leis são reclamadas então Medeia não é senão humana.

Na primeira etapa de execução do plano de vingança, Medeia solicita a presença de Jasão para dizer aquilo que seu interlocutor provavelmente gostaria de ouvir. Ela torna manifesto um ar de arrependimento em relação aos impropérios ditos no primeiro encontro, fazendo uma espécie de autodenúncia de seu estado de demência: “Refletindo assim, percebi a imprudência grande minha e o meu inútil furor. Agora, sim, aprovo. Prudente me pareces por nos fazer esta aliança, mas eu demente, quando devia participar destes planos e cooperar e assistir junto do leito e ter prazer em cuidar de tua noiva” (vv. 884-888 – Torrano).

Na esteira do suposto arrependimento, a protagonista se coloca mais uma vez sob os limites da condição humana: “Mas somos como somos, não direi um mal, mas mulheres” (vv. 889-890 – Torrano). Gama Kury, comentando o trecho na nota 32 de sua versão, afirma: “[...] *somos todos o que somos* – Rodeio de Medeia para evitar uma definição pejorativa, que contraria seu interesse em parecer mais cordata a Jasão. Essa identificação hipócrita se enquadra no tom geral da fala de Medeia, no intuito de diminuir a prevenção e os receios do marido contra ela”.

Independentemente do tom hipócrita do discurso, importa ressaltar a especificidade do gênero feminino argumentado por Medeia. É como se ela dissesse que a insensatez é própria do ser humano chamado mulher. Mas, para além das questões de gênero, o que a cena sugere são os equívocos do agir humano, o que a fala de Jasão, na sequência, corrobora: “Agradam-me, mulher, essas tuas palavras, e não censuro as que disseste no passado. Sempre as mulheres voltam-se contra os maridos quando eles optam por um novo casamento. Teu coração, porém, mudou para melhor [...]” (vv. 908-911 – Gama Kury). Parece, então, que o perdão que Jasão concede a Medeia aponta-se no reconhecimento da volatilidade da condição humana – mais especificamente, da condição de mulher. Nesse sentido, explicita Rocha Pereira ao traduzir o mesmo trecho: “Isso louvo, ó mulher, e aquilo não censuro. Porque é natural que o sexo feminino se enfureça contra os maridos [...] Mas o teu ânimo mudou para melhor e, embora só com o tempo, reconheceste a decisão que prevaleceu. Esse procedimento é de uma mulher sensata” (vv. 908-913).

Ainda no contexto da fala de Jasão, uma espécie de indicação cênica manifesta a humanidade de Medeia de forma contundente. Trata-se dos versos 922-924: “Mas, por que banham os teus olhos tantas lágrimas? Por que procuras esconder teu rosto pálido? Minhas palavras não te deixam satisfeita?” (Gama Kury).

O segundo encontro com Jasão foi algo planejado e preparado por Medeia, como explicitam os versos 774-775: “Enviarei a Jasão um de meus criados para pedir-lhe que venha encontrar-me aqui” (Gama Kury). E o comando propriamente dito se dá no verso 820: “Mas, anda, corre a trazer Jasão, já que de ti nos servimos para todas as missões de confiança” (Rocha Pereira).¹⁰¹ Jasão, atendendo ao pedido de Medeia, comparece, pois, à antiga casa: “Ao teu chamamento venho” (v. 866 – Rocha Pereira).

O encontro não é senão a primeira etapa da execução do plano de Medeia, o que sugere uma cena na qual a esposa traída finge arrependimento, velando sob a submissão a sua destinação de exílio seu desejo de punir os responsáveis pela destruição de seu lar. Mas o choro que acompanha os dizeres de Medeia parece ser é sinal de humanidade como o sugere o trecho meta-teatral compreendido pelos versos 904-905: “Agora, enfim, que erradiquei a inimizade ao pai, esta cena de ternura¹⁰² encheu-me os olhos de lágrimas” (Rocha Pereira).

Contudo, a questão é saber se o choro nos vv. 922-924 faz parte dessa estratégia de camuflar suas verdadeiras intenções ou se é a manifestação efetiva de seus sentimentos que, a despeito do ato racional de articular meios para a consecução de um fim (a vingança), não puderam ser contidos.

A segunda opção é a que nos parece mais plausível. Trata-se, a nosso ver, de um momento em que a protagonista deixa escapar sentimentos maternais próprios de um ser humano. Até porque o choro na referida cena produz em Jasão apenas um ar de suspeita em relação a Medeia. O choro, pois, não corrobora o fingimento, como o demonstram os versos 923-924. A questão é que a serenidade de Medeia manifesta inicialmente fora comprometida pelo choro, o que faz com que Jasão suspeite da aceitação do exílio por parte de sua ex-esposa. Nesse sentido, a própria Medeia confirma o estranhamento de Jasão quando, nos versos 927-928, justifica-se

¹⁰¹ Na nota 81 da tradução de *Medeia*, Rocha Pereira afirma: “Esta ordem é dada a uma das aias de Medeia. As palavras que se seguem sugerem que a encarregada do recado seja a Ama. Neste caso, seria a sua única presença em cena, depois do párodo. Não nos parece necessário supor com Gredley, 1987, 32 e n. 29, que o fato de no v. 180 o coro dar instruções à Ama para trazer cá para fora Medeia sugira que a mesma reapareça como figura muda em 214 e permaneça ao fundo de cena até ser mandada procurar Jasão em 820. Sobre a hipótese do mesmo helenista, de que Medeia também sai de cena nesta ocasião, vide infra, nota 93, bem como a nota 12 da Introdução deste livro”.

¹⁰² A cena de ternura referida nos versos 904-905 diz respeito ao momento no qual a mãe apresenta as crianças a Jasão: “Ó filhos, filhos, vinde cá, deixai a nossa casa. Saí, vinde beijar o vosso pai e dizer-lhe adeus comigo e, ao mesmo tempo, abandonai a antiga aversão contra os inimigos, tal como a vossa mãe. Porque tréguas já fizemos e a ira aplacamos. Tomai-lhe a mão direita. Ai de mim, como eu penso os males dissimulados! Ó filhos meus, ainda por muito tempo podereis assim, estender os braços caros? Desgraçada de mim, como eu estou propensa às lágrimas e cheia de temor!” (vv. 894-903 – Rocha Pereira).

dizendo: "Não desconfio de sua fala, mas mulher é feminina ainda por lágrimas" (Torrano). E a justificativa que ela oferece está no verso 925: "Pensava apenas nas crianças" (Gama Kury).

O trecho não é de fácil compreensão. A preocupação com os filhos pode também ser tomada, em um primeiro momento, como uma estratégia para angariar o apoio de Jasão. Nesse sentido, o choro de Medeia produz na cena o clima de comoção para que ela introduza a segunda temática na esteira do primeiro tema, que é o arrependimento por não ter apoiado Jasão no plano de aproximação da casa real. O choro, pois, está atrelado à preocupação em relação ao futuro das crianças. A rigor, trata-se de demonstrar que, a despeito da palavra de Jasão no verso 926: "Coragem! Eu beneficiarei estes filhos" (Torrano), o melhor futuro para as crianças é ao lado do pai. Por isso, diz Medeia, respondendo à pergunta "Por que teu veemente lamento destes filhos?" (v. 929 - Torrano):

Fui eu quem os gerou; quando fazia votos para que a vida lhes sorrisse, perguntava-me, entristecida, se seria assim. Voltemos às coisas que eu queria expor-te; algumas delas já foram ditas; falarei do resto agora. Agrada ao rei ver-me afastada desta terra; compreendo tudo muito bem e eu mesma julgo que minha vida não deve ser empecilho nem para ti nem para o rei, pois considera-me hostil à casa dele. Então eu partirei para o exílio, mas consegue de Creonte que nossos filhos não sejam também banidos para que tuas mãos de pai os encaminhem (vv. 930-940 – Gama Kury).

Na medida em que Jasão cede a tal pedido (v. 941), o plano de vingança começa a ser executado pelo envio de presentes¹⁰³, por intermédio dos filhos, ao palácio de Creonte para sensibilizar a noiva real acerca da solicitação de permanência das crianças.

Mas, se observarmos os versos 899-902, especialmente na versão de Gama Kury, o choro parece ser o resultado da projeção acerca da instrumentalização dos filhos na operação de vingança: "Ah! Penso agora numa desgraça latente! Por quanto tempo ainda estendereis, meus filhos, vossos braços queridos?". Nesse momento da cena, Medeia prevê a morte dos filhos, previsão confirmada pelo Coro nos versos 976-1001: "Agora não há esperanças de os filhos viverem, não há, pois marcham já para o massacre [...] Ó mísera mãe, pranteio ainda a tua dor! Tu massacrarás os filhos por causa das núpcias contraídas por teu marido insolente com outra mulher, ao te deixar" (Torrano). E, assim que Jasão sai de cena, entra o Pedagogo, com a notícia de que a filha de Creonte aceitara os presentes enviados por intermédio das crianças. Medeia se entristece e verte lágrimas novamente. E dessa feita, o interlocutor não é Jasão, o que nos permite inferir que o choro é sinal de humanidade. Já ao contracenar com o Pedagogo, Medeia não teria

nenhuma pretensão à persuasão, como seria se o interlocutor fosse Jasão. Nesse caso, o choro só faz sentido se for de fato expressão da humanidade de Medeia. Diz o escravo num tom de estranhamento: “Senhora, teus filhos que aqui estão escaparam ao exílio e a noiva real com prazer recebeu os presentes das suas mãos; daquele lado haverá paz para as crianças. Mas então? Como estás perturbada, quando tudo corre bem? Por que volves para o lado o branco rosto, e sem prazer recebes as minhas palavras? (vv. 1002-1007 – Rocha Pereira). E, nos versos 1009-1010 e 1012, continua ele: “Acaso anunciei uma desgraça sem saber, e me enganei, julgando trazer boas-novas? Então por que baixas os olhos e choras?” (Rocha Pereira). A resposta de Medeia traduz não apenas a consciência do desdobramento de seu plano, mas sobretudo a dor que tal conscientização produz: “É natural, e muito, ancião. Já se consumam as intenções divinas e as maquinações de minha mente e seus terríveis pensamentos” (vv. 1013-1014 – Gama Kury). E, de forma contundente, o Pedagogo confirma a humanidade de sua senhora: “Não és a única, porém, que é separada dos filhos. Nós, mortais, devemos enfrentar com naturalidade os golpes do destino” (vv. 1017-1018 – Gama Kury).

Nos versos 1032-1034, Medeia, na esteira do reconhecimento de sua humanidade pelo Pedagogo, corrobora mais uma vez a hipótese de que seja humana, dizendo acerca de si mesma: “A mísera então tinha esperanças muitas em vós: de nutri-la na velhice e de bem sepultá-la, quando morta” (Torrano). Portanto, parece que temos elementos suficientes para afirmar que Medeia é humana.

A hipótese acerca da humanidade de Medeia, isto é, a hipótese de que ela é *mimesis* do humano, está até aqui confirmada. Entretanto, encontramos um obstáculo que, se não anula a humanidade da personagem, gera a demanda de estabelecer, ao lado da hipótese da humanidade, a suspeita de que ela seja também divina. Trata-se dos versos 1251-1258: “Ó Terra, ó raios do Sol coruscantes vede, oh! Vede esta mulher perdida, antes que com mão suicida ela ataque os próprios filhos. Da tua dourada estirpe ela procede, e os mortais temem derramar sangue de um deus. Detém-na tu, ó luz, filha de Zeus!” (Rocha Pereira).

A solicitação que o Coro dirige aos deuses explicita outra face de Medeia. Ela é deusa, e é por isso que os mortais devem temer derramar seu sangue. Com efeito, os humanos não podem

¹⁰³ Os presentes enviados são “presentes de grego”, pois visam à destruição da casa de Creonte, destruição esta confirmada pelo Mensageiro: “Morreram há pouco a tirana moça e Creonte, seu pai, por tuas drogas” (vv. 1125-1126 – Torrano).

punir os deuses, e sim o contrário. E se existe, pois, alguma forma de impedir o massacre dos filhos, esta depende tão somente dos deuses.

Medeia pertence à estirpe do Sol. A ascendência divina, a rigor, não aparece pela primeira vez no trecho acima referido. Nos versos 950-955, a linhagem divina é assumida por Medeia por ocasião do envio dos presentes à noiva de Jasão. Assim diz o trecho: “Trazei-me sem demora, servas, os presentes! Ela não há de ter somente uma ventura; serão inúmeras, por encontrar em ti, para levá-la ao leito, um esposo perfeito, e por tornar-se dona de belos adornos que o Sol, pai de meu pai, deu a seus descendentes” (Gama Kury).

A revelação da condição divina tem o papel, no contexto acima referido, de persuadir Jasão acerca da qualidade dos presentes¹⁰⁴, condição que garantia êxito quanto ao emprego da estratégia da qual Jasão se servirá para tentar convencer a noiva real no que tange à aceitação das crianças e, por consequência, da permanência destes em Corinto, ao lado do pai. Apesar de a questão da divindade não ser o foco principal do trecho, não resta dúvida que Medeia está se afirmando como divina.

Em termos de ação cênica, a divindade de Medeia começa a ganhar dimensão após a execução dos filhos. Ela está serena, convicta de que deve levar a cabo o infanticídio, como os versos 1236-1243 o demonstram: “Amigas, decidiu-se a ação o mais rápido: que eu mate os filhos e parta do país para que com a demora não dê os filhos para outra mão inimiga massacrá-los. É de todo necessário que morram; assim, nós massacraremos, que os criamos. Eia! Às armas! Coragem! Por que não iremos fazer os terríveis e necessários males?” (Torrano). E é essa serenidade que permeia o ato hediondo que arranca do Coro a seguinte expressão: “Ah! Infeliz! Tu és então de pedra ou ferro para matar assim, com tuas próprias mãos, os dois filhos saídos de tuas entranhas?” (Gama Kury).

A insensibilidade que o Coro atribui a Medeia sob a metáfora “de pedra ou ferro” sugere que ela é dotada de uma frieza desconhecida entre os humanos. A única mulher que teve comportamento semelhante, isto é, assassinar os próprios filhos, não o fizera de forma racional e serena como Medeia. Nesse sentido diz o Coro: “Ouvi falar que uma mulher outrora lançou a mão sobre os filhos queridos: Ino, louca pelos deuses, quando a esposa de Zeus banuiu-a de casa a

¹⁰⁴ “Eu lhe enviarei dádivas mais belas que as existentes hoje entre os mortais: véu sutil e coroa de ouro trabalhado”. *Medeia*, vv. 947-949. Tradução de Jaa Torrano.

vaguear. Essa coitada cai no mar, pelo malpíio massacre das crianças, ao estender o pé sobre o alcantil; morta com os dois filhos, perece”¹⁰⁵ (vv. 1282-1289 – Torrano).

A impiedade de Medeia, a qual permite ao Coro compará-la com uma mulher de pedra, é, assim, indício de que ela não seja humana. Daí por diante, a divindade daquela que no começo da peça era apenas a mísera esposa, lastimando sua condição humana, emerge de forma inexorável.

Jasão, ao saber do duplo homicídio no palácio real, vai à procura de Medeia para salvar os filhos de uma possível retaliação¹⁰⁶ (vv. 1302-1305). O trecho comporta certa ironia, na medida em que Eurípides destina à personagem de Jasão palavras que, a despeito do ar de deboche, dão o tom final da peça. Diz Jasão: “Dizei, mulheres que aqui vejo em frente à casa: Medeia, autora desse crime pavoroso, ainda está lá dentro, ou se afastou fugindo? Que ela se esconda nas profundezas da terra, ou, recebendo asas, suba ao infinito, se não quiser pagar agora o justo preço de sua crueldade! Ou pensa ela que, depois de haver causado a morte dos senhores desta cidade, fugirá impunemente?” (vv. 1293-1300 – Gama Kury).

A notícia da morte das crianças não tarda a chegar aos ouvidos de Jasão. No verso 1309, o Coro o informa do hediondo acontecimento. Ele, solicitando desesperadamente a ajuda dos servos, abre a porta da casa e, ao invés de encontrar ali uma mulher, um ser humano, se depara com uma Medeia deusa. Trata-se de um recurso de engenharia cênica. Jasão, surpreso, vê Medeia acima do palácio, pairando assentada num carro nomeado pela própria Medeia como “o carro do Sol”, recurso que consagra a personagem como deusa. “Por que tentas forçar e destruir as portas? Procuras os cadáveres e a criminosa? Poupa-te esta fadiga; se quiseres ver-me, estou aqui. Dize o

¹⁰⁵ O trecho, na versão de Rocha Pereira, por ocasião da nota 118, recebe a seguinte explicação: “Segundo a versão mais corrente, Ino, filha de Cadmo, lançou-se ao mar com o seu filho Melicertes, fugindo à perseguição de seu marido, o rei Atamante, que, tendo enlouquecido, matara já o outro filho, Learco. Ino foi depois divinizada, com o nome de Leucoteia, e outro tanto aconteceu a Melicertes, que passou a chamar-se Palémon. Nesta peça, é Ino que, tomada de loucura, matou os dois filhos e saltou para o mar. Provavelmente seria esta a versão adotada por Eurípides na sua tragédia perdida *Ino*.”

Gama Kury, por sua vez, comenta na nota 40: “Hera, deusa mulher de Zeus, despeitada com a felicidade de Ino, fê-la enlouquecer e suicidar-se com os filhos. De certo modo Ino se entrelaça à lenda de Jasão e Medeia porque, como madrasta de Frixo e de Hele (parentes de Jasão), premeditou matá-los, levando-os a fugir para a Cólquida montados no carneiro prodigioso recoberto pelo velocino de ouro. Hele caiu em pleno mar e morreu e Frixo foi morto pelo pai de Medeia, que desejava apoderar-se do velocino de ouro”.

¹⁰⁶ Segundo Hirata, Op. Cit. P. 22, “ao tomar conhecimento das mortes do rei e da princesa, Jasão sai à procura dos filhos, temendo que eles, por causa dos crimes cometidos pela mãe, sofressem algum mal por parte dos habitantes de Corinto. Eurípides, embora siga outra via, deixa claro que conhecia essa versão mítica. No entanto, na sua tragédia, é fundamental que a própria mãe os mate, para que a progressão trágica não seja quebrada e a têmpera heróica de Medeia esvaziada. Aqui reside o trágico”.

que esperas. Tuas mãos, porém, jamais me tocarão. Este é o carro que o Sol, pai de meu pai, fez chegar até mim, para me proteger contra o braço inimigo” (vv. 1317-1322 – Gama Kury).

Para Rocha Pereira, no êxodo, “todos os vestígios de humanidade parecem ter desaparecido”¹⁰⁷ de Medeia. É como se a personagem passasse paulatinamente por uma transformação, que culmina com o carro do Sol.

Segundo Reckford¹⁰⁸,

[...] saindo do drama para recuar aos primórdios da lenda, vê Medeia começar como uma donzela inocente que ajuda Jasão na busca do velo de ouro, só depois, e gradualmente, se tornando na feiticeira má que, primeiro, mata o irmão e depois o rei Pélias, vítima das suas artes mágicas. Esta tendência psicologista para avaliar as pessoas em termos de evolução da personalidade afasta-nos demasiado, a meu ver, da realidade do século V a. C. em que o conceito grego de *physis* é, seguramente, mais operacional. Esta ‘donzela inocente’ que, para defender o seu amor, mata o seu irmão e mergulha em luto a casa de Pélias, ao submeter o rei a uma cura de rejuvenescimento que começa pelo esquartejamento do infeliz, parece-nos tudo, menos inocente e não creio que se tenha tornado má pelo simples acaso das circunstâncias. Para mim, a questão põe-se em termos de *physis*: Medeia é um carácter patológico, um ser simultaneamente humano e sobrenatural [...] É que ela está para além do masculino e do feminino, ao situar-se no domínio do humano e, simultaneamente, no domínio do monstruoso e do sobrenatural.

A conclusão a que chega Reckford contribui não apenas para a comprovação da hipótese que perseguimos, a de que Medeia é deusa, mas, sobretudo, para sugerir a suspensão do juízo em relação à pretensão de reduzir Medeia seja à figura humana ou à figura divina. Medeia é, pois, humana e divina, assim como concluímos nas discussões anteriores, em que ela é – tomando a peça na sua totalidade – simultaneamente passional e racional, bárbara e grega.

Assim, o fim deste capítulo é aporético, pois não sabemos o que é Medeia em si mesma. Todas as hipóteses por nós levantadas podem ser igualmente sustentadas numa espécie de equipolência de argumentos. Mas tal conclusão não implica o abandono do objeto de análise.

O “em-si” de Medeia nos escapou e o que de fato pudemos constatar foram traduções da personagem. As diversas versões, entretanto, contribuem para a compreensão não apenas das faces de Medeia, mas também da lógica que parece reger a peça. Trata-se do primado da aparência, na medida em que o Poeta põe em cena uma personagem multifacetada, a qual encontra o seu ser naquilo que parece ser. Quer dizer, o ser de Medeia é dado em função das percepções acerca dela. Então, resta-nos a tarefa de perseguir as representações de Medeia segundo seus interlocutores na peça, incluindo o que ela produz de si mesma. Eis a matéria do próximo capítulo.

¹⁰⁷ Eurípides. *Medeia*. Introdução e tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. P. 18.

¹⁰⁸ K. J. Reckford, in *Medea's first exit*, TAPhA 99 (1968). P. 34.

As aporias do terceiro capítulo possibilitam uma importante articulação teórica. Trata-se da convergência entre Borges, Benjamin e Eurípides. As ambigüidades em torno da personagem de Medeia explicitadas ao longo deste capítulo sugerem que Eurípides apresenta na peça ecos da sofística.

A sofística introduzira uma nova forma de ver o mundo, uma nova *paideia*¹⁰⁹. Nesse contexto, há um verdadeiro deslizamento semântico do termo *arete*. A *arete* não mais se refere à força e à habilidade física, mas tão somente às habilidades do raciocínio e à força argumentativa¹¹⁰.

Na medida em que o discurso sofista visava tão somente à persuasão, a identidade entre razão e verdade fora interrompida. Uma das mais importantes conseqüências desse relativismo é a possibilidade de ampliação do conhecimento acerca de um determinado objeto, pois um mesmo objeto torna-se passível de inúmeras leituras, o que torna aplicável à *Medeia* a tese de Borges em *As versões homéricas*.

Sugerimos que a tragédia euripidiana encontra o ponto de convergência com os expoentes mais refinados da sofística. “Podemos buscar em Eurípides os sinais de debate, por exemplo, entre *nomos* e *physis*”.¹¹¹ A polida argumentação sofística aparece no discurso do tragediógrafo¹¹², especialmente em *Medeia*, independentemente da questão acerca do enquadramento de Eurípides numa tendência racionalista.

As aporias acerca da personagem de Medeia sugerem que a protagonista pode ser compreendida de diversas maneiras. Sugerimos que nenhuma das faces de Medeia pode efetivamente excluir as demais representações, estando todas elas sob o mesmo valor de verdade. Nesse sentido, seria possível ver a convergência entre a *Medeia* euripidiana e a isonomia entre as traduções proposta por Borges em *Pierre Menard, autor do Quixote*. As faces passional, racional, bárbara, grega, humana e divina da personagem podem ser tomadas como traduções, prescindindo de qualquer hierarquia entre elas. Tais traduções fomentam a sobrevida do original

¹⁰⁹ Cf. Maria Helena da Rocha Pereira. *Estudos da História da Cultura Clássica I. Cultura Grega*. Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian. 9ª ed., 2003.

¹¹⁰ Cf. W. K. C. Guthrie. *Os sofistas*. Trad. João Rezende Costa. São Paulo: Paulus, 1995.

¹¹¹ J. A. Dabdab Trabulsi. *Dionisismo, Poder e Sociedade na Grécia até o fim da Época Clássica*. P. 163.

¹¹² Segundo E. R. Dodds, Op. Cit. p. 197, “na época de Eurípides, o iluminismo foi levado muito mais longe. Foi provavelmente Anaxágoras quem o ensinou a chamar o sol divino ‘um torrão dourado’ e deve ter sido o mesmo filósofo quem inspirou o seu escárnio pelos videntes profissionais; enquanto foram certamente os sofistas que o puseram, e a toda a sua geração, a discutir questões morais fundamentais, em termos de *Nomos* contra *Physis*, ‘lei’, ‘costume’ ou ‘convenção’ contra ‘natureza’ ”.

(Benjamin), nas representações dos interlocutores de Medeia como se seguirá no próximo capítulo.

CAPÍTULO IV: MEDEIA, SEGUNDO SEUS INTERLOCUTORES

1. A Medeia da Ama

Eurípides, ao contrário daquilo que diz Aristóteles de que a tragédia imita ações nobres, e não ações medianas¹¹³, põe em cena uma personagem comum. É, pois, um começo vulgar. A Ama se destaca logo no início da peça, não por desfrutar de *status quo* na cidade de Corinto, mas porque pertence ao domínio interior do *oikos* de Medeia. É, pois, desse lugar, de um lugar de intimidade, que ela produz na peça a primeira representação de Medeia.

Em primeiro lugar, a intimidade própria da convivência doméstica tem a sua expressão maior no emprego da palavra *déspota*, vocábulo que ocorre seis vezes na fala da Ama, o qual traduz a figura do chefe da família, que exerce autoridade sobre todos que se encontram nos limites da casa (*oikos*). Trata-se, pois, da autoridade doméstica. A autoridade despótica de Medeia se funda na habilidade que lhe é peculiar, a persuasão. Ela comanda os acontecimentos pela astúcia, e não pela força.

Nos versos de 6 a 9, a Ama, lamentando, diz: “Assim, minha Senhora Medeia nunca navegaria para torres da terra iólcia, aturdida no ânimo por amor de Jasão; nem persuadiria filhas de Pélias a matarem o pai [...]” (Torrano). De acordo com o trecho, Medeia é objeto do lamento da Ama. O lamento evoca o passado sob a forma de um desejo impossível, o de que a sua senhora sequer tivesse deixado sua terra natal: “Nunca houvesse voado o barco Argo à Cólquida pelas negras Simplégades, nunca pinho houvesse caído cortado nos vales do Pélion, nem sido remo nas mãos de homens ótimos que levaram a Pélias o velo de Ouro” (vv. 1-6 – Torrano). Tal desejo se justifica na medida em que não fosse a expedição dos argonautas Medeia não teria sido ferida no ânimo por amor de Jasão.

Assim delinea-se a primeira representação de Medeia. Ela é uma mulher estrangeira, mas também a déspota da Ama, ferida por amor. Esse dado não se apresenta apenas como o ponto de partida do que vem a ser a Medeia da Ama; é o ponto de partida da peça como um todo.

Representar Medeia como ferida no peito, como ressalta a versão de Rocha Pereira, não implica uma postura de conivência por parte da Ama, mas de uma atitude de compreensão, que se estende ao longo do Prólogo. A rigor, ela veio de terra iólcia por amor de Jasão, amor este que

¹¹³ Aristóteles. *Poética*, 1448a 1-18, tradução de Eudoro de Souza.

gerou também a articulação da morte de Pélias. Para a Ama, Medeia age em função do amor, mesmo quando odeia. É “com o coração ardentemente apaixonado por Jasão” (Gama Kury) que ela persuade as filhas de Pélias a matar o próprio pai. O termo *peisasa*, particípio aoristo do verbo *peithou*, caracteriza-se por enorme ambivalência, na medida em que tem o significado¹¹⁴ de “convencer”, “persuadir”, “causar”, “aconselhar”. E o substantivo *peitho*, de mesma raiz, pode ser traduzido por “persuasão”, “eloquência”, “obediência”, “convicção”, “confiança”.

Termos como *persuasão* e *eloquência* pertencem ao mundo masculino e, mais precisamente ainda, ao mundo político. Medeia, como se não bastasse o governo do lar, encampa atributos que se encerram na pessoa do homem grego livre.

O retrato de uma mulher que exerce o comando do *oikos* e que tudo conduz pela astúcia, divide, lado a lado, espaço com outras nuances de Medeia. Medeia é duplamente vítima, vítima do amor que sente por Jasão e vítima do interesse de Jasão pela filha da casa real: “Traindo a minha senhora e os seus próprios filhos, Jasão repousa no tálamo régio, tendo desposado a filha de Creonte” (vv. 17-19 – Rocha Pereira). Ela é, assim, a “mísera desonrada” (v. 20 – Torrano), “desgraçada e desprezada” (Rocha Pereira), “a infeliz” (Gama Kury).

No contexto, pois, da indignação em função da traição conjugal, outra nuance é acrescentada, a saber: a recorrência à tradição consuetudinária. Tal tradição é evocada na figura do juramento empregado para firmar um acordo, fosse ele conjugal ou pacto de negócio, formalizado na apresentação da mão direita. Segundo Flory:

Os gregos antigos apertavam as mãos direitas para demonstrar confiança ou amizade ou para selar uma negociação. Em Homero os termos *dexiai* ou *dexitera* isolados são frequentemente sinônimo de confiança. [...] Em *Medeia* a ação é precipitada pela violação de Jasão de um acordo que ele fez com Medeia, um acordo santificado pelo juramento no qual os deuses foram chamados como testemunhas, o qual eles confirmaram através da junção das mãos direitas.¹¹⁵

Medeia, então, é para a Ama aquela que reclama legitimamente a quebra dos juramentos. Tal legitimidade – ou, mais precisamente, a legitimação por parte da Ama – é apoiada pelos versos 17-19. Nas palavras da Ama: “Traidor de sua prole e de minha senhora, com núpcias principescas Jasão se deita, esposo da filha de Creonte rei do país” (Torrano).

¹¹⁴ Isidro Pereira. Dicionário grego-português/português-grego. S. J. Lisboa: Ilivraria apostulado d imprensa, 1979.

¹¹⁵ Stewart Flory. *Medea's right hand: promises and revenge*. In Transactions of the American Philological Association 108 (1978) p. 69.

A representação produzida pela escrava coloca Medeia na tradição fundada na honra. É pela palavra firmada, pelo acordo bilateral, pela reverência ao sinal da mão direita, que Medeia reclama o direito de vingança. Mas, antes de a vingança ser sequer esboçada, Medeia é desenhada como aquela que se encontra prostrada: “Jaz sem comer, o corpo abandonado à dor, consumindo nas lágrimas todo o tempo, desde que se sentiu injuriada pelo marido, sem erguer os olhos, sem desviar o rosto do chão” (vv. 24-27 – Rocha Pereira).

Medeia, abatida, é uma representação singular. Trata-se de descrição que procede da relação de intimidade com a casa de Jasão-Medeia. Em muitos momentos da peça, Medeia é posta como vítima da injustiça do marido, mas em nenhum outro trecho – como o acima referido – aparecem os detalhes do estado físico e psicológico em que ela se encontra. E é nesse contexto que a Ama mostra a dor do arrependimento de sua senhora. Medeia é uma mulher arrependida: “[...] consigo mesma pranteia o pai, terra e palácio que traiu e deixou com um homem que agora desonrou. Reconheceu a infeliz sob infortúnio por que não abandonar pátrio chão” (vv. 31-35 – Torrano).

Na extensão dessa descrição de Medeia a partir do espaço doméstico, a Ama enfatiza uma série de detalhes que compõem a injustiçada esposa sob a perspectiva da serviçal de confiança. Medeia tem um espírito (*phren*) ou um coração impetuoso, como diz Gama Kury ao traduzir o verso 38, o que, segundo Rocha Pereira, comporta a expressão “espírito perigoso” ou, na versão de Torrano, “espírito grave”. Sobre esse espírito impetuoso, que só a Ama parece conhecer tão bem, mais um dado é acrescentado à representação de Medeia, a saber, a possibilidade da violência. “Eu a conheço e temo que ela no fígado finque afiada espada, calada em casa onde se estende o leito, ou ainda mate o tirano que se casou e assim obtenha um maior infortúnio” (vv. 39-43 – Torrano), diz a Ama. Na versão de Rocha Pereira, a Ama explicita ainda mais o lugar a partir do qual ela representa sua senhora. É o lugar de quem conhece a índole de Medeia: “Conheço o seu caráter [...]”. “É que ela é terrível [...]” (v. 44 – Rocha Pereira). Finalmente, de forma ainda mais contundente diz a Ama nos versos 103-104: “Deveis guardar-vos bem de seu gênio selvagem, desse ânimo intratável, mau por natureza” (Gama Kury).

A Medeia da Ama, então, flutua entre o lugar de vítima prostrada e o lugar daquela que é portadora originária da violência, já que esta se ancora no seu caráter ou na sua natureza. Contudo, ainda que no verso 103 o termo *physis* implique a descrição do ser de Medeia, tal

natureza é o que parece ser aos olhos da Ama, e não a ontologização da maldade, como o verso pode num primeiro momento sugerir. Basta dizer que esta é a única ocorrência do termo *physis* empregado para representar Medeia. Passemos, então, à representação de Medeia segundo outras personagens.

2. A Medeia do Pedagogo

O escravo pedagogo também faz parte da constelação familiar, embora com o diferencial em relação a Ama, no sentido de que ele tem a prerrogativa de transitar na vida interna própria do interior do *oikos* e na extensão da casa na vida externa, dada a sua função de cuidar das crianças¹¹⁶ também nas atividades extrafamiliares, como o demonstram os versos 49-51: “Antiga serva da casa de minha Senhora, por que permaneceste pastora desta solidão ante as portas, a lamentar teus males?” (Torrano).

Essa cena, a qual consiste na primeira participação do Pedagogo, mostra que este está chegando à casa de Medeia e que a Ama, presa à vida doméstica, nem interlocução possui. Já nos versos 57 e 58, ela diz que sai à porta para desabafar com o céu e à terra.

Para o Pedagogo, sua senhora é também aquela que jaz suplantada pelo choro: “Ainda a pobre não cessou de gemer?” (v. 59 – Rocha Pereira). Para ele, Medeia não é apenas merecedora de sua compaixão, mas, sobretudo, de seu respeito. A “pobre”, ou a “infeliz”, como traduz Torrano, denota um sentimento de piedade comum aos dois escravos. No verso 61, a evidência da ressalva acerca do respeito entre os servos e a senhora parece ser indiscutível. Embora na versão de Torrano tal ênfase não apareça de forma tão contundente como nas traduções de Rocha Pereira e Gama Kury, a preocupação do Pedagogo em se desculpar em face do lamento proferido sob a forma de impropério: “Pobre louca – se dos amos é lícito dizê-lo – que nada sabe de males mais recentes” (Rocha Pereira). Gama Kury, por sua vez, diz: “Ah! Desvairada (se posso falar assim de meus senhores)! Ela ignora os novos males”.

¹¹⁶ “Velho guardião dos filhos de Medeia, a dor dos donos é também de seus servos fiéis e lhes destroça o coração. A minha mágoa é tanta que fui dominada pela ânsia de vir até aqui contar ao céu e à terra os infortúnios todos de minha senhora” (vv. 53-58 – Gama Kury).

A sequência da cena sugere, sob uma didascália velada¹¹⁷, a demonstração de lealdade do Pedagogo à sua senhora em razão das notícias recentes. Em princípio, ele não deseja comentar o boato que ouvira, mas, não resistindo à pressão da Ama – “Não, por teu queixo! Nada deves ocultar à companheira deste longo cativo. Não falarei de modo algum aos lá de dentro” (vv. 65-66 – Gama Kury) –, diz e, ao fazê-lo, explicita sua fidelidade à causa de Medeia. “A alguém ouvi dizer, sem parecer estar à escuta, quando passava no lugar dos jogos de dados, onde afluem os anciãos, junto da linfa sagrada de Pirene, que Creonte, senhor destas terras, queria expulsar do país de Corinto estas crianças com a mãe. Se o que se disse é verdade, ainda não sei; quisera que o não fosse” (vv. 67-73 – Rocha Pereira). O desejo de que tudo não passe de mero boato traduz o sentimento de fidelidade do escravo à casa de seus senhores. E, na esteira da lealdade, ele ressalta também, dirigindo-se a Ama, seu desejo de poupar Medeia acerca de tais boatos: “Fica tranquila, ao menos tu, e nada digas; nossa senhora inda não deve ouvir os fatos” (vv. 80-81 – Gama Kury).

Na última participação do Pedagogo, Medeia aparece a ele como aquela que é digna de preocupação. A preocupação é com o bem-estar da senhora: “Por que ficaste aturdida, quando és feliz? Por que voltasse para trás a tua face e não acolhes contente esta minha fala?” (vv. 1005-107 – Torrano). A fala está no contexto do envio dos presentes à filha de Creonte, com vistas a solicitar dela o favor de interceder perante o pai pela permanência das crianças em Corinto. E, na iminência do pranto de Medeia, ele diz: “Por que esses olhos cerrados, essas lágrimas?” (v. 1012 – Gama Kury).

A Medeia representada pelo Pedagogo é uma mulher, esposa injustiçada, digna de pena, mas também de respeito, de lealdade e de preocupação em termos de bem-estar, como a última frase proferida pelo escravo o demonstra em face da tristeza da mãe ao tomar ciência da aceitação dos presentes enviados e, conseqüentemente, antecipar a perda dos filhos: “Não és só tu que te separas dos filhos. E quem é mortal tem de suportar melhor a desgraça” (1017-1018 – Rocha Pereira). Medeia é, nesse sentido, aquilo que se percebe dela do lugar específico de um servo fiel e que, por se sentir parte do *oikos*, sofre com os sofrimentos dos senhores, embora ele assuma

¹¹⁷ “Que há, ancião? Não recuses a contar” (v. 63 – Torrano). A cena sugere um momento de hesitação do Pedagogo, o que resulta na ansiedade da Ama em ouvir acerca das últimas notícias.

uma posição¹¹⁸ em relação ao conflito conjugal, pelo menos quando tivera a Ama como interlocutor.

As representações de Medeia produzidas pela Ama e pelo Pedagogo parecem muito próximas, em função de um lugar comum ocupado por eles, isto é, o lugar de servidão. Mas o escravo ancião se relaciona com sua senhora a partir de um *topos* um pouco mais privilegiado do que Ama. Talvez por isso não encontramos na fala do tutor dos filhos de Medeia nenhuma referência às animalizações atribuídas à senhora pela escrava. Outro diferencial se reporta aos trechos nos quais o Pedagogo contracenava diretamente com Medeia, o que não ocorre nenhuma vez com a Ama. Tais diferenças implicam, por mais que os servos dividam, em termos gerais, o mesmo lugar, representações diferentes, evidenciando que Medeia é segundo o que parece ser aos seus interlocutores.

3. A Medeia do Coro

O Coro é a interlocução privilegiada de Medeia. São reservadas ao Coro não menos do que 28 participações ao longo de toda a peça, inclusive pertencendo a ele o trecho que encerra a peça.

O início da construção da Medeia do Coro se dá no trecho compreendido pelos versos 132-137: “Ouvi, ouvi a voz e o clamor da Cólquida infeliz e sem sossego. Mas fala, ó anciã, que já à minha porta e dentro do palácio ouvi um gemido; e eu não folgo, ó mulher, com as dores desta casa, de quem fiquei amiga” (Rocha Pereira). Medeia, nessa representação, é a estrangeira oriunda de Cólquida, mas que, a despeito da origem bárbara, conta com a amizade das mulheres que compõem o Coro. Nesse registro, Medeia é a infeliz e a perturbada. É, assim, aquela que desperta no Coro o sentimento de solidariedade, embora a cena não tenha Medeia como interlocutor, e sim a Ama.

A amizade, principal traço da Medeia do Coro, é confirmada nos versos 226-227, quando a própria Medeia se refere ao Coro da seguinte maneira: “Vou-me e da vida deixo ir a graça e quero morrer, amigas” (Torrano). O termo *philai* não deixa dúvida acerca da relação amistosa a

¹¹⁸ “Antiga aliança perde para a nova e aquele não é amigo desta casa” (vv. 76-77 – Torrano).

partir da qual Medeia é representada pelo Coro, embora Gama Kury, diferentemente de Torrano e Rocha Pereira, não registre nenhuma palavra correspondente a tal termo.

A afinidade entre o Coro e Medeia gravita em torno da condição da mulher, pois, quando a Cólquida se apresenta às mulheres do Coro, seu discurso evoca, fundamentalmente, a dura realidade feminina: “Das criaturas todas que têm vida e pensam, somos nós, as mulheres, as mais sofredoras” (vv. 230-231 – Gama Kury). E o assentimento do Coro imediatamente após o discurso de Medeia é a prova de que as mulheres se reconhecem ou, pelo menos, reconhecem a pertinência do lamento e da dor da esposa traída, independentemente de ser ela bárbara: “Não estranho o pranto que derramas por teu infortúnio” (v. 269 – Gama Kury).

A solidariedade expressa pelo Coro, fruto da amizade, revela nos versos 357-360 o tom de preocupação com a destinação de Medeia em face da ordem de exílio proferida pelo rei de Corinto: “Ai de ti! Infeliz pela desgraça, pobre mulher, pra onde hás de voltar-te? Que hospitalidade, que casa, que país salva teus males? (Rocha Pereira). Apoiando nessa solidariedade é que Medeia não tem nenhum pudor em revelar a intenção velada na atitude de submissão diante de Creonte¹¹⁹ – encontro que ocorrera momentos anteriores à entrada do Coro – , qual seja:

A situação é toda má: quem contradirá? Mas isso não é assim, não opineis ainda. Ainda há certames para os recém-casados e para as alianças não pequenas fadigas. Parece-te que eu o adulei, afinal, se sem algo astuciar ou maquinar nem interpelaria nem tocaria com as mãos. Ele atingiu tal ponto de loucura que, ao ser-lhe possível destruir meus planos com o exílio, deixou-me permanecer por hoje, quando três de meus inimigos matarei: o pai, a moça e meu marido. Tenho muitas vias de os levar à morte, não sei qual primeiro empreendo, amigas, se incendiarei aposentos nupciais com fogo ou afiada espada enfio-lhes no fígado calada no palácio onde se estende o leito (vv. 364-380 – Torrano).

Curiosamente, o Coro não reprova o plano de Medeia. Talvez a ausência de reprovação se dê em função mais da incompreensão ou do descrédito quanto à efetividade do plano de vingança, que nessa altura da peça ainda se encontra na forma de desejo, o que não ocorre após as cenas do encontro entre Medeia e Egeu.

¹¹⁹ “Tu em algo me lesaste? Deste a filha a quem o ânimo te levou, mas meu marido odeio-o. Tu, creio, com prudência agiste e agora a tua boa situação não invejo. Casai a filha, sede felizes, mas esta terra deixai-me habitar, ainda que lesados calaremos, vencidos por mais poderosos” (vv. 307-315 – Torrano). O pedido torna-se enfático, entretanto, nos versos 340-347: “Um dia só! Deixa-me aqui apenas hoje para que eu pense no lugar de nosso exílio e nos recursos para sustentar meus filhos, já que o pai deles não está cuidando disto. Tem piedade deles! Tu és pai também; é natural que sejas mais benevolente. Não é por mim (não me inquieta o meu destino); é por eles que choro e por meu infortúnio” (Gama Kury).

Nos versos 576-578, o Coro dirige-se a Jasão evidenciando sua posição em favor de Medeia, corroborando a tese de que ela fora lesada em seus direitos de esposa. A expressão *ou dikaia* retrata bem a visão do Coro, visão que implica a representação de Medeia como a esposa injustiçada: “Bem enfeitaste, ó Jasão, tuas palavras; mas a mim se me afigura, se bem que contra a tua opinião fale, que, traindo tua esposa, não fizeste justiça” (Rocha Pereira).

A legitimidade da causa reconhecida pelo Coro dura, no entanto, até o término da cena do encontro de Medeia com Egeu, rei de Atenas. Nos versos 811-813, a Medeia do Coro é posta agora como aquela que pretende violar as leis humanas, sugerindo que o Coro abandona a tradição consuetudinária evocada por Medeia levada a cabo pelo juramento firmado e simbolizado na “mão direita”. De vítima Medeia pode se tornar agente, possibilidade que provoca no Coro a seguinte reação: “Já que me comunicaste essa fala, eu querendo valer-te e cuidando das leis humanas, proíbo-te agir assim” (Torrano). A proibição, contudo, não ofusca a construção de Medeia a partir da relação de *philia*, pois quando Medeia partilha com o Coro o detalhamento do plano de vingança o termo que ela emprega para designar o Coro é novamente *philai*. Diz Medeia logo após a saída de cena de Egeu, numa atitude de comemoração de vitória e evocando a justiça de Zeus: “Zeus! Justiça de Zeus! Cintilação do Sol! Agora, amigas minhas, poderei vencer todos os inimigos gloriosamente” (vv. 764-767 – Gama Kury). Mas o que de fato confirma o lugar de amizade de onde o Coro põe a sua Medeia é o motivo da proibição de violação das leis humanas: “Já que tais desígnios nos comunicaste, nós, no desejo de te ajudar, e de acordo com as leis dos mortais, não te aconselhamos a que cometas essa ação” (vv. 811-813 – Rocha Pereira).

A relação agora parece abalada ou apenas confirma o que Medeia disse nos versos 252-258, isto é: “Mas a vós e a mim não serve a mesma argumentação. Vós tendes aqui a vossa cidade e a casa paterna, a posse do bem-estar e a companhia dos amigos. E eu sozinha, sem pátria, sou ultrajada pelo marido, raptada duma terra bárbara, sem ter mãe, nem irmão, nem parente, para me acolher desta desgraça” (Rocha Pereira). Por isso, Medeia, nos versos 814-815, retruca a exortação do Coro quanto à proibição da transgressão das leis humanas, apelando, mais uma vez, para a impossibilidade de compreensão de sua demanda, em função de um reconhecimento que, apesar da amizade, não ocorrera plenamente: “Não há outro modo, mas compreende-se que fales assim: não sofreste o mal que sofri” (Torrano).

A discordância em relação ao plano de assassinar os inimigos, o que implicaria também a morte das crianças, faz com que o Coro passe a representar a estrangeira sob a ótica da condenação por falta de desumanidade. A amiga que tanto sensibilizara as mulheres do Coro dá lugar agora ao seguinte juízo: “Ah! Terra! Sol que trazes luz a tudo! Olhai-a! Vede essa mulher funesta antes de ela descer sobre seus filhos a mão sangrenta prestes a matar a sua própria carne!” (Gama Kury). Nessa nova perspectiva, Medeia é “mísera mulher de má sorte” (v. 1274 – Torrano). Mais do que isso, a própria humanidade de Medeia é questionada pelo Coro, numa disjunção que em nada altera a representação de mulher desprovida de sensibilidade maternal: “Desgraçada, eras de pedra ou de ferro, tu que os filhos, esses frutos que geraras, com a própria mão mataste!” (vv. 1279-1281 – Rocha Pereira).

É, pois, ao longo da peça que a representação de Medeia como a estrangeira amiga e injustiçada se transforma no retrato de uma assassina e, o que é pior, na figura de uma cruel infanticida, crime que, na visão do Coro, não tem precedente. A Medeia do Coro é, assim, aquela que desliza entre a autêntica humanidade e a mais absurda desumanidade: assassinar os próprios filhos.

4. A Medeia de Creonte

Creonte, o rei de Corinto, aparece em cena apenas uma vez. E esta diz respeito ao encontro com a protagonista da peça. É, pois, desse encontro que extraímos a representação que o *tyrannos* produz de Medeia.

O verso 271 abre a participação de Creonte, quando ele entra em cena expressando o que Medeia lhe parece ser. A rigor, trata-se de uma descrição de Medeia, como também de informação cênica: “A ti, ó Medeia de olhar turvo, com teu esposo irada, eu digo que saias como exilada deste país, levando contigo os teus dois filhos. E não hesites. Que eu sou de tal ordem o árbitro, e não voltarei para minha casa antes de te expulsar dos confins desta terra” (vv. 271-276 – Rocha Pereira).

A Medeia de Creonte é aquela que possui o olhar turvo, resultado do estado psicológico em que ela se encontra. Tal estado é enfatizado por Creonte como estado de ira em função da

traição de Jasão. A ira, ou o olhar turvo, traduz uma espécie de semi-posseção, pois o termo empregado por Eurípides é *thymoumenen*. O *thymos* de Medeia é tão evidente que parece ser esse o motivo pelo qual Creonte se apresenta como o “juiz da razão” (v. 274), como diz Torrano em sua versão, para decretar o exílio dela juntamente com os filhos.

Estar sob o domínio do *thymos* torna a pessoa de Medeia passível de apreensão. O convívio com alguém irado pode ser difícil, mas aceitar no tecido social uma mulher dominada pela ira em razão de uma traição conjugal pode ser desastroso. Nesse sentido a Medeia de Creonte é aquela mulher que desperta uma série de cuidados, não apenas por parte do rei enquanto o ente de onde emana a normatividade, mas, sobretudo, do rei enquanto pai da noiva, que agora desfruta da companhia do marido traidor do tálamo conjugal.

Medeia, a despeito da observação inicial do rei, não atribui plausibilidade ao decreto de exílio, motivo do questionamento da ordem de Creonte nos versos 277-281: “Pobre de mim! Consuma-se a minha desgraça! Meus inimigos soltam suas velas todas e não diviso um porto em que possa abrigar-me para escapar à ruína! Mas, sem ponderar em minha desventura, quero perguntar-te: por que razão, Creonte, me banis daqui?” (Gama Kury).

A resposta do tirano explicita mais um elemento que compõe o elenco das características que traduzem para ele quem é Medeia. Diz Creonte: “Temo-te, não é preciso disfarçar palavras, não faças a minha filha irremediável mal” (vv. 282-283 – Torrano). Medeia é, então, temível. Entretanto, o que de fato causa temor não é apenas o estado de ira no qual ela se encontra. É assim que o rei passa a descrever as razões do exílio: “Muitas razões se somam para meu temor: és hábil e entendida em mais de um malefício e sofres hoje por te veres preterida no leito conjugal” (vv. 284-286 – Gama Kury). Medeia é *sophe*, habilidosa e “em muitos malefícios experta”, enfatiza Torrano. Mas nem o *thymos* isolado nem a designação de *sophe* justificariam o temor que invade o soberano de Corinto. Trata-se da combinação dos dois elementos. O que de fato é temível é a possibilidade de Medeia colocar os seus conhecimentos a serviço da ira, já que a mola propulsora do *thymos* é a traição conjugal.

Os conhecimentos farmacológicos de Medeia eram motivo de respeito pela cidade de Corinto, e não objeto de temor. Nos versos 539-541, Jasão se refere ao juízo que os gregos fazem acerca de Medeia: “Todos os gregos perceberam que eras sábia e tornaste-te famosa; se

habitasses nos confins da terra, não se falaria de ti” (Rocha Pereira). A fama de Medeia guardava, entretanto, uma ambiguidade, a saber, a possibilidade de empregar os *pharmaka* para curar ou para matar, já que *pharmakon* pode ser as duas coisas, remédio ou veneno. Daí o problema levantado por Creonte, isto é, o temor acerca da realização de um mal irremediável.

Para o rei, Medeia é portadora de um repertório suficiente para pôr em perigo a constelação de poder de Corinto, ainda mais quando o motivo é passional. Por isso, o temor é explicitado nos versos 287-289: “Ouço dizer – transmitem-me – que vens ameaçando atentar contra a vida do pai que prometeu a filha, do marido e da segunda esposa. Antes de ser vítima, ponho-me em guarda. Prefiro atrair o teu rancor a chorar lágrimas amargas, mais tarde, sobre minha eventual fraqueza” (Gama Kury). A melhor solução encontrada por Creonte é, então, expulsar Medeia para terras distantes das fronteiras coríntias. Manter o estrangeiro para além das fronteiras é, neste caso, um procedimento de segurança.

A combinação entre *thymos* e *sophe* é o tempero que faz de Medeia uma mulher temível, a ponto de abalar a estabilidade da casa real. Creonte não está diante de uma mulher desatinada, mas em face de uma *sophe*. Diz os versos 319-320: “É mais fácil guardar-se de uma mulher desatinada pela cólera – tanto quanto de um homem – que da astuta e fria em seu silêncio” (Gama Kury). Na versão de Torrano, ela é comparada a um sábio (*sophos*): “[...] mulher impulsiva e igualmente homem é mais fácil evitar que o calado sábio”. A Medeia de Creonte é tão perigosa quanto “um sábio silencioso” (Rocha Pereira).

O contexto da cena na qual Creonte atribui a Medeia a astúcia de sábio silencioso faz emergir outra característica decisiva no desenho da filha de Cólquida traçado por ele. Trata-se da habilidade discursiva referida nos versos 316-317: “Falas meigo de ouvir, mas no íntimo horripila-me que trames algum mal” (Torrano). A qualidade retórica de Medeia começa a ser demonstrada no longo trecho compreendido pelos versos 293-315, trecho que merece ser reproduzido, e, em especial, na versão de Gama Kury, em função de sua clareza:

Não é de hoje, rei Creonte; com freqüência a minha fama traz-me esses transtornos. Nunca os homens de bom senso deveriam dar aos filhos um saber maior que o ordinário. Além do nome de ociosos, eles ganham com isso a inveja iníqua dos concidadãos. Se aos ignorantes ensinares coisas novas serás chamado não de sábio, mas de inútil. E se além disso te julgarem superior àqueles que se crêem mais inteligentes, todos suspeitarão de ti. Minha ciência atrai de alguns o ódio, a hostilidade de outros. Este saber, porém, não é tão grande assim. Mas, seja como for, tu me receias. Temes que eu tenha meios de causar-te sofrimentos. Não me preocupa agora ameaçar um rei; não tremas diante de mim, pois que maldade já me fizeste? Não ofereceste a filha a quem a quis? Odeio

o meu esposo, sim; mas, quanto a ti, creio que procedeste bem; tua felicidade não me causa inveja. Casem-se os dois, sejam felizes, mas me deixem viver aqui. Suportarei as injustiças. Os mais fortes me venceram.

A primeira parte do argumento pretende excluir de si a responsabilidade por ser dona de saber nada ordinário. É a insensatez dos pais que faz com que um filho conheça o extraordinário. Por outro lado, não há o que temer, pois seu saber não merece destaque, pois, “ele não é tão grande assim”. E, ainda que fosse, não há nenhum motivo para o temor do rei, pois a injustiça não fora praticada por ele, e sim por Jasão. Além disso, o que pode o mais fraco contra o mais forte?

Mas as “palavras brandas aos ouvidos”, como traduz Rocha Pereira o verso 316, tornam-se objeto de suspeita por parte de Creonte, que, em virtude de tal desconfiança, compara Medeia a um sábio astucioso.

O rei, em estado de alerta, afirma sem cerimônias que nunca seria convencido por Medeia (v. 325), até porque, segundo ele, ela, após o discurso, é ainda menos confiável do que antes (v. 318). Mas o desfecho confirma a leitura de Creonte, na medida em que ela o convence a permanecer pelo menos por mais um dia: “A minha vontade em nada é a de um déspota; mas muitas vezes arruinei a situação, por ser compassivo. E agora eu vejo que erro, ó mulher, mas mesmo assim, ser-te-á concedido” (vv. 349-352 – Rocha Pereira).

A Medeia de Creonte é, assim, uma mulher caracterizada por uma dupla habilidade: discursiva e portadora de conhecimentos malévolos, a qual, nessa medida, é temível. Medeia é para esse interlocutor aquela que desperta o *phobos*. Ela, segundo Creonte, não é uma pessoa subestimável.

5. A Medeia de Jasão

A primeira cena de Jasão implica uma espécie de constatação generalizante, a saber, que “a cólera violenta é um mal irremediável” (v. 446 – Rocha Pereira). Aqui começa a Medeia de Jasão, isto é, a representação de uma Medeia caracterizada pela cólera. A referência à cólera traduz não apenas um estado psicológico de Medeia. Ela, de acordo com Jasão, é colérica, como ressalta a versão de Gama Kury: “Já senti em várias ocasiões que o ânimo irascível é um mal

insuportável” (v. 446). E é justamente o ânimo irascível que teria provocado a decisão real de declarar seu banimento da cidade de Corinto: “Quando podias habitar esta terra e palácio, levando leve as vontades dos mais poderosos, serás expulsa do país por palavras infelizes” (vv. 448-450 – Torrano).

A animosidade peculiar à Medeia de Jasão tem sua expressão primeira na incapacidade de moderar a linguagem diante, sobretudo, dos poderosos, como traduz Gama Kury: “Até poderias continuar vivendo aqui por toda a vida, neste país e nesta casa, se aceitasses submissa as decisões dos mais fortes que tu. Essas arengas incessantes, todavia, te expulsam desta terra”.

A descrição que Jasão produz acerca de Medeia, por mais unilateral que seja, já que visa retirar de si o peso da responsabilidade pelo exílio da esposa e dos filhos, encontra apoio na fala da própria Medeia numa conversa com o Coro, logo após a saída de cena de Egeu, contexto em que ela explicita os detalhes do plano de execução dos inimigos. Diz a versão de Torrano: “Supérfluas são as falas do meio” (v. 819). É como se Medeia não aceitasse nenhuma fala mediadora, embora em relação ao problema motivador do exílio a única alternativa que, segundo Jasão, poderia salvá-la do desterro fosse o silêncio, sinal de concordância com os poderosos ou os mais fortes.

Do interior dessa primeira representação, podemos extrair outro traço de Medeia, a saber, a insubmissão. A falta de submissão, nesse caso, reporta-se ao questionamento da sorte estabelecida pela constelação de poder que rege a cidade de Corinto, da qual fazem parte a casa real e aquele que planeja nela ser integrado. Medeia é, então, aquela que confronta o poder estabelecido com “palavras estultas” (v. 450 – Rocha Pereira).

Na esteira da insubmissão, Medeia recebe o predicado de insensata, como o confirma a versão de Rocha Pereira: “[...] e tu sem desistires da tua insensatez, sempre a dizer mal dos soberanos; por isso serás expulsa desta terra” (vv. 457-458). Segundo Jasão, é sua estupidez que leva Medeia às raias da loucura: “[...] mas tu não folgas loucuras, sempre a dizer mal dos tiranos, serás banida do país”. Em Gama Kury, o tema da loucura aparece ainda mais claramente: “Tu, ao invés de refreares a loucura, injuriavas dia e noite o soberano”.

Jasão desenha Medeia supondo para si um lugar altruísta, na medida em que, mesmo afirmando ser para a esposa objeto de ódio, não devolve tal sentimento: “Não cessarás nunca de

dizer que Jasão é o pior dos homens?” (vv. 451-452 – Rocha Pereira). “Eu, entretanto, mesmo nestas circunstâncias não renego os amigos. Traz-me aqui, mulher, meu cuidado com tua sorte; não desejo ver-te banida sem recursos com teus filhos nem que te falte algo. Bastam as agruras da triste condição de desterrada. Odeias-me, mas nem por isso te desejo o menor mal” (vv. 459-464 – Gama Kury).

No verso 522, Jasão diz que é preciso “não ser mau orador” (Torrano) para esquivar-se dos ataques desenfreados de sua ex-esposa, mulher de língua mórbida: “Se não me engano, é necessário que eu não seja inábil no falar e, como um nauta alerta, recolha as minhas velas, para ver se escapo a essa tempestade desencadeada aqui por tua língua mórbida, mulher” (vv. 522-525 – Gama Kury). O termo *glossalgian*, a despeito de ser posto como “língua mórbida” na tradução de Gama Kury e como “loquacidade temerária” em Rocha Pereira, encontra na versão de Torrano o sentido de discurso retórico, como a expressão “eloquente falação” o confirma.

O trecho acima referido é uma espécie de *agon* que o poeta preparou para as duas principais personagens da peça. Jasão, consciente desse combate, faz emergir mais um traço de sua Medeia e, desta feita, as traduções são unificadas em torno de uma Medeia sutil. Bastando neste caso a versão de Torrano: “Teu espírito é sutil [...]” (v. 529).

A Medeia vista sob a perspectiva de Jasão é sutil e, talvez por isso, fora considerada hábil (*sophos*) (v. 539), o que teria tido como prêmio a fama (v. 540). E, por isso, uma mulher estrangeira que teve a oportunidade de desfrutar do reconhecimento dos gregos e ainda se volta contra seus anfitriões só pode ser representada como mulher hostil: “Recebeste mais do que deste para me salvar, como te vou demonstrar” (vv. 534-535 – Rocha Pereira). A demonstração de Jasão é longa, compreendendo quarenta versos. Ele argumenta que tudo fez, incluindo a traição conjugal pela conquista do tálamo real, a fim de salvaguardar seu antigo *oikos* da pobreza e do sofrimento futuro, argumento que arranca de Medeia um ar de indignação, suposto pela didascália velada no pedido de calma proferido por Jasão (v. 550). E o desfecho do discurso sugere que Medeia é ingrata por saber reconhecer a boa intenção de seu interlocutor: “Chegais a tanto que com a retidão, vós, mulheres, credes tudo ter. Se, aliás, acontece infortúnio no leito, o mais útil e o mais belo tomais pelo mais hostil” (vv. 569-573 – Torrano). A rigor, Jasão está dizendo que hostil mesmo é Medeia, que não soube reconhecer o lucro de viver no mundo civilizado dos gregos.

Na medida em que Medeia ouve e recusa o discurso de Jasão, é imputado a ela (vv. 589-590) os predicados de “colérica” (Torrano), “irada” (Rocha Pereira) e “rancorosa” (Gama Kury). Ela não conseguira despedir do coração a cólera. Segundo Jasão (v. 605), ela é a causa de seu próprio banimento: “Foi tua a escolha. Não ponhas a culpa em outros” (Gama Kury).

A segunda participação de Jasão se dá ao atender ao chamado de Medeia (v. 866), ressaltando logo de saída a hostilidade da qual fora vítima no primeiro encontro: “Venho, solicitado; ainda que sejas hostil [...]” (Torrano). A despeito da experiência do primeiro *agon*, em cuja ocasião Medeia se mostrara dominada pela ira, Jasão se surpreende ao constatar sua nova face. Trata-se de uma Medeia arrependida. E se ela está blefando não importa, pois isso não é o que parece ser a Jasão: “Agradam-me, mulher, essas tuas palavras, e não censuro as que disseste no passado [...] Teu coração, porém, mudou para melhor [...]” (v. 908 e v. 911 – Gama Kury). O tom da cena é, pois, a Medeia figurada como mulher arrependida. E, no vácuo do arrependimento, ela é posta como submissa: “O tempo te fez afinal reconhecer qual a vontade que deve preponderar” (vv. 912-913 – Gama Kury), culminado com um elogio: “mulher prudente” (v. 913 – Torrano).

Apesar da constatação da sensatez de Medeia, Jasão observa sua estranha tristeza. Ainda que momentaneamente a Medeia desse segundo encontro seja uma mulher triste: “Mas tu, por que de lágrimas abundantes banhas teus olhos, voltando para o lado o branco rosto, e sem prazer recebes as minhas palavras? (vv. 923-924 – Rocha Pereira).

A Medeia de Jasão é multifacetada. Ora ela é a mulher dominada pela cólera e insubmissa, ora é a mulher sensata que sabe reconhecer a superioridade dos poderosos. Mas o câmbio flutuante que a caracteriza cede lugar definitivo a partir do verso 1293, quando ela é, sem nenhuma interferência de outras faces, a mulher infanticida. Este, pois, o tema do último encontro entre Jasão e Medeia.

No verso 1294, Medeia é representada como aquela “que fez o terrível” (Torrano). Na versão de Rocha Pereira, ela é “a autora de tantos horrores”, enquanto Gama Kury diz: “Medeia, autora desse crime pavoroso”.

Sob os qualificativos que designam a ação de Medeia, segue uma série de juízos proferidos por Jasão. No verso 1323, diz a verso de Torrano: “Ó poluição máxima, ó mulher a

mais odiosa aos deuses, a mim e a todo o gênero humano [...]”. É uma cena de indignação profunda, também evidenciada tanto na tradução de Rocha Pereira: “Ó abominada, ó mais que todas odiosa mulher, para os deuses e para mim e para toda a raça humana [...]”, quanto na versão de Gama Kury: “Monstro! Mulher de todas a mais odiada por mim e pelos deuses, pela humanidade!”

Nos versos 1341-1342, no entanto, Medeia sequer está contida no conjunto dos mortais, na medida em que Jasão a ela se refere como “leoa, não mulher, com uma natureza mais selvagem que a tirrênica Cila” (Torrano). Porque ela é selvagem, não se pode esperar uma ação pudica: “grande flagelo [...] tal é o impudor inato que possuis. Desaparece, desavergonhada assassina de teus filhos!” (v. 1331 e v. 1346 – Rocha Pereira). E, finalmente, no verso 1393, temos o último traço do que vem a ser a Medeia de Jasão: “Ah! Monstro odioso, infanticida infame!” (Gama Kury).

6. A Medeia de Egeu

Assim como na relação entre Medeia e o Coro, o que dá o tom da interlocução com Egeu é a amizade: “Salve, Medeia, pois este é o melhor início para os encontros entre amigos como nós!” (vv. 663-664 – Gama Kury). Trata-se de um lugar que sugere certa intimidade, fruto do conhecimento entre famílias. Medeia respondeu à saudação do rei de Atenas da seguinte maneira: “Salve tu também, ó filho do sábio Pandíon, Egeu!” (v. 665 – Torrano).

A conversa segue de forma animada, até que Egeu repara melhor em Medeia e indaga, apresentando, assim, o segundo elemento de sua Medeia: “Mas por que tens esse olhar e essa cor?” (v. 689 – Rocha Pereira). É um olhar “definhado”, como diz Torrano. “Olhar triste” e “expressão sofrida”, ressalta a versão de Gama Kury.

A expressão de tristeza que rubrica a cena permite a Egeu dirigir-se a Medeia como desanimada, cabisbaixa e sem motivação. O rei ateniense logo se interessa em saber os motivos pelos quais sua amiga se encontra nesse deplorável estado psicológico: “Fala-me claro de teu desânimo” (v. 691 – Torrano). E não hesita em posicionar em favor de Medeia logo que toma

conhecimento do agravo efetuado por Jasão: “Deixa-o, então, se é tão perverso quanto dizes” (v. 699 – Gama Kury).

Assim, a Medeia de Egeu é digna de compaixão: “Compreensível era, ó mulher, a tua aflição” (v. 703 – Rocha Pereira). E é nesta medida que Egeu, ao ouvir o pedido de refúgio (vv. 708-713), se compadece de Medeia, motivado também pela promessa de obter, por intermédio dos *pharmaka* dela, sua tão desejada posteridade¹²⁰:

Muitas razões, mulher, levam-me a conceder-te a graça que me pedes; inicialmente, o respeito devido aos deuses, e depois vem a esperança dos filhos que me prometes (voltam-se para esse desejo há muito tempo meus pensamentos). Eis minha resolução: vem para o meu país; lá eu me empenharei em dar-te, como devo, a melhor acolhida. Quero dizer-te apenas uma coisa mais: não penso em tirar-te daqui eu mesmo, agora, mas se te dirigires por tua vontade à minha casa, nela encontrarás asilo inviolável; a ninguém te entregarei. Levem-te de Corinto, então, teus próprios passos para que não me acusem meus anfitriões (vv. 769-730 – Gama Kury).

E assim termina a representação de Medeia segundo Egeu: uma mulher sofrida, abatida e, porque amiga, merecedora de piedade e de asilo na corte ateniense.

7. A Medeia do Mensageiro

Ao Mensageiro cabe tão somente uma cena, embora longa. Trata-se daquela que vai do verso 1121 ao verso 1230, dentro os quais 103 versos pertencem à sua fala. Portanto, o Mensageiro, do ponto de vista quantitativo, domina a cena.

A personagem abre a cena enfatizando Medeia como portadora de uma ação cuja característica é a transgressão da normatividade consolidada na figura da lei. Ela é, pois, uma criminosa, juízo que o *angelos* profere sem a menor cerimônia. Tal juízo, entretanto, não tem o tom de reprovação, na medida em que o objetivo é alertar Medeia acerca do risco que ela agora corre. Nesse sentido, diz o Mensageiro: “Ó tu, que cometeste uma ação terrível e fora da lei, ó Medeia, foge, foge, não desprezes navio que te leve ou carro que ande sobre o solo!” (vv. 1121-1123 – Rocha Pereira).

¹²⁰ Do verso 667 ao 686 o tema o diálogo entre Medeia e Egeu é o desejo do rei de gerar filhos, motivo de sua passagem por Corinto, vindo de uma consulta ao templo de Apolo. Segundo Rocha Pereira (nota 63): “O oráculo de Apolo de Delfos, o mais famoso da Grécia, donde vem Egeu, desde meados do século VIII a. C. era consultado por todos os Helenos e até veio a sê-lo por bárbaros. Dentro do templo guardava-se, entre outras preciosidades, o *omphalos* (literalmente: umbigo) que os Gregos diziam assinalar o centro da Terra. Os modernos pensam que se trata de uma pedra adorada pelos antepassados”.

Independentemente da motivação do Mensageiro, podemos extrair alguns elementos que compõem o que vem a ser a sua representação de Medeia. Nos dois primeiros versos acima referidos, Medeia é produtora de uma ação que, não bastasse a peculiaridade de ferir a lei, carrega traços de uma ação hedionda. Não é, como diz Torrano, apenas uma ação ilegal, mas uma “ação terrível”, qualificação também evidente na tradução de Rocha Pereira. Mas é na versão de Gama Kury que as agravantes do ilícito aparecem mais notadamente: “Tu que, violentando as leis, premeditaste e praticaste um crime horripilante, fuge!”.

A intencionalidade que permeia o ato imputa dolo ao ilícito. Medeia é intencionalmente homicida. Se somarmos ao *telos* da ação a premeditação, o crime se torna ainda mais repulsivo. Descrever Medeia nestes termos não tem, no entanto, o caráter de torná-la ainda mais reprovável e condenável. Trata-se de conscientizá-la da gravidade da situação para que ela possa viabilizar sua fuga.

O Mensageiro é uma figura curiosa, pois “os mensageiros são geralmente, nas tragédias gregas, figuras compassivas para com aqueles a quem vêm anunciar as desgraças ocorridas”.¹²¹ Este, diferentemente do perfil geral dos mensageiros, assume um lugar ambíguo, na medida em que julga a ação de Medeia e, ao mesmo tempo, se torna conivente enquanto autor da sugestão de fuga.

Os juízos proferidos traçam o perfil da Medeia do Mensageiro. Surpresa com a sugestão de fuga Medeia indaga acerca dos motivos que justificariam tal procedimento, obtendo como resposta a notícia da morte do rei de Corinto e de sua filha, ambos vitimados por suas drogas (vv. 1124-1126). Nos versos 1127-1128, após ouvir a notícia, Medeia demonstra profunda satisfação em relação aos acontecimentos, inclusive atribuindo ao Mensageiro o *status* de amigo, em função de agraciá-la com as boas novas.

A felicidade de Medeia é, no entanto, objeto de estranhamento, implicando a sugestão de que a Medeia do Mensageiro tenha traços de sadismo: “Como, Medeia? Teu juízo está perfeito, ou estás louca? Logo após exterminar a família real demonstras alegria em vez de estremecer ouvindo esta notícia?” (vv. 1129-1131 – Gama Kury). Mas, ao invés de responder, Medeia solicita a descrição do duplo homicídio, ressaltando o prazer que tal narrativa produziria: “Meu

¹²¹ Eurípides. *Medeia*. Apresentação, Tradução e notas de Maria Helena da Rocha Pereira, p. 22.

prazer será dobrado se eu ouvir que pereceram atormentados pelas dores mais terríveis!” (vv. 1134-1135 – Gama Kury). Nas versões de Rocha Pereira e Torrano, vale ressaltar, o prazer de ouvir acerca do terrível ato é estendido também ao Mensageiro: “Como morreram? Porque nos deleitarás duplamente, se eles morreram na maior aflição” (Rocha Pereira).

A narrativa é rica em detalhes. É uma cena dentro da cena. No verso 1167, a expressão empregada pelo Mensageiro é “*deinon en theam’ idein*”, traduzida por Torrano como “terrível espetáculo”. No verso 1202, a expressão “*deinon theama*”, igualmente traduzida por “terrível espetáculo” (Torrano), em Rocha Pereira se torna “um espetáculo pavoroso!”.

O Mensageiro, ao descrever os pormenores do macabro espetáculo, apresenta uma personagem que também tem algo a nos informar acerca de Medeia, a saber, a filha de Creonte. O motivo pelo qual não destinamos um espaço próprio para considerarmos a Medeia da noiva de Jasão diz respeito ao estatuto de sua personagem. Ela, a rigor, existe apenas nas falas das outras personagens, não participando efetivamente de nenhuma cena, o que a impossibilita de ser considerada um interlocutor de Medeia.

A filha do rei – nem o nome dela é mencionado na peça – mesmo que sem efetividade do ponto de vista da ação teatral, contribui para tornar ainda mais complexo o caráter multifacetado de Medeia. Nos versos 1144-1153, narra o Mensageiro: “A Senhora, que em vez de ti ora temos, antes de ver a parelha de teus filhos, teve olhar pronto para Jasão, depois todavia cobriu os olhos e voltou para trás pálida face de horror à vinda dos filhos. Teu marido suprimiu ardores e cólera da moça, com esta fala: Não sejas hostil a amigos! Cessarás o furor e voltarás a cabeça? Terás por amigos quem teu marido tem?” (Torrano).

O trecho é suficiente para inferirmos que, segundo a filha do soberano de Corinto, Medeia não é a mulher governada pela ira, mas aquela que provoca no outro a cólera. Termos como *cholos* e *thymos*, empregados para descrever aquilo que movia a ação de Medeia, são os mesmos empregados pelo poeta na referida passagem.

A vítima de Medeia se sente afrontada com a chegada dos filhos de Medeia, como se eles fossem, literalmente, extensão dela. E, na medida em que vê “Medeia” dentro de seus aposentos, é invadida “pela aversão que lhe causara o ingresso das crianças” (v. 1149 – Rocha Pereira). Tal

ira só é amenizada quando Jasão apresenta-lhe os presentes enviados por intermédio das crianças. A princesa, seduzida pela raridade do adorno, abandona a cólera (vv. 1156-1157).

Após a transmissão dos acontecimentos, o Mensageiro sugere que não partilha do contentamento de Medeia diante de acontecimentos tão deploráveis, apelando para uma espécie de lei da sementeira: “Nada quero dizer, Medeia, a teu respeito; verás voltar-se contra ti a punição. Há muito tempo considero que os mortais vivem como se fossem sombras, e os que julgam ser mais sagazes e pensar melhor que os outros são mais castigados. Criatura alguma é venturosa até o fim; muitas possuem bens incontáveis, mas não têm felicidade” (vv. 1224-1230 – Gama Kury).

A Medeia do Mensageiro é, pois, aquela que merece ser punida.

8. A Medeia dos Filhos

As crianças, assim como a filha de Creonte, são anônimas. A questão do nome, neste caso, não implica a impossibilidade de representar Medeia, pois elas são efetivas personagens. Os filhos, a despeito do lugar familiar de intimidade a partir do qual a representação deveria ser, transitam em algumas cenas sem que tal participação possa ser considerada interlocução com Medeia.

A primeira cena da qual os Filhos participam se encontra no Prólogo, por ocasião do diálogo entre Ama e Pedagogo. Nos versos 89-92, a Ama ordena às crianças irem para o interior da casa, não antes de alertá-las acerca do risco de se aproximarem da “mãe mal-animada” (v. 91 – Torrano). A soma da fala da Ama mais o lamento e imprecações de Medeia nos versos 111-114 dão o tom da figura que os Filhos podem engendrar da mãe. Diz Medeia no referido trecho: “Ó malditos filhos de hedionda mãe, pereçam com o pai e desapareça toda a casa” (vv. 112-114 – Torrano).

No verso 894, os Filhos entram novamente em cena, atendendo ao chamado da mãe, a fim de sensibilizar o pai. Trata-se da articulação que resultará no envio dos presentes à noiva de Jasão e no começo da efetiva instrumentalização das crianças. No trecho não há nenhuma evidência de que os Filhos se sintam ameaçados ou amedrontados. É possível especular, então, que a visão que

teriam obtido acerca da mãe mediante a fala da Ama e da própria Medeia não condicionaria a cena do encontro com o pai.

Depois de cumprida a missão de levar o presente letal ao palácio de Creonte, as crianças retornam à casa de Medeia acompanhados do Pedagogo (v. 1002). Assim que o escravo se retira, Medeia se dirige aos Filhos numa antecipação do clima de despedida: “Ó filhos, filhos, vós tendes país e tendes morada, na qual, depois de terdes abandonados esta desgraçada, habitareis, para sempre privados de vossa mãe. Eu tenho de partir para o exílio, para outra terra, antes de ter gozado a vossa companhia e de vos ter visto felizes, antes de ter adornado o leito, e a noiva, e o tálamo, e de ter pegado nos fachos nupciais” (vv. 1021-1027 – Rocha Pereira). Ela lamenta a contingência de ter de se afastar dos Filhos, já que não foi para isso que os criou.

O lamento diante das crianças, por mais enfático que seja, parece não comovê-las, muito provavelmente em função da ingenuidade dos infantes. Nos versos 1040-1041, após fitar a mãe, os Filhos se põem a sorrir: “Por que voltais os olhos tão expressamente para mim, meus filhos? Por que estais sorrindo para mim agora com este derradeiro olhar?” (Gama Kury).

A aparente ternura de Medeia se confunde com a inexorável exigência (*ananke*) de assassinar as crianças: “É de todo necessário que morram [...]” (v. 1062 – Torrano). A rigor, essa exigência tem a ver com uma questão, isto é, não causar riso deixando impune os inimigos (v. 1050) e preservar as crianças das mãos inimigas: “[...] nunca acontecerá que eu entregue os meus filhos aos inimigos para lhes sofrerem as insolências” (vv. 1060-1061 – Rocha Pereira).

O repentino arrependimento da mãe e a doçura com que trata os Filhos diante de Jasão desaparecem completamente a partir do verso 1272. Trata-se da primeira participação das crianças em que se ouve sua voz. Voz de desespero, indica o Coro: “Ouves grito, ouves grito de crianças?” (v. 1273 – Torrano). Ecoa, então, a voz do Filho: “Que fazer? Onde fugir da mão materna?” (v. 1271 – Torrano). Responde o irmão, também em tom de desespero: “Não sei, irmão querido, estamos morrendo” (v. 1272 – Torrano). Eles têm apenas a prerrogativa de pronunciar as últimas palavras antes de serem vitimados pela própria mãe, instantes últimos assim descritos na versão de Rocha Pereira: “Sim, pelos deuses, salvai-nos, precisamos” (v. 1277). “Como a ponta da espada já está perto!” (v. 1278).

O terrível trecho pode ser resumido num único juízo acerca de Medeia. Para os Filhos, Medeia não é apenas a mãe desequilibrada; ela é o seu algoz.

9. A Medeia de Medeia

Depois de considerarmos as nuances de Medeia, isto é, quem é Medeia segundo os seus interlocutores, analisaremos a personagem em relação a si mesma. Nosso propósito não é, no entanto, tomar a autorrepresentação como se fosse a verdade sobre Medeia. No interior da peça, tal representação vale tanto quanto as demais, atribuindo, portanto, o caráter de versão. Trata-se de considerar os elementos extraídos das cenas nas quais a personagem tem como horizonte de interlocução sua própria pessoa como a tradução de si mesma.

A primeira representação que Medeia produz de si mesma coincide com sua primeira cena. Nela, a protagonista diz: “Ai! Desgraçada de mim e dos meus males. Ai, ai de mim, que fim, que fim será o meu?” (vv. 95-97 – Rocha Pereira). Logo de saída, a Medeia de Medeia é posta como alguém que perdeu a graça da existência. A indagação do verso 97 não implica um terror acerca do futuro, mas a constatação de que a vida perdeu seu significado, o que pode corroborado com a tradução de Torrano: “Antes eu morresse!”.

Nos versos 111-114, a personagem novamente se apresenta, ainda no interior da casa, como “desgraçada” (Rocha Pereira), em função ter sofrido muitos males. Na sequência da fala, ela se diz: “Hedionda mãe” (Torrano).

A vida de Medeia é “odiosa” (v. 147 – Gama Kury). E é do lugar de uma “hedionda vida” (Torrano) que ela clama aos deuses nos versos 160-161: “Ó grande Temis e senhora Ártemis, contemplai o que sofro [...]” (Torrano). Ela reclama a injustiça cometida pelo marido ao abandoná-la em função da filha de Creonte. A reclamação, no entanto, não consiste na solicitação da intervenção da divindade para reparar a situação. O que interessa a ela é a vingança. Medeia é, pois, uma mulher sedenta de vingança: “Ah! Se eu pudesse um dia vê-los, ele e a noiva reduzidos a pedaços, junto com seu palácio, pela injúria que ousam fazer-me sem provocação!” (vv. 163-165 – Gama Kury). No mesmo trecho, Medeia se assume como fraticida, ao lamentar a pátria

(Cólquida) perdida: “Ó pai, ó pátria, donde me mudei vilmente, ao matar o meu irmão!” (vv. 166-167 – Torrano).

Nos versos 214-215, Medeia sai da casa para atender ao chamado do Coro, motivada, segundo ela, pelo cuidado de não parecer soberba (v. 218). Ela é uma mulher que prima pelas aparências. Sair para não merecer a censura do Coro, isto é, o juízo de soberba, não elimina o critério da aparência, ainda que de fato ela não fosse tal. Basta lembrarmos os versos 184-189: “[...] temo porém que não persuada minha Senhora, mas farei dom desta grata fadiga; todavia, com olhar de parida leoa qual touro olha o servo que se aproxime a proferir palavras” (Torrano). O trecho sugere, pois, que ela sai exatamente para manter as aparências.

A interlocução com o Coro, objeto de cinquenta e três versos, permite a extração de mais um elemento que compõe o elenco dos predicados atribuídos a si mesma: “Mas, quanto a mim, despedaçou-me o coração o fato inesperado que vem atingir-me; estou aniquilada, já perdi de vez o amor à vida; penso apenas em morrer” (vv. 225-227 – Gama Kury). Medeia coloca-se como uma pessoa prostrada diante da sorte que lhe coube ao vir para terras gregas.

Mas a condição psicológica sob a qual ela se apresenta às mulheres do Coro vela o desejo de exterminar seus inimigos, o que não combina com a mulher desfalecida pela ferida moral: “Apenas isto de vós quero obter: se alguma solução ou processo eu encontrar para fazer pagar ao meu marido e pena deste ultraje e ao que lhe deu a filha que ele desposou, guardai silêncio” (vv. 259-263 – Rocha Pereira).

No encontro de Medeia com Creonte, a intenção homicida continua velada sob o juízo de comiseração que ela faz de si mesma: “Pobre de mim! Consuma-se a minha desgraça! Meus inimigos soltam sua velas todas e não diviso um porto em que possa abrigar-me para escapar à ruína!” (vv. 277-279 – Gama Kury). Nesse encontro, Medeia se apresenta como alguém que tem fama, alguém que desfruta de *glamour*: “Não primeiro agora, mas muitas vezes lesiva reputação me fez grande mal” (vv. 293-294 – Torrano). Tal reputação é consequência de sua ciência, pois ela se concebe como sábia (*sophos*), como o demonstram os versos 300-303: “Se apresentas novos saberes aos leigos, parecerás inútil e assim não serás sábio. Se, dentre os que aparentam variada ciência, ótimo te julgarem, na cidade parecerás ofender. Eu mesma sim participo desta

sorte” (Torrano), embora não excessivamente: “E, contudo, não sou muito sábia” (v. 305 – Rocha Pereira).

O rei de Corinto é intransigente em relação ao motivo que o trouxe até Medeia. O decreto de exílio é, pois, inexorável. Em face de tal destinação, Medeia se representa como saudosa da terra natal: “Ah! Minha pátria! Neste instante a tua imagem volta ao meu coração com tanta intensidade!” (v. 328 – Gama Kury). O peso da memória é sinal preparatório para a admissão da condição de mulher exilada: “Aceito o exílio” (v. 338 – Gama Kury). A memória de Cólquida corrói Medeia; afinal, o primeiro exílio teve por cenário sua pátria, desterro que se repetiu também em Iolco e, agora, em Corinto. Não obstante, ela é destemida, preocupando-se apenas com o futuro dos filhos: “Tem pena deles. Que tu também és um pai com filhos. É natural que tenhas benevolência. Pelo que me diz respeito, não tenho cuidados, quando nos formos, mas choro-os a eles, pela desgraça que os atingiu” (vv. 344-347 – Rocha Pereira).

Encerrada a cena com Creonte, Medeia se dirige ao Coro, explicitando mais uma nuance. A consciência de si nos permite inferir que ela, sem nenhum pudor, se apresenta como ludibriadora do rei de Corinto: “Estais certas: lisonjeei Creonte para meu proveito e minhas súplicas foram premeditadas. Eu nem lhe falaria se não fosse assim, nem minhas mãos o tocariam, mas tão longe o leva a insensatez que, embora ele pudesse deter meus planos expulsando-me daqui, deixou-me ficar mais um dia” (vv. 368-374 – Gama Kury).

O plano de vingança depende da astúcia da qual Medeia está convicta de que é portadora: “Parece-te que eu o adulei, afinal, se sem algo astuciar ou maquinar [...] Tenho muitas vias de os levar à morte [...] Vale mais a retidão por onde temos ciência máxima: com drogas matá-los” (vv. 368-369, v. 376, vv. 384-385 – Torrano). Evocar a astúcia não é apenas uma forma de atribuir, diante do Coro, um predicado a si mesma, como se fosse uma justificativa diante da suavidade do discurso dirigido a Creonte. Ela, de fato, agirá astuciosamente, como promete nos versos 389-394: “Quando eu puder contar com um refúgio certo, consumarei o assassinato usando astúcia e dissimulação [...]” (Gama Kury). A astúcia é a verdade de que todas as verdades são possíveis, porque são circunstanciais.

A astúcia de Medeia, da qual ela está certa, é evocada em relação ao futuro – exterminar os inimigos –, bem como em relação ao passado. No primeiro embate com Jasão, Medeia,

rememorando a estada dos argonautas em terra cólquida, atribui como causa do sucesso da expedição a sua astúcia: “Fui eu quem te salvou, como sabem dos helenos quantos embarcaram na mesma nau de Argos, quando te mandaram pôr o jugo aos touros ignispirantes e semear o campo mortífero. E o dragão, que, envolvendo o velo de ouro, enrolado em espiral, o guardava insone, matei-o, levando à tua frente a luz da salvação” (vv. 476-482 – Rocha Pereira). O custo da salvação de Jasão, tanto na Cólquida quanto em Iolco, foi o homicídio, do próprio irmão e de Pélias.

Medeia é, então, homicida, mas homicida por amor: “Traidora de meu pai e de meu palácio, cheguei à Iolco do monte Pélion contigo, mais por paixão que por saber” (vv. 484-486 – Torrano). A recompensa, ressalta ela: “Ah! Foi em vão que tantas vezes me abraçaste, miserável! Como fui enganada em minhas esperanças! (vv. 496-498 – Gama Kury). Medeia se representa, assim, como uma mulher ferida nas suas esperanças e, depois de tantos atos reprováveis feitos em nome da paixão por Jasão, ela só pode se sentir traída, desprezada e humilhada. A frustração é patente, como o confirmam os versos 506-508: “Aos de minha casa, que me eram caros, me tornei odiosa e, naqueles a quem não devia fazer mal, criei inimigos, para te favorecer a ti” (Rocha Pereira).

De frustrada, desolada, traída e injustiçada, uma mulher desprovida de dignidade humana, Medeia começa a se conceber a partir de outro registro, a saber, o divino. Segundo Barbosa, “ela evoca Têmis por testemunha e profere apenas uma série de esconjuros, pragas e maldições. Profere também um curto juramento à deusa (v. 394-399), e nada mais. Ao longo do drama, a princesa – com autoridade sagrada – obriga Egeu a proferir juramentos (vv. 746-754), recorre a Zeus com familiaridade (v. 764) e fala dos deuses como se os conhecesse bem (v. 964)”.¹²² Mas não se trata apenas da expressão de uma autoridade que sugere familiaridade com os deuses. Ela se coloca na descendência da divindade: “Jura pela face da terra e pelo sol, pai de meu pai, e pelas divindades todas” (vv. 746-747 – Gama Kury).

O coroamento da Medeia de Medeia enquanto divina está no desfecho final do drama, ocasião em que Jasão, atônito, procura a confirmação do fim terrível reservado para as crianças. Ao aproximar-se da casa, ele é surpreendido pela inusitada visão: Medeia no corro do Sol. De lá,

¹²² Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa. *Termos Relativos à Idéia de Prece na Medeia de Eurípides*. Todas as Letras: Revista de Língua e Literatura / Universidade Presbiteriana Mackenzie, 1999. P. 49.

ela diz: “Por que moves e removes esta porta em busca de mortos e de mim que os matei? Cessa essa fadiga! Se precisas de mim, diz, se queres algo, mas não porás a mão! O Sol, pai do pai, nós dá tal veículo um baluarte contra a mão inimiga” (vv. 1317-1322 – Torrano).

A fuga no carro do Sol é um episódio polêmico desde Aristóteles:

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 se desenrolam em cena, ou nos que ao homem é vedado conhecer, ou nos futuros, que necessitam ser preditos ou prenunciados – pois que aos deuses atribuímos nós o poder de tudo verem. O irracional também não deve entrar no desenvolvimento dramático, mas se entrar, que seja unicamente fora da ação, como no Édipo de Sófocles.¹²³

A despeito da complexidade¹²⁴ do trecho, diz Pulquério: “Primeiro, Medeia não é apenas fundamentalmente mulher. As tentativas feitas para anular ou minimizar a componente demônica da sua personalidade simplificam arbitrariamente a realidade. Quando consumado o infanticídio, Medeia escapa ao furor dos seus inimigos no carro do Sol que a transportará a Atenas, é difícil manter que Medeia é apenas um ser humano”.¹²⁵

Finalmente, o último elemento da Medeia de Medeia aponta para uma questão valorativa. O riso do inimigo é algo simplesmente insuportável para ela. Para que isso não ocorra, Medeia não mede esforços, enfrentando não apenas a constelação de poder da cidade de Corinto (Creonte, sua filha e Jasão), mas o próprio sentimento materno quando conclui que para os filhos não havia mais salvação: “Se Zeus pai não soubesse como te tratei e como e quanto me ofendeste, esta resposta à tua falação teria de ser longa. Não deverias esperar, após contra meu leito, que fosses passar a vida rindo de mim, tranquilo com a filha do rei; Creonte, que te deu a filha para esposa, não haveria de querer impunemente expulsar-me daqui, onde cheguei contigo. Chama-me agora, se quiseses, de leoa e monstro; quis apenas devolver os golpes de teu instável

¹²³ Aristóteles. *Poética*. 1454a 33 – 1454b 1 a 7.

¹²⁴ Numa crítica a Lattimore citado por P. E. Easterling, in *The infanticide in Euripides' Medea*, YCIS 25 (1977) 190, n. 31, Pulquério comenta acerca da interpretação da fuga de Medeia no carro do Sol: “E não é prestar homenagem a Aristóteles, primeiro crítico deste desfecho *ex machina*, banalizar a situação, como faz Lattimore, ao afirmar ironicamente que o carro do Sol não é mais do que um táxi que Medeia toma para ir de Corinto a Atenas. Em primeiro lugar este táxi é aéreo, o que para o tempo não era propriamente uma banalidade, depois, ao que parece, é conduzido por dragões, sucedâneo pouco habitual de cavalos ou de gasolina, finalmente o motorista é o deus Sol, avô de Medeia, em cujas veias, por muito mulher que seja, não corre apenas sangue mas o *ichor* dos deuses”. Op. Cit. P. 33.

¹²⁵ *Ibidem*. P. 33.

coração como podia” (vv. 1351-1360 – Gama Kury).

Ao longo deste capítulo, notamos que existem, pois, várias Medeias, cada uma delas construída na discussão com seus interlocutores. A soma dessas representações poderia valer como predicados que compõem a figura de Medeia. Sugerimos que aqui se aplica mais uma vez *As versões homéricas* de Borges. Quanto mais traduções de Medeia produzidas por seus interlocutores na trama, maior o conhecimento que se tem dela. Entretanto, não constatamos nenhuma verdade fixa. No interior de cada representação existe uma fluidez que o câmbio de uma face a outra. Assim, parece-nos plausível que a Medeia posta em cena por Eurípides é, simultaneamente, todas as Medeias, assim como as versões de Quixote, incluindo de a de Cervantes são todas verdadeiras.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A tese por nós proposta foi edificada no contexto da Literatura Comparada. Nesse contexto, dois intelectuais caros ao *corpus* teórico do comparatismo literário no Brasil, foram tomados como pilares teóricos do trabalho. O principal elemento, extraído dos textos de Borges, é a máxima de que quanto mais tradução mais conhecimento se tem do original. Essa máxima não trata de afirmar apenas um critério quantitativo sem nenhum pudor, como se toda e qualquer tradução ou interpretação valessem. Para Borges o limite é a obra. Dentro dos limites da obra, pois, ele afirma que a riqueza das traduções pode comportar diversidade tanto quanto contradições, o que só potencializa o conhecimento acerca do original. De Walter Benjamin, a contribuição foi a relação entre as noções de sobrevida e de tradução. O original se mostra em inúmeras faces engendrando a sobrevida da obra em suas traduções.

A partir da articulação entre Borges e Benjamin engendramos um método apropriado a uma investigação que pudesse ser considerada válida no âmbito da Literatura Comparada. O espaço de interseção que apresentamos entre os dois autores foi tecido através da aproximação entre a teoria do rascunho de Borges e a noção de sobrevida extraída de Benjamin. Nesse sentido, a primeira conferência de Borges em Harvard explicita a possibilidade dessa aproximação vista por nós: “Um livro é um objeto físico num mundo de objetos físicos. É um conjunto de símbolos mortos. E então aparece o leitor certo, e as palavras – ou antes, a poesia por trás das palavras são meros símbolos – saltam para a vida, e temos a ressurreição da palavra”.¹²⁶ A ressurreição da palavra corresponderia, assim, à sobrevida do original. Segundo Benjamin, “a tradução mantém um vínculo estreito com o original [...] vínculo de vida”.¹²⁷ Por outro lado, inferimos de *As versões homéricas* de Borges o princípio de que “quanto mais traduções, mais conhecimento se tem do original”. Esse princípio também está de acordo com a idéia benjaminiana de sobrevida: “Nelas [traduções] a vida do original, em renovação constante, alcança um outro e mais extenso desdobramento. Tal desdobramento é, como o de uma vida originária e de nível elevado, determinada por uma finalidade também originária e superior”.¹²⁸

A metodologia que surgiu da convergência dos referidos autores fundou-se no tratamento igualitário dado por Borges ao original e à tradução. Na quarta conferência proferida em Harvard,

¹²⁶ Jorge Luis Borges. O Enigma da Poesia. In *Esse Ofício do Verso*. P. 12.

¹²⁷ Walter Benjamin. *A tarefa do tradutor*. P. 7.

¹²⁸ *Ibidem*. P. 08.

Borges diz: “[...] a diferença entre uma tradução e o original não é a diferença dos próprios textos. Suponho que se não soubéssemos qual era o original e qual era a tradução, poderíamos julgá-los com equidade. Mas infelizmente não podemos. E assim, a obra do tradutor sempre é tida como inferior – ou, o que é pior, é *sentida* como inferior – ainda que, verbalmente, a versão seja tão boa quanto o texto”.¹²⁹ A isonomia entre original e tradução, corroborada por Borges em *Pierre Menard, autor de Quixote*, denuncia a superstição acerca da inferioridade da tradução. Surgiu, assim, a possibilidade de lançar mão da análise comparativa de traduções como um estudo de Literatura Comparada.

“Chegamos agora à noção dos ‘clássicos’. Devo confessar que não considero um livro um objeto imortal a ser tomado em mãos e devidamente cultuado, mas antes uma ocasião para a beleza”.¹³⁰ A partir dessa inspiração borgeana realizamos o cotejo de três traduções. E, se as traduções permitem a ampliação do conhecimento sobre o original (Borges) e este, por sua vez, sobrevive nas traduções (Benjamin), então formalizamos a seguinte hipótese: “É possível ler e ampliar o conhecimento acerca da *Medeia* de Eurípides através de suas traduções?

As traduções, então, não foram tomadas sob um lugar de inferioridade em relação ao original. Ao contrário, a tradução, ainda que literal, não é fiel, sugere Borges. Na quarta conferência proferida em Harvard, intitulada Música da Palavra e Tradução, ele diz: “No século XIX, um mestre de grego bastante esquecido, Newman, ensaiou uma tradução literal de Homero em hexâmetro. Era seu propósito publicar uma tradução ‘contra’ o Homero de Pope”.¹³¹ Não estamos sugerindo, no entanto, que Borges despreze a tradução literal, até porque seria uma contradição em relação ao texto *Pierre Menard, autor de Quixote*. O que ele parece enfatizar é que, a despeito de, muitas vezes, a tradução literal comportar inigualável beleza¹³², ela jamais atingiria o original, o que mais uma vez possibilita a articulação com Benjamin. Nesse sentido, diz Borges: “Segundo uma superstição amplamente difundida, todas as traduções traem os seus inigualáveis originais. Isso é expresso pelo conhecido trocadilho italiano, ‘Traduttore, traditore’,

¹²⁹ Jorge Luis Borges. Música da Palavra e Tradução. In *Esse Ofício do Verso*. P. 71.

¹³⁰ Jorge Luis Borges. O Enigma da Poesia. In *Esse Ofício do Verso*. P. 19.

¹³¹ Jorge Luis Borges. Música da Palavra e Tradução. In *Esse Ofício do Verso*. P. 72.

¹³² “De fato, pode-se dizer que traduções literais contribuem não só, como salientou Matthew Arnold, para o estranhamento e a bizarria, mas também para a singularidade e a beleza”. Música da Palavra e Tradução, In Op. Cit. p. 74.

que se julga irretorquível. Sendo esse trocadilho bastante popular, há de existir um núcleo de verdade, um âmago de verdade, oculto em seu interior”.¹³³

De acordo com Borges, trata-se de um o elogio da tradução. Na quinta conferência proferida em Harvard, intitulada “O credo de um poeta”, o poeta sugere, ao explicar o processo da produção da tessitura de *O imortal*, que escrever é atualizar o atual. Inferimos, assim, que a tradução, enquanto atualização do original se faz original, na medida em que é sua sobrevida. Ela – a tradução – leva em consideração a intenção de significar própria de cada língua, como diz Benjamin: “Assim, a tradução tem por fim exprimir (zweckmässig) exprimir a relação mais íntima entre as línguas. A tradução manifestar e restituir esta relação oculta; pode, contudo, apresentá-la [...] Na verdade é esta apresentação de um significado [...]”¹³⁴. O nexos entre Borges e Benjamin parece, pois, evidente aqui mais uma vez.

Esse elogio consiste em atribuir valor à tradução, na medida em que ela é tomada como a expressão multifacetada do original. Não se trata, portanto, de valorizar a tradução em função da proximidade do original. A noção de tradução que tem sido compreendida sob um lugar de inferioridade é, então, rejeitada. Nesse sentido, a compreensão da tradução sob o domínio da herança platônica – a tradução possui valor de cópia, portanto, um lugar subalterno em relação ao original –, a qual exigiria de quem traduz e de quem recebe a tradução a fidelidade ao original, é recusada. Diz o poeta: “Momento talvez chegue em que tomará a tradução de Homero feita por Pope não apenas como uma bela obra de arte (de fato é), mas como fiel ao original”.¹³⁵

Estudar a peça através de suas traduções (a rigor, três traduções em português: a de Jaa Torrano – tradução bilíngüe, vale ressaltar, a de Maria Helena da Rocha Pereira e a de Mário da Gama Kury), foi a forma encontrada para testar a pertinência do complexo teórico, resultado da articulação entre Borges e Benjamin. O caráter comprobatório da hipótese exigiu um tímido número de traduções a serem utilizadas. Pois, quanto menor o número de traduções empregadas maior o grau de comprovação da hipótese formulada.

A investigação ancorada na pergunta “Quem é Medeia?”, resultou na celebração da tradução. O elogio da tradução que daí brota é mais do que um procedimento metodológico. A rigor, trata-se do resultado da análise da peça. Nesse sentido, a hipótese borgeana do rascunho e a noção de sobrevida de Benjamin foram plenamente aplicáveis.

¹³³ Jorge Luis Borges. Música da Palavra e Tradução. In *Esse Ofício do Verso*. P. 64.

¹³⁴ Walter Benjamin. Op. Cit. P. 9.

¹³⁵ Jorge Luis Borges. O Credo de um Poeta. Op. Cit. P. 118.

O texto teatral, mediado pelas didascálias, encontra o seu *telos* na efetividade da cena. E o prólogo foi compreendido como a grande didascália da peça, na medida em que das informações cênicas nele contidas, foi possível destacar quatro figuras de Medeia, as quais compreendem a Medeia indignada, a Medeia vítima, a Medeia irada e a Medeia animalizada. Vale observar que as cenas foram analisadas também em relação a sua destinação última, o espectador.

A análise das cenas vinculadas ao prólogo por meio das figuras de Medeia mostrou que a protagonista da peça é ambígua. Em muitos trechos a impressão que a personagem causa é a de uma mulher extremamente passional, tanto quanto em diversos outros trechos ela se mostra completamente racional. A ambiguidade compreende também as cenas, na quais Medeia ora é posta como estrangeira – portanto, bárbara –, ora possuindo características próprias do homem grego livre. Noutros momentos, a peça sugere que Medeia é humana tanto quanto é deusa.

De posse dessas ambiguidades, a análise exigiu a hipótese de que Medeia é passional, cujas cenas encontradas são suficientes para comprovar essa suspeita. Contudo, a análise também deparou com muitas outras cenas nas quais aparece uma mulher longe de ser dominada pelos sentimentos. Daí a necessidade de investigar se Medeia é racional. Face à equípolaridade de argumentos, sustentando tanto a figura de uma mulher passional quanto a figura de uma mulher racional instalou-se não a suspensão do juízo e, conseqüentemente o abandono do objeto, como nos procedimentos céticos. Ao contrário, existem provas suficientes na peça para sustentar a atribuição dos predicados passional e racional a Medeia, sem implicar uma relação de mútua exclusão. Medeia é, simultaneamente, passional e racional.

Na sequência, outra pergunta surgiu: Medeia é bárbara ou grega? Na medida em que Eurípides informa a origem cólquida da protagonista, não resta dúvida de que ela é bárbara. Entretanto, as ações de Medeia, marcadas pela força da argumentação e pela eficácia do cálculo racional, indicam que Medeia ora é posta como bárbara, ora é posta como grega.

Emergiu, então, outra indagação: Medeia é *mimesis* do humano ou *mimesis* do divino? Os diversos trechos nos quais quem está em cena é uma mulher sofrida foram confrontados com aqueles trechos nos quais Medeia é indubitavelmente deusa. Aqui, pois, confirmamos a tríade Borges, Benjamin e Eurípides. A impossibilidade de afirmar o primado de umas dessas faces sobre as demais foi designada de aporia. Em face dessa aporia, isto é, na ausência da possibilidade de explicitar a verdadeira Medeia, admite-se que todas elas são verdadeiras, dependendo de seus interlocutores. Trata-se, pois, da relativização de Medeia em função de seus

interlocutores, inclusive em função da representação que ela faz de si mesma. A conclusão do percurso realizado impôs, assim, a propositura de que na *Medeia* de Eurípides a protagonista é aquilo que se representa dela.

Depois de perseguir as múltiplas Medeias e de nada encontrar que pudesse estabelecer a verdade sobre ela, é possível sugerir que se existe uma verdade na peça é a de que todas as verdades são possíveis. Contudo, sugerir as múltiplas faces da verdade não é o mesmo que falseá-la ou negá-la. O que tudo isso implica em última instância é que quanto mais versões, quanto mais traduções, mais conhecimento se tem de algo.

Na esteira de Borges, a *Medeia* de Eurípides foi tomada como um rascunho que torna-se cada vez mais polido, sem, no entanto, chegar a um formato final. Por isso, quanto mais traduções, maior o conhecimento da protagonista e da peça. No caso de Benjamin, parece haver um fundo inatingível (o original) senão através das traduções que ele demanda. Estar entre eles é sugerir que, na *Medeia* de Eurípides, a verdade é um discurso que toca a coisa apenas tangencialmente. É uma escrita em torno, pois, o núcleo é o vazio da máscara teatral.

Na medida em que na *Medeia* de Eurípides constatamos a possibilidade de dizer várias verdades acerca de um mesmo objeto, sugerimos que Eurípides faz ecoar na peça elementos da sofística. As diversas figuras da protagonista são faces que traduzem o vazio da máscara do teatro clássico. Medeia enquanto máscara é o que possibilita suas versões. Eis a convergência com Borges. O texto parece ser posto como máscara, sob a qual inúmeros autores-tradutores podem se abrigar.

Quanto ao tratamento igualitário que, na esteira do Borges de *Pierre Menard, autor do Quixote*, deveríamos dar às traduções em português e em grego da *Medeia* de Eurípides, o resultado não pode ignorar a necessidade de remeter o cotejo das traduções à idéia de original. Em muitos dos cotejos realizados entre as traduções em português recorreremos ao texto grego como parâmetro para discutir as especificidades levadas a cabo por elas. Ainda que pretendêssemos prescindir de qualquer hierarquia entre as versões gregas e portuguesas, o texto grego tornou-se, em diversos casos o ponto de partida para o trabalho analítico. Como o próprio Borges diz, “[...] uma tradução nunca é julgada verbalmente. Deveria ser julgada verbalmente, mas nunca é.”¹³⁶

¹³⁶ Jorge Luis Borges. *Música da Palavra e Tradução*. Op. Cit. P. 79.

Quanto à discussão acerca da alteridade que teria implementado a justificativa da escolha de *Medeia*, cabe dizer que Medeia não é uma mulher estrangeira, o bárbaro, o outro. Ela é texto, linguagem, máscara. Portanto, a binômio identidade-alteridade não pode inocentemente ser extraído da peça.

Em relação à discussão de gênero, concluímos que a protagonista não é o melhor paradigma. Embora Medeia denuncie ao Coro a deplorável condição feminina, suas ações são postas também a partir de um lugar que representa o masculino, posto que é máscara.

Finalmente, a recusa do lugar de anonimato do tradutor, como se ele fosse apenas um canal pelo qual passa o fluxo de sentido de uma língua a outra, é o último resultado do nosso percurso. Do ponto de vista da Literatura Comparada esse *status* dispensado ao tradutor é de suma importância. Trata-se de valorizar uma língua e ao mesmo tempo de destinar valor ao leitor. É que nos diz Borges: “Tenho para mim que sou essencialmente um leitor. Como sabem, eu me aventurei na escrita; mas acho que o que li é muito mais importante que o que escrevi. Pois a pessoa lê o gosta – porém não escreve o que gostaria de escrever, e sim o que é capaz de escrever”.¹³⁷ (O credo de um poeta, p. 103). A valorização da língua para a qual se traduz, a valorização do tradutor e a valorização do tradutor parecem possuir um peso relevante para Literatura Comparada. A relevância consiste em sugerir uma atitude não canônica, expressão do labor das teorias críticas da Literatura Comparada na América Latina.

¹³⁷ Jorge Luis Borges. O Credo de um Poeta. Op. Cit. P. 103.

REFERÊNCIAS

- ADKINS, A. W. H. *Moral Values and Political Behavior in Ancient Greece*, New York, 1972.
- ADORNO, T. & HORKHEIMER, M. *Dialética do Esclarecimento*. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro : Zahar, 1985.
- ACHUGAR, Hugo. *Weltliteratur, o cosmopolitismo, globalización, “literatura mundial” y otras metáforas problemáticas*. In: ACHUGAR, H. *Planetas sin boca; escritos sobre arte, cultura y literatura*. Montevideo: Trilce, 2004.
- APPADURAI, Arjun. Disjunção e diferença na economia cultural global. In FEATHERSTONE, Mike (Org.). *Cultura global: nacionalismo, globalização e modernidade*. Petrópolis: Vozes, 1999.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. Porto Alegre: Globo, 1966.
- ASSUNÇÃO, T. R. *Kriterion*. Belo Horizonte, nº 107, jun/2003.
- BALANDIER, G. *O poder em cena*. Brasília: EDUNB, 1980.
- BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro. Notas para encenação de Alceste, Ifigênia em Áulis e Prometeu – *O corpo em performance.Imagem. Texto. Palavra*. Org. Antônio Hildebrando.
- BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro. A consciência trágica do limite, in *Mímesis e Expressão*. Belo Horizonte: UFMG, 2001.
- BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro. Termos Relativos à Idéia de Prece na *Medéia* de Eurípides. In: *Todas as Letras: Revista de Língua e Literatura / Universidade Presbiteriana Mackenzie*. Ano 1, n. 1 (1999). São Paulo: Mackenzie
- BARKER, S. Ernest. *Teoria Política Grega*. Brasília: UnB, 1978.
- BARRIGÓN, Carmen. *Lectures alegórico-racionalistas de la leyenda de Medea*. In De La Torre / FIALHO, Maria do Céu (Coord.). *Bajo el signo de Medea – Sob o signo de Medeia*. Coimbra : Universidad de Valladolid, 2006.
- BENJAMIN, W. *Magia e Técnica, Arte e Política*. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENJAMIN, W. *A Tarefa do Tradutor*, in *Cadernos do Mestrado\Literatura*. Ed. UERJ, Rio de Janeiro, 1994.
- BENJAMIN, W. *Origem do Drama Barroco*. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BHABHA, Homi. (Ed.) *Nation and narration*. London, New York: Routledge, 1990.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

ANÔNIMO. *Bíblia*. Tradução de João Ferreira de Almeida. Brasília: Sociedade Bíblica do Brasil, 1969.

BOEDEKER, Deborah. *Euripides' Medea and the vanity of logoi*. Chicago: University of Chicago, 1991.

BONGIE, Elizabeth Bryson. *Heroic Elements in the Medea of Euripides*. University of British Columbia, 1977.

BORGES, J. L. *Obras completas*(vols. I-IV). Barcelona: Emecé, 1999. (A primeira edição é de 1974, pela Emecé. Edição brasileira, *Obras completas* (vols. I-IV). Assistência editorial e Coordenação das traduções de Jorge Schwartz, São Paulo: Globo, 1998/1999.

BORIE, Monique, ROUGEMONT, Martine e SCHERER, Jacques. *Estética teatral textos de Platão a Brecht*. Trad. Helena Barbas. Lisboa: Fundação Calouste Gultbenkian, 1996.

BORNHEIM, Gerd. O conceito de tradição. In *Cultura brasileira: tradição/contradição*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/Funarte, 1987.

BOYER, Philippe. *O mito no texto*. In *A atualidade do mito. Gennie Luccioni*. São Paulo. Duas Cidades, 1977.

BRANDÃO, J. *Teatro Grego: Tragédia e Comédia*. Petrópolis: Vozes, 1990.

BUIS, Emiliano J. Matrimônios em crisis y respuestas legales: El divorcio unilateral o de común acuerdo em El derecho ateniense. *Faventia* 25 (2003).

BURNETT, A. *Medea and the Tragedy of Revenge*. *CPh* 68, 1973.

CAMPOS, Alexandre Silveira. *A máscara vazia: um comentário sobre "Pierre Menard, autor Del Quijote"*. In: Revista Espaço Acadêmico. N. 90. 2009.

CANTO, Estela. *Borges à contraluz*. São Paulo: Iluminuras, 1991.

CARNALHAL, Tania Franco (Org.). *Culturas, contextos e discursos: limiares críticos do comparatismo*. Porto Alegre: UFRGS, 1999.

CARNALHAL, Tania Franco (Org.). *Literatura Comparada no mundo: questões e métodos*. Porto Alegre: L & PM, 1997.

CARNALHAL, Tania Franco. *Literatura Comparada*. São Paulo: Ática, 1986.

COSTA, Aída. *Temas clássicos*. São Paulo: Cultrix, 1978.

CASSIN, Bárbara/LORAU, N./PESCHANSKI, Catherine. *Gregos, Bárbaros e Estrangeiros. A cidade e seus Outros*. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. Rio de Janeiro : Ed. 34, 1993.

CARLSON, marvin. *Teorias do Teatro. Estudo Histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. Trad. Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo : Unesp, 1995.

CESCO, Andréa. *Borges e a Tradução*. UFSC: Florianópolis. Disponível em:<[http:// WWW.Cadernos.ufsc.br/on line/cadernos13](http://WWW.Cadernos.ufsc.br/on_line/cadernos13)>. Acesso em: 15 março de 2009.

CIDRE, Elsa Rodríguez. *Las cóleras en la Medea de Eurípides*. Ciudad de Mexico : Nova Tellus, 16-2, 1998.

CIDRE, Elsa Rodríguez. *Mujeres deshonradas : injuria y traición en la Medea de Eurípides. Anales de Historia Antigua, Medieval y Moderna 33*, 2000.

D'ANGELO, Biagio. *Borges en el centro del infinito*. Lima : UNMSM, 2005.

DERRIDA, Jacques. *Torre de Babel*. Trad. Junia Barreto. Belo Horizonte : UFMG, 2002.

DETIENNE, M. *A invenção da mitologia*. Trad. André Telles e Gilza Martins Saldanha da Gama. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília, D.F.: UNB,1998.

DODDS, E. R. *Os Gregos e o Irracional*. Paulo Domenech Oneto. Lisboa : Gradiva, 1988.

DUARTE. R. e FIGUEIRO, V. (Orgs.). *Mímesis e Expressão*. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

DUARTE. R. e FIGUEIRO, V. (Orgs.). *Kátharsis. Reflexos de um Conceito Estético*. Belo Horizonte: Arte, 2002.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Trad.de P. Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.

ESPINOSA. *Ética*. Trads. Joaquim de Carvalho, Joaquim Ferreira Gomes e Antônio Simões. São Paulo : Abril Cultural, 1979.

EURÍPIDES. *Bacantes*. Trad. Maria da Gama Kury. Rio de Janeiro : Zahar, 2002.

EURÍPIDES. *Medéia*. Trad. Maria da Gama Kury. Rio de Janeiro : Zahar, 2003.

EURÍPIDES. *Medéia*. Trad. Jaa Torrano. Edição Bilingue. São Paulo : Hucitec, 1991.

EURÍPIDES. *MHAEIA*. Atena : Kaktos, 1992.

EURÍPIDES. *Medéia*. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. Coimbra : JNICT, 1996.

FERÉZ, Juan Antonio López. *Algumas notas sobre la Medea de Eurípides*. In De La Torre / FIALHO, Maria do Céu (Coord.). *Bajo el signo de Medea – Sob o signo de Medeia*. Coimbra : Universidad de Valladolid, 2006.

- FIALHO, Maria do Céu. A *Medeia* de Eurípides e o espaço trágico de Corinto. In De La Torre / FIALHO, Maria do Céu (Coord.). *Bajo el signo de Medea – Sob o signo de Medeia*. Coimbra : Universidad de Valladolid, 2006.
- FINLEY, M. I. *O Legado da Grécia: uma nova avaliação*. Trad. Yvette Vieira Pinto de Almeida. Brasília : UnB, 1998.
- FLORY, Stewart. *Medea's right hand : promises and revenge*. North Carolina. In Transactions of the American Philological Association 108 (1978).
- FOUCAULT, M. *As Palavras e as Coisas*. Salma Tannus Muchail. São Paulo : Martins Fontes, 2002.
- GERNET, L. *Droit et Institutions en Grèce Antique*. Paris : Flammarion, 1068.
- GERNET, L. *Recherches sur le développement de la pensée juridique et morale en Grèce*. Paris: Albin Michel, 1917.
- GLARE, P. G. W. *Oxford latin dictionary*. Oxford: Clarendon, 1982.
- GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*. Trad. Victor Jabouille. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1993.
- GRIMAL, Pierre. *O teatro antigo*. Lisboa: ed. 70.1986.
- HERODOTE. *Histoires*. Paris : Les Belles Lettres, 1972.
- HOMERO. *Ilíada*. Trad. Alex Marins. São Paulo: Martin Claret, 2003.
- HOMERO. *Odisséia*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro : Ediouro S. A., 1998.
- JAEGER, W. *Paideia. A formação do homem grego*. Trad. Artur M. Parreira. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- JAEGER, W. *Solonz Eunomie*. Sitz : Berl Akad, 1926.
- KITTO, H. D. F. *A Tragédia Grega*. Vols I e II. Trad. José Manuel Coutinho e Castro. Coimbra : Ed. Coimbra, 1990.
- KOVACS, David. On Medea's great monologue. In Classical Quarterly 36. Printed in Great Britain (1986).
- LEÃO, Delfim F. *Os desencantos de Medeia : uma xene privada de kyrios, de oikos e de polis*. In De La Torre / FIALHO, Maria do Céu (Coord.). *Bajo el signo de Medea – Sob o signo de Medeia*. Coimbra : Universidad de Valladolid, 2006.
- LEIBNIZ, G. *Monadologia*. Trad. Luiz João Baraúna. Abril Cultural, 1978.

- LESKY, Albin. *A Tragédia Grega*. Trad. J. Guinsburg, Geraldo Gerson de Souza e Alberto Guzik. São Paulo : Perspectiva, 1976.
- LESKY, Albin. *Decision and Responsibility in the Tragedy of Aeschylis*. Journal of the Hellenic Studies.
- LESKY, A. *História da Literatura Grega*. Tradução de Manuel Losa. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1995.
- LORAUX, N. *Maneiras trágicas de matar uma mulher. Imaginário da Grécia Antiga*. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.
- LORAUX, N. *A tragédia Grega e o Humano*, in *Ética*. São Paulo: Cia das Letras, 1996.
- KANT, I. *Crítica da Razão Pura*. Trad. Valério Rohden e Udo Baldur Moosburger. São Paulo: Nova Cultural, 1999.
- MACHADO, Francisco A. P. *Imanência e História. A crítica do conhecimento em Walter Benjamin*. Belo Horizonte: UFMG, 1999.
- MACIEL, Maria Esther / MARQUES, Reinaldo (Orgs.). *BORGES em dez textos*. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 1997.
- MANUWALD. *Der Mord na den Kindern*, W St. 17 (1983).
- MARQUES, Marcelo Pimenta. Mito e filosofia - *In Mito*. Belo Horizonte: Núcleo de Filosofia Sônia Viegas, p.11-37,1994.
- MARQUES, Reinaldo, BITTENCOURT, Gilda N. (Orgs.). *Limiares críticos : ensaios de literatura comparada*. Belo Horizonte : Autêntica, 1998.
- MENDONÇA, P. *A tragédia – hipótese e contradições surgidas na procura de uma definição*. São Paulo: Anhembi, 1953.
- MIGNOLO, Walter. *Histórias locais/projetos globais ; colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Trad. Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte : UFMG, 2003.
- MIRANDA, Wander Melo (Org.). *Narrativas da Modernidade*. Belo Horizonte : Autêntica, 1999.
- MOMIGLIANO, Arnaldo. *Os Limites da Helenização*. Trad. Claudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Zahar,1991.
- MORA, Guillermo Schmidhuber. *Apologia de las didascalias o acotaciones como elemento sine qua non del texto dramático*. Sincronia, Jalisco: invierno 2001. Disponível em:<<http://sincronia.cucsh.udg.mx/schmid2.htm>>. Acesso em: 01 de maio de 2004.

MORA, Guillermo Schimidhuber. *Dramaturgia como proyecto de vida*. Sincronia, Jalisco: primavera 2001. Disponível em:<<http://sincronia.cucsh.udg.mx/schmid2.htm>>. Acesso em: 15 março de 2004.

NOVAES, A. (Org.). *Ética*. São Paulo : Cia das Letras, 1996.

ORTEGA Y GASSET, José. *A idéia do teatro*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo, Perspectiva, 1977.

PAGE, A. *Introdução a Medea*, Oxford University Press, 1961.

PASTORMERLO, Sérgio. “Borges y la traducción” in *Borges Studies on Line*. On line. J. L. Borges Center for St. & Documentation. Internet: 20/04/2009. (<HTTP://www.hum.au.dk/romansk/borges/bsol/pastorm1.htm>).

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. J.Guinsburg e M. Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PAVIS, Patrice. *Tesis para el análisis del texto dramático*. Revista *Gestos*, año 17, nº 33, abril 2002.

PEREIRA, M. H. R. *Estudos de história clássica*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1984. V.1 e V.2.

PESSOTTI, Isaias. *A Loucura e as Épocas*. Rio de Janeiro : Ed. 34, 1994 .

PLATÃO. *A República*. Diálogos, 3ed. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém : UFPA.2000

PLATÃO. *Teeteto*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém : UFPA, 1991.

PLATÃO. *Sofista*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém : UFPA, 1993.

PICKARD-CAMBRIDGE, A. *The dramatic festivals of Athens*. Oxford : Claredon Press, 1987.

PINASCO, Olga. “Los escandinavos aman a Borges”. In *Claudia*, nº 292, Buenos Aires, outubro de 1981, PP. 117-119.

PUENTE, F. R. *Os sentidos do tempo em Aristóteles*. São Paulo : Loyola, 2001.

REALE, Miguel. *Filosofia do Direito*. São Paulo : Saraiva, 1996.

REALE. G. *História da Filosofia Antiga*. Vols. 1-5. Trad. Ivo Storniolo. São Paulo: Loyola, 1994.

RECKFORD, K. J., in *Medea's first exit*, TAPhA 99 (1968).

REHM, RUSH. Medea and the Logos of the Heroic. In *ERANOS*, vol. 87, 1989.

REY PUENTE, Fernando. A Kárthasis em Platão e Aristóteles. In *Kárthasis: reflexões de um conceito estético* Orgs: R. Duarte, V. Figueiredo, V. Freitas e I. Kangussu. Belo Horizonte: 2002.

RINNE, Olga. *Medéia. O Direito à Ira e ao Ciúme*. Trans. Margit Martincic e Daniel Camarinha da Silva. São Paulo : Cultrix, 1988.

ROMILLY, Jacqueline de. *A Tragédia Grega*. Trad. de Ivo Martinazzo. Brasília : UnB, 1998.

Scripta classica : História, Literatura e Filosofia na Antigüidade clássica. (Orgs) Antonio Orlando de O. Dourado Lopes, Celina Figueiro Laga, Olimar Flores Júnior. Belo Horizonte : Ed. Do Autor, 1999.

RYNGAERT, J. P. *Introdução à análise do teatro*. Trad. Mônica Stabel M. da. Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

SAID, Edward W. *Representações do intelectual*. Trad. Milton Hatoum. São Paulo : Companhia das Letras, 1989.

SALAMANCA, Maria Del Henar Zamora. *Medea y la reflexión ética de la filosofía griega*. In De LA TORRE, Suárez / FIALHO, Maria do Céu (Coord.). *Bajo el signo de Medea – Sob o signo de Medeia*. Coimbra : Universidad de Valladolid, 2006.

SCHILLER, F. *Teoria da Tragédia*. Trad. Anatol Rosenfeld. São Paulo: E.P.U., 1991.

SEGAL, C. O ouvinte e o espectador, in *O homem grego*. Trad. Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Presença, 1993.

SNELL, Bruno. *A Cultura Grega e as Origens do Pensamento Europeu*. Trad. P. Carvalho. São Paulo : Perspectiva, 2001.

DE LA TORRE, Suarez. La Medea de Eurípides, en J. Monleón (Ed.), *Tragédia griega y democracia. Medea. Encuentro mediterráneo*. Extremadura, 1989.

THOMSON, G. *La Filosofía de Esquilo*. Madrid: Editorial Ayuso, 1970.

TOUCHARD. Pierre-Aimé. *O teatro e a angústia dos homens*. Trad. P. P. de S. Madureira e B. Palma. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1970.

TRABULSI, J. A. Dabdab. *Dionisismo, Poder e Sociedade na Grécia até o fim da época clássica*. Belo Horizonte : UFMG, 2004.

TRAINA, E. *Lo stile drammatico del filosofo*. Bologna, 1978.

VAZ, H. C. L. *Escritos de Filosofia II*. São Paulo : Loyola, 1996.

VERNANT, Jean- Pierre. *Mito e Pensamento entre os Gregos*. Trad. Haiganuch Sarian. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

VERNANT, Jean- Pierre. *Mythe et société*. Paris : Maspero, 1974.

VERNANT, Jean- Pierre. *Nascimento de imagens*. Tradução de José Otávio Nogueira Guimarães, Núcleo de Estudos Clássicos. Departamento de História da UnB.

VERNANT, Jean- Pierre. *A morte nos olhos. Figuração do Outro na Grécia Antiga. Ártemis e Gorgó*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

VERNANT, Jean- Pierre/VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*. Trad. Anna L. A. A. Prado et alli. São Paulo: Perspectiva, 1999.

VILLELA-PETIT, Maria da Penha. Platão e a poesia na *República* in *Kriterion*. Nº 107.

UBERSFELD. *L'école du spectateur, lire le théâtre II*. Paris: Sociales, 1981.

UBERSFELD. *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*. Paris: Belin, 1996.

UBERSFELD. *El texto y la escena*. revista *Repertorio* Nº29, editada por La Universidad Autónoma de Querétaro, México, 1995.

VELÁSQUES B, Hans. Las didascalias como discurso clarificador en “La llave” de Arturo Úsla Pietro. *dramateatro revista digital* - número 11 /tercer año - febrero/abril 2008. República Bolivariana de Venezuela, Maracay. Disponível em <http://www.dramateatro.arts.ve/ensayos/n_0011/hans_velazquez_11.html> acesso em dezembro de 2007.

VERNANT, D. *Du discours à l'action*. Paris: PUF, 1997.

VEYNE, P. A helenização de Roma e a problemática das aculturações. In: *Diógenes*. Brasília, 1983.

WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, U. *Qu'est-ce qu'une tragédie attique?* Paris: Les Belles Lettres, 2001.

YÚDICE, George. *A conveniência da cultura, usos da cultura na era global*. Trad. Marie-Anne Kremer. Belo Horizonte: UFMG, 2004.