



## MITO, REPRESENTAÇÕES E GÊNERO EM MEDEIA DE EURÍPIDES

Brian Gordon Lutalo Kibuuka<sup>1</sup>

**Resumo:** O objetivo desse artigo é observar os aspectos representacionais do mito de Medeia na tragédia homônima de Eurípides. Pretende-se entender não apenas as variáveis dessa representação do mito no tragediógrafo ateniense, mas como o autor imprime em sua protagonista aspectos das identidades fluidas de gênero características das possibilidades de atuação social das mulheres da Atenas Clássica.

**Palavras-Chave:** Mito, Representações, Gênero, Medeia, Eurípides.

Os mitos gregos utilizados pelos tragediógrafos gregos são mitos sob crítica, desenvolvimento e mutação,<sup>2</sup> e lê-los é ter acesso a uma parcela da memória coletiva, traduzida geralmente em representações fluidas (JODELET, 2001, p. 22). Os mitos gregos, em seu percurso narrativo, geralmente não se pronunciam de forma definitiva: ele está aberto e é atualizado no decorrer do fluxo contínuo das mudanças da forma de pensar e entender a vida e as suas relações.

O mito de Medeia faz parte do abundante material mítico grego submetido à transformação. Afeita ao jogo de sombras advindo da linguagem simbólica típica da narração mítica, Medeia é apresentada sob vários matizes e tradições. Seu mito passa por criações e recriações características das narrativas gregas da Antiguidade, que versam peculiarmente sobre ações humanas e as suas projeções em temporalidades e espacialidades pertencentes ao imaginário, mas estão radicados (e são, no caso da tragédia, encenados) em um contexto

Dossiê

1 Professor do Departamento de História da Universidade Estadual de Feira de Santana. Membro do Núcleo de Estudos de Representações e de Imagens da Antiguidade (NEREIDA/UFF). E-mail: bglkibuuka@gmail.com.

2 "Já no século VI a.C., Teágenes de Regium e Hecateu inauguraram o processo intelectual que se perpetuará após eles: os mitos tradicionais não são mais apenas retomados, desenvolvidos, modificados: eles estão sujeitos a um exame racional. As narrativas, as de Homero em particular, são submetidas à reflexão crítica ou se aplica a elas um método de exegese alegórica" (VERNANT, 1990, p. 27).



cuja recepção envolve as possibilidades de ação dos espectadores.<sup>3</sup> Os conteúdos do mito manifestam simbolicamente relações e temáticas provenientes do rico depósito de valores sociais: são difusores representacionais da cultura que os engendra, amalgamados aos elementos do fantástico, do extraordinário.<sup>4</sup> Mitos são portadores de memórias cifradas advindas de seus contextos narrativos: são parte do universo discursivo de seu contexto de enunciação (MAINGUENEAU, 1984, p. 6-7).

Medeia é uma catalisadora de diferentes experiências humanas, coletivas, em uma narrativa com forte apelo traditivo (KLACEWICZ, 2009, p. 9-10).<sup>5</sup> A peça *Medeia* de Eurípides, encenada no início da Guerra do Peloponeso, em 431 a.C., reatualiza o mito de Medeia nos termos de seu tempo. No cerne do enredo da tragédia euripídiana, Medeia, mulher, estrangeira, abandonada pelo marido, atua por meio da constante interlocução com mulheres e homens. Assassina, mata inimigos e os próprios filhos e foge com a ajuda de um rei e um deus. A Medeia de Eurípides, radicada em uma *pólis* que está prestes a desterrá-la, participe de *oikos* em erosão, age: a tragédia é feita das suas ações. Nas *práxeis* do drama, ao lado do apelo típico à *hýbris*, à desmesura própria de um protagonista de uma tragédia, estão em operação regimes de gênero, perspectivas de *philia* e inimizade, concepções de religião, de justiça e de vingança. O enredo é mítico, mas a caracterização de Medeia também permite o acesso a novos elementos ausentes no mito retrabalhado por Eurípides: o contexto do teatro inserido na *pólis*, os dados do contexto necessários para que se comunique à audiência algo que lhes seja próprio e lhes diga respeito.<sup>6</sup> Tanto os ‘regimes de gênero’, quanto o contexto discursivo, são tratados por Sebillotte Cuchet (2012, p. 603) nos seguintes termos:

3 Segundo Ricoeur (1986, p. 115), “um intérprete de um texto, que é uma proposição do mundo, o projeto de um mundo onde eu posso habitar e onde eu posso projetar minhas possibilidades mais próprias”.

4 No caso, a questão do contexto no recurso ao fantástico no mito se dá pela análise da forma como tal é percebido pelos personagens do mito e por quem, pela sua mediação, reflete seu próprio contexto. Ver: TODOROV, 2006, p. 191.

5 Em relação ao mito de Medeia e suas raízes orais, Cariou (2012, p. 149) afirma que Medeia é imbuída de um poder demiúrgico de deusa benevolente que tira os heróis de um impasse por seus conselhos, e de mulher perigosa, e ambos são colocados diante do público de forma matizada, o que pressupõe o apelo à memória dos espectadores das poesias ou tragédias.

6 Desde Finley (1989, p. 6), destaca-se o caráter instrutivo dos mitos. Para um sumário, em linhas gerais, da relação entre tragédias e contexto, ver: KIBUUKA, 2015, p. 35-65.



A pesquisa sobre regimes de gênero na Antiguidade está de acordo com o trabalho de ciências sociais que delimitou este campo de estudo que agora é chamado de estudos de gênero. Por ser conduzida por historiadores das sociedades do passado, esta pesquisa pretende sublinhar a variedade de significados associados à diferença entre os sexos, o que implica uma variedade de maneiras de considerar, desde a Antiguidade, as relações dos homens entre si, das mulheres entre si e das mulheres com os homens. Em comparação com as orientações anteriores, esta orientação da pesquisa caracteriza-se pelo abandono da questão da dominação das mulheres pelos homens, porque fornece como uma questão preliminar a pertinência das categorias de homem ou mulher. Ela tem por essencial que as características ditas masculinas, como as características ditas femininas, variam em função dos contextos discursivos, que essas características não são necessariamente postas em oposição e raramente são associadas a indivíduos de sexo semelhante.

As ramificações do mito de Medeia nas várias manifestações literárias e artísticas da Grécia Antiga - épica, lírica, drama, filosofia, imagens nos vasos -, contêm, cada uma delas, representações relacionadas à vida coletiva das sociedades em que tais mitos foram narrados. O duradouro e rico intercâmbio entre as narrativas e os contextos de Medeia, e as mutações do seu mito, irradiam na e também a partir da sua utilização por Eurípides na tragédia *Medeia*. Em todas, a presença de um imaginário (PESAVENTO, 2008, p. 43): o imaginário em torno do nome “Medeia”.

### OS *MÛTHOI* DE MEDEIA: CRIAÇÕES E RECRIAÇÕES

A recepção do mito de Medeia no drama euripídico é um estágio de desenvolvimento de um mito produtivo, variado, dinâmico, que tem relações com outros mitos. A narrativa do mito de Medeia, em síntese, é a história de uma princesa que resolveu dar ajuda a um jovem forasteiro contra seu próprio pai. O mito de Medeia se assemelha aos *exempla* de jovens princesas que traíam o pai favorecendo um amante estrangeiro, como o mito de Ariadne e Teseu.<sup>7</sup> Também se assemelha aos *exempla* de estrangeiras que sofrem por

<sup>7</sup> Assim como Ariadne, Medeia age contra a sua própria família e ajuda Jasão a conseguir o velôco de ouro enfrentando touros cuspidores de fogo, como Ariadne ajudou Teseu a vencer o touro de Minos. O mito de Medeia e Jasão se subscreeve, portanto, no conjunto de narrativas relacionadas ao encontro entre *oikos* [casa, família], *basileia* [reino] e fidelidade familiar. Ver: HOMERO, *Odisseia*, XI, v. 320; HESÍODO, *Teogonia*, v. 947.

amores nefastos, como Parsífae<sup>8</sup> ou Fedra<sup>9</sup>. A *paidoktonía* por ela praticada se assemelha aos *exempla* de Agave<sup>10</sup> ou Hércules.<sup>11</sup>



Medeia é mencionada em obras de um período mais remoto da literatura grega. Citam-na Hesíodo (*Teogonia*, v. 992-1002), Píndaro (*Pítica* IV; *Olíntiaca*, 13.49-54) e Ferecídes (*FGrHist* 3 F 105 = EGM 105), além de dois épicos perdidos: a *Corinthíaca*, de EUMELO,<sup>12</sup> e a *Naupactia*, de autor desconhecido. Porém, está ausente na tradição homérica, ainda que sejam citados personagens a ela relacionados, como Jasão (*Ilíada*, VII, v. 467-471; XXI, v. 41), Aetes (*Odisseia*, X, v. 137) e Pélias (*Ilíada*, II, v. 715; *Odisseia*, XI, 254-257). Faz-se, na literatura homérica, alusão até mesmo a Argo, nau de Jasão e dos argonautas, que escapa dos perigos com a ajuda de Hera (não de Medeia).<sup>13</sup>

O que mais se aproxima de uma citação de Medeia na épica é a referência a Agamede, que conhece “todos os fármacos” (HOMERO, *Ilíada*, XI, vv. 740-741).<sup>14</sup> O nome de Agamede, como o de Polímede, mãe de Jasão, mantém relação etimológica com o nome Medeia. O nome Medeia (*Médeia*) significa ‘astuta’, e tem sua origem no verbo *mēdomai*, que significa ‘meditar em um projeto’, ‘preparar’, ‘ter em mente’. Em grego, *Médea* significa ‘projetos’, ‘planos hábeis’, ‘pensamentos’ (ÉSQUILO, *Prometeu Acorrentado*, v. 601). O nome *Médeia* provém do nome micênico *Medejo*, que contém a raiz \*med-, usado em palavras com a noção de pensamento que regula, ordena, modera (CHANTRAINE, 1977, p. 675 e 693). Ainda que haja uma relação etimológica entre Medeia e Agamede, não é possível afirmar que um mito tenha sido derivado de outro. É possível concluir que mito de Medeia não existia ou não era difundido num período mais remoto da tradição mitológica grega.

8 HESÍODO, *Teogonia*, v. 346. Tia de Medeia, Parsífae é considerada a mãe de Ariadne em APOLODORO 3.1.2, em APOLÔNIO 3.997 e em HIGINO, *Fábulas*, 224.

9 HOMERO, *Odisseia*, XI, v. 325. APOLODORO 3.1.2 afirma que ela é filha de Mínos e Parsífae, e esposa de Teseu, irmã de Ariadne.

10 Agave, no Quinto Episódio de EURÍPIDES, *Bacantes*, mata seu filho. Nos versos 1123-1124, ela, fora de si, não ouve os rogos de seu filho e, em seguida, mata-o.

11 PAUSÂNIAS 9.2.3; FERECIDES, *FGrH* 1 F 30; o filicídio cometido por Hércules é um dos temas de EURÍPIDES, *Heráclidas*, v. 910-1015 (Quarto Episódio).

12 Um fragmento supérstite de EUMELO, *Corinthíaca* EGF 3, faz alusão à Medeia. Adaptações desse poema são visíveis em PAUSÂNIAS 2.3.10-11.

13 HOMERO, *Odisseia*, XII, vv. 69-72. Ver: APOLÔNIO 2.531-605.

14 Ver: HUXLEY, 1969, p. 61; HALL, 1989, p. 35.



O lugar do nascimento de Medeia é a mítica Aea,<sup>15</sup> ou a histórica Colquis, atual Geórgia.<sup>16</sup> Como a tradição mítica acabou por vincular Medeia a Colquis, tal se tornou na literatura mais tardia a terra da magia.<sup>17</sup> Outro lugar ao qual se atribui o nascimento de Medeia é Corinto (PAUSÂNIAS, 2.3.10-11; EUMELO, *Corinthiaca*, fr. 2 e 3 EGF). Ela é filha de Aeetes, que é filho de *Hélios* e irmão de Circe.<sup>18</sup> Os nomes atestados para a mãe de Medeia são Idyia (HESÍODO, *Teogonia*, vv. 956-958 e 992-994; APOLODORO, 1.129) ou Hecate (DIODORO SÍCULO, 4.45.3). Suas irmãs são Calciope e Apsyrus (APOLODORO, 1.83.132).

A tradição mítica atribui a Medeia muitos esposos. Antes de seu casamento com Jasão, ela fora noiva de Styryx (VALERIUS FLACCUS, 5.257-258). Do casamento com Jasão, Medeia deu à luz a filho(s), cujos nomes variam na tradição mítica: Medeiis (HESÍODO, *Teogonia*, vv. 1001-1002) ou Mermerus e Pheres;<sup>19</sup> ou Medeios e sua irmã, Eriopis;<sup>20</sup> ou mesmo sete filhos e sete filhas.<sup>21</sup> No mito que relata terem Jasão e Medeia vivido em Corinto por dez anos antes da traição de Jasão. Outra versão do mito afirma que Medeia migrara de Iolcos para Corinto e Jasão, seu marido, teria assumido o reinado.<sup>22</sup> Uma outra versão do mito menciona que Medeia e Jasão tiveram três filhos:

---

15 Aea é identificada a Aea, lugar de habitação de Circe (HOMERO, *Odisseia*, X, vv. 35-136), irmã de Aeetes (HOMERO, *Odisseia*, X, vv. 135-136) lugar “onde o sol nasce” (HOMERO, *Odisseia*, XII, vv. 3-4). Medeia também é identificada a Circe por meio do uso da expressão “Aiaie nêsos” [Ilha Aeaena] que é citada em APOLÔNIO 2.400; 3.199-203, FERECIDES fragmento 100 Fowler para fazer alusão a Medeia; e em HOMERO, *Odisseia*, X, vv. 135 para fazer alusão a Circe. Apolônio 3.1136, 4.242-243, ao chamar Medeia pelo epíteto “Aeaena”, também conecta Medeia à Circe. Logo, Circe e Odisseu de Homero são precursores de Medeia e dos argonautas.

16 Mimnermo, fragmento 11 e 11a IEG; A obra dedicada à narrativa da expedição dos argonautas, *Argonáuticas*, de Apolônio, localiza o nascimento de Medeia neste lugar (APOLÔNIO, 3.1136). Eumelo, *Corinthiaca*, não situa Medeia em Colquis, mas situa seu pai, o rei Aeetes, nesse lugar, e não na mítica Aea (EUMELO fr 9 EGF). Ver: MOREAU, 2000, p. 245-264.

17 Colquis tornou-se um lugar mágico particularmente na poesia romana por causa da associação com Medeia. Horácio (*Epodo*, 17.35), menciona os “venena...colchica”.

18 Aeetes foi legislador em Corinto, que recebeu tal encargo como um dom de *Hélios*, mas migrou para Cólquis, deixando Bounos como rei. Bounos e seu sucessor foram mortos.

19 APOLODORO 1.146. Mermerus e Pheres também são mencionados como irmãos de Jasão (*Naupactia*, fragmento 9 Bernabé/Davies = Pausânias 2.3.9). Mermeros foi morto por um leão quando lutava contra a cidade oposta Cócira. Os mesmos dois nomes, Mermeros e Feres, são dados às vítimas dos coríntios na história contada em PAUSÂNIAS 2.3.6.

20 CINETON, fragmento 2 Bernabé/Davies = Pausânias 2.3.9.

21 Parmeniscus, do período helênico e aluno de Aristarco, citado por Dídimo em *SMed* 264.

22 EUMELO, fragmento 5 Bernabé = fragmento 3<sup>A</sup> Davies = PAUSÂNIAS 2.3.10; SIMÔNIDES PMG 545 = *SMed* 19.



os gêmeos Alquimenes e Tessalos, e o irmão mais novo Teisandros que com Tessalos teria sobrevivido ao desastre ocorrido na cidade e entre Medeia e Jasão (DIODORO SÍCULO, 4.54.1). Há também outra versão: que os filhos de Medeia tenham morrido numa tentativa de Medeia de torná-los imortais, o que é um lugar comum na literatura grega, especialmente no mito de Medeia. Medeia teria levado cada bebê para o templo de Hera, onde esses filhos foram ‘escondidos’ no fogo – numa clara referência às histórias de Tétis e Deméter. O intento de fazer assim para torná-los imortais teria falhado.<sup>23</sup>

Em relação ao mito de Medeia e Jasão, especificamente, Hera, com a ajuda de Afrodite, faz Medeia cair de amores por Jasão.<sup>24</sup> Há fontes que destacam com grande ênfase a influência erótica de Jasão sobre Medeia (HESÍODO, *Teogonia*, vv. 992-994; PÍNDARO, *Pítica*, 4.213-219). Por causa dessa influência, Medeia ajudou Jasão a cumprir as tarefas dadas por seu pai Aetes: ele deveria obter o velocino de ouro (APOLODORO, 1.129-131). Para conseguir o velocino de ouro, Aetes, pai de Medeia, passara ‘trabalhos’ para Jasão, que contou com a proteção e auxílio de Medeia em cada tarefa: ela o livrou do hálito de fogo dos touros, uma das tarefas impostas por Aetes (PÍNDARO, *Pítica* 4.220-237; APOLÔNIO 3.1026-1062; 3.1278-1407); ajudou-o a medir o velocino de ouro, que era guardado por uma grande serpente (PÍNDARO, *Pítica* 4.249; APOLÔNIO 4.82-88; 4.123-166). Por fim, Jasão obteve o velocino de ouro, e Medeia partiu com ele. No entanto, perseguida, Medeia salvou a si, a Jasão e a embarcação Argo (PÍNDARO, *Olintíaca*, 13.49-54), pois ela reteve os seus perseguidores: Medeia raptara seu irmão Apsyrtyus e, durante o percurso, cortou-o em pedaços (APOLÔNIO 4.421-423; FERECIDES FG rH 3 F 32; APOLODORO 1.113; 2.83-85) após tê-lo atraído para uma armadilha.<sup>25</sup> Os atos de impiedade de Medeia atraíram a ira de Zeus; porém, eles foram absolvidos por Circe.<sup>26</sup> Ainda se registra no mito de Medeia e Jasão que ela foi salva de seus perseguidores por um ardil de Arete, rainha dos feácios, e após a fuga, ela teria se casado imediatamente com Jasão (APOLODORO 1.137-138; APOLÔNIO 4.1004-1006) e superado o gigante de bronze, Talos (APOLODORO 1.140-141; APOLÔNIO 4.1638).

23 Escólio de PÍNDARO, *Olimpica* 13.74g.

24 PÍNDARO, *Pítica* 4.216-219. Ver ainda: Escólio de EURÍPIDES, *Medeia*, v. 527; APOLÔNIO 3.7-9, 257-259; VALERIUS FLACCUS 6.455-457.

25 A morte de Apsyrtyus é tratada em SÓFOCLES, *Kolchides* fragmento 343.

26 APOLÔNIO 4.557-559; Ver ainda: APOLODORO 1.134.



A continuação do mito de Medeia se dá em Iolco, lar de Jasão. Ali, Medeia, para se vingar de Hera, convenceu as filhas do rei Pélias a cometerem parricídio, sob a desculpa de ajudar a rejuvenescê-lo (APOLODORO 1.144; SÓFOCLES, *Rhizotomoi*, fr. 534-536; TrGF 4; EURÍPIDES, Péliades fragmento 601-603 TGF). A morte de Pélias teria sido, em outra versão do mito, um favor a Jasão (PÍNDARO, *Pítica*, 4.250; FERECIDES, FGrHist 3 F 105 = EGM 105). A inimizade entre os iólquidas e Medeia cresceu, Jasão foi acusado de conduzir os seus parentes e irmãos para a morte (*Nóstoi*, fr. 7 PEG I; OVÍDIO, *Metamorfoses*, 7.162-164). Uma versão do mito afirma que Jasão migrou de Iolcos para a Cócira depois da morte de Pélias (*Naupactia*, fr.9 *Bernabé* /Davies = PAUSÂNIAS 2.3.9). As habilidades de Medeia de rejuvenescer, habilidade que falhara propositalmente na morte de Pélias, teriam sido eficazes em favor de Aesão (FERECIDES FGrH3 F 113, SIMÔNIDES, fr. 548 PMG). Por fim, Acastus bane Medeia e Jasão de Iolco (APOLODORO 1.14-15; DIODORO SÍCULO 4.50-52) e eles partem para Corinto.

A próxima fase do mito de Medeia acontece em Corinto. Uma versão do mito afirma que Medeia matou Creonte, rei de Corinto (CREÓFILO, PEG I 161, fr. 9), e fugiu com Jasão e seus filhos para Atenas (HERÓDOTO, *Histórias*, VII, 62.1). Outra versão critica Jasão por causa de sua ligação com a filha do rei de Corinto; nesta versão, os coríntios mataram os filhos de Jasão e Medeia, e criaram o rumor de que Medeia cometera *paidoktonia* (APOLODORO 1.145-146). Outra versão fez de Aeetes, pai de Medeia, coríntio por nascimento (EUMELO, EG I 108, fr. 3; PÍNDARO, *Olímpica*, 13.53-54); sendo possível a Medeia, herdeira do trono coríntio, ir de Iolco para Corinto com Jasão em segurança (EUMELO, EG I 108, fr. 5 [fr. 545 PMG]; APOLODORO, 1.145-146). A versão épica do mito de Medeia em Corinto, por sua vez, considera apenas Mermerus e Pheres filhos de Jasão e Medeia, sendo esses dois filhos mortos durante a tentativa de Medeia<sup>27</sup> para torná-los imortais no templo de Hera (EUMELO, fr. 5 PEG). A versão de que as crianças pereceram na mão dos coríntios, porque eles foram deixados no templo quando Medeia voou, ecoa na tragédia de Eurípides.<sup>28</sup> O final do mito de Medeia em Corinto trata da sua fuga numa carruagem conduzida por serpentes, carruagem de seu avô *Hélios* (APOLODORO, 1.147).

27 A tentativa de Medeia ou, como registra o escoliasta de Píndaro, de Hera, por gratidão por Medeia ter rejeitado Zeus –escólio de Píndaro, *Olímpica* 13.74g.

28 APOLODORO 1.146, PARMENISCUS, escoliasta de EURÍPIDES, *Medeia* 264; EURÍPIDES, *Medeia* 1379-1381.



A fase seguinte do mito apresenta Medeia em Atenas. Depois de fugir de Corinto, Medeia teria ido para Atenas, onde se tornou esposa de Egeu e mãe de Medus.<sup>29</sup> Em seguida, ela tentou matar Teseu, filho de Egeu, mas falhou e acabou retornando com Medos para a sua terra natal (EURÍPIDES, *Egeu*, fr. 1-3 TGF), Cólquis, onde ela reinstala Aeetes como legislador após assassinar Perses (APOLODORO, 1.147) e mudar os nomes dos Medios.<sup>30</sup> O mito ainda informa que Medeia, após a morte, tornou-se esposa de Aquiles na Ilha dos Bem-Aventurados (APOLODORO, *Epitome*, 5.5; ÍBICO, fr. 291; SIMÔNIDES, fr. 558 PMG; LICOFRON DE ALEXANDRIA, 174; APOLÔNIO, 4.811-813).

### MEDEIA EM EURÍPIDES: SEM PÓLIS, SEM OÏKOS, COM MÉTIS

Atenas, no século V a.C., é o lugar em que o mito é tragicamente encenado, sofrendo 're-conformações', flutuações, ambiguidades e demais recursos que permitissem a reflexão a respeito da *pólis* (VERNANT, 1999, p. 3). Segundo Meier (1996, p. 144):

Os problemas da atualidade podiam então ser abordados, de maneira mais ou menos direta, e o mito era ilustração deles. É nestes momentos que a tragédia reflete para nós um aspecto do pensamento político da época; ela exerce então verdadeiramente a sua função educativa essencial: instância globalmente neutra, ela atualiza os problemas ou as realizações da *pólis*; traz à consciência a essência mesma do político e exprime talvez certas advertências de ordem geral.

Dossier

O fato de o mito de Medeia ser o veículo utilizado (e transformado) por Eurípides para tratar das questões da comunidade poliade não é inédito: é a continuidade de uma tradição intimamente relacionada com os *agônes* cômicos e trágicos na Atenas do século V a.C.

A pesquisa a respeito das tragédias de Eurípides é, em grande parte, marcada pela análise da introdução de inovações temáticas, métricas, musicais e críticas nos dramas eurípidianos. Tal pesquisa identifica um certo

29 APOLODORO 1.147; EURÍPIDES, *Medeia*, vv. 663-665; em Diodoro 4.54.7, Medeia não voa para Atenas, mas para Tebas, para onde se dirige ao encontro de Hércules em Tebas.

30 "εκαλεόντο δὲ πάλοι πρὸς πάντων Ἄριοι, ἀποκομένῃς δὲ Μῆδειῆς τῆς κολχίδος ἐκ Ἀθηνῶν ἐς τοὺς Ἀρίους τοῖτους μετέβαλον καὶ οὗτοι περὶ σφῆδόν ἠδὲ λέγουσι Μῆδοι" ["antigamente, os antigos Ários se chamavam [assim] diante de todos, mas Medeia da cólquida chegou proveniente de Atenas para transformar os próprios Ários e seu nome. Eles, os medos, dizem isso acerca de si mesmos"] (HERÓDOTO, *Histórias*, VII, 62.1).





posicionamento iconoclasta de Eurípides em relação aos mitos e à religião tradicional.<sup>31</sup> A crítica acerada aos deuses ladeada às preces de caráter litúrgico ou cultural, como o Hino, mostram a importância dos temas religiosos em Eurípides (FUSTEGIÈRE, 1994, p. 65). Ler as tragédias de Eurípides após ler as tragédias de Ésquilo e Sófocles permite perceber, segundo Hall (2010, p. 33), desde o início, a existência nas obras do tragediógrafo de “configurações exóticas”. Tal fato permitia, desde o início, inferir que o drama euripídico, constituído por ‘tragédias inovativas’, aguçavam da percepção da audiência. Tais inovações podem ser entendidas como relacionadas às representações, já que *expressões, imagens, ideias e valores*, transformados em um autor, modificam a apreensão de sua audiência.<sup>32</sup>

Os termos mais gerais do enredo da tragédia *Medeia* de Eurípides não permitem perceber o entrecruzado jogo discursivo desenvolvido em torno da protagonista da peça. A ação cênico-dramática se desdobra em um único dia: o dia em que Medeia, após saber que Jasão decidiu abandoná-la para se casar com a filha do rei de Corinto e que será expulsa da cidade pelo rei Creonte, consegue a vingança. Ela mata a filha do rei coríntio, mata o rei e, em seguida, diante de Jasão, executa a vingança contra ele matando os próprios filhos e impedindo-o de se aproximar de seus corpos.<sup>33</sup> Em seguida, Medeia foge na carruagem de *Hélios* [Sol] para Atenas, cidade que irá acolhê-la por causa do acordo entre ela e o rei Egeu.

A estrutura da peça segue, em linhas gerais, as demais tragédias supérbites de Eurípides. O Prólogo apresenta três partes: um monólogo da Ama, um diálogo entre a Ama e o Tutor e um diálogo entre a Ama e Medeia.<sup>34</sup> A entrada do Coro se dá no Párodos, e o Coro é constituído de mulheres coríntias.<sup>35</sup> Há, na peça, seis Episódios, seguidos, cada um, de um Estásimo (exceto o Quinto Episódio).

31 Desde Verral (1895), o caráter inovador de Eurípides é destacado. Conferir: FUTRE, 1977, p. 57-91, especialmente as páginas 64-78.

32 Ver: JODELET, 2001, p. 27-28.

33 Esse dado do mito não é necessariamente original: o tema da *paidoktonia* aparece em Eumelo e Creófilo. Segundo Ferreira (1997, p. 65): “A originalidade do poeta consistiu, por conseguinte, em basear a motivação do crime na infidelidade de Jasão, o que pode ter sido inspirado pela lenda de Procne que, à semelhança de Medeia vingava a infidelidade do marido, o rei trácio Tereu, com a morte do seu filho Íris”.

34 O Prólogo, situado nos versos 1-130, têm um monólogo de 48 versos (1-48); um diálogo de 47 versos (49-95), irregular, com disticomitia entre os versos 74-81; e um diálogo entre a Ama e Medeia, fora de cena, em anapestos (96-130).

35 O Párodos está situado nos versos 131-213.



O Primeiro Episódio é composto de um diálogo entre Medeia e o Coro, uma cena dialogada entre Medeia e Creonte, e outro diálogo entre Medeia e o Coro.<sup>36</sup> Ao Primeiro Episódio, segue o Primeiro Estásimo.<sup>37</sup> O Segundo Episódio é composto de um *agôn* entre Medeia e Jasão.<sup>38</sup> Ao Segundo Episódio, segue o Segundo Estásimo.<sup>39</sup> O Terceiro Episódio é composto de um diálogo entre Medeia e Egeu, e entre Medeia e o Coro.<sup>40</sup> Ao Terceiro Episódio, segue o Terceiro Estásimo.<sup>41</sup> O Quarto Episódio é composto de um diálogo entre Medeia e Jasão.<sup>42</sup> Ao Quarto Episódio, segue o Quarto Estásimo.<sup>43</sup> O Quinto Episódio é composto de um diálogo entre o Tutor e Medeia, e nele, Medeia faz um grande monólogo.<sup>44</sup> Ao Quinto Episódio, segue o Interlúdio em anapestos, em lugar do Quinto Estásimo.<sup>45</sup> O Sexto Episódio é a cena dedicada ao mensageiro, chamada de *rhêsis* do mensageiro ou arauto.<sup>46</sup> Ao Sexto Episódio, segue o Quinto Estásimo.<sup>47</sup> Por fim, o Êxodo apresenta os diálogos entre Jasão e o Coro (esticomitia), entre Medeia e Jasão em iambos (*ex machina*), e entre Jasão e Medeia em anapestos.<sup>48</sup> A peça termina com uma marcação da saída do Coro em anapestos (EURÍPIDES, **Medeia**, vv. 1415-1419).

36 O Primeiro Episódio está situado nos versos 214-409. Ele contém o primeiro diálogo entre Medeia e o Coro (214-270), o diálogo entre Medeia e Creonte (271-356) e o segundo diálogo entre Medeia e o Coro (357-409).

37 O Primeiro Estásimo está situado em 410-445, sendo composto por dois pares de antístrofes.

38 O Segundo Episódio está situado nos versos 446-626. O *agôn* entre Jasão e Medeia está nesses versos, sendo as *rheseis* situadas em 465-575, seguidas de um diálogo irregular.

39 O Segundo Estásimo, composto de dois pares de antístrofes, está situado em 627-662.

40 O Terceiro Episódio (663-823) é composto por duas partes: o diálogo entre Medeia e Egeu (663-763 - a esticomitia está nos versos 667-707; e os anapestos corais estão nos versos 759-763); e o diálogo entre Medeia e o Coro (764-823, sendo a maior *rhêsis* a situada nos versos 764-810, acompanhada de um diálogo irregular).

41 O Terceiro Estásimo está situado 410-455, sendo composto por dois pares de antístrofes.

42 O Quarto Episódio está situado nos versos 866-975, sendo composto do diálogo entre Jasão e Medeia em que os versos 869 a 905 é uma *rhêsis*.

43 O Quarto Estásimo, composto por dois pares de antístrofes, está situado em 976-1001.

44 O Quinto Episódio está situado nos versos 1002-1080, sendo o diálogo entre o Tutor e Medeia (1002-1020) um diálogo irregular quanto ao metro; e o grande monólogo de Medeia, uma *rhêsis*, está situada em 1018-1080.

45 O Interlúdio, posto no lugar do Estásimo, está situado em 1081-1115.

46 O Sexto Episódio está situado nos versos 1116-1250. Ele é uma cena dedicada à *rhêsis* do mensageiro (1136-1230).

47 O Quinto Estásimo, escrito em uma composição antistrófica, está situado em 1251-1292.

48 O Êxodo, situado entre os versos 1239-1419, é dividido em três partes: diálogo entre Jasão e o Coro (1293-1316); diálogo entre Medeia e Jasão (1317-1388).



Se estrutural e tematicamente a peça não constitui grandes inovações, os aspectos específicos da narração do mito na peça revelam significativas singularidades do tratamento euripídiano a Medeia. A crise conjugal entre Jasão e Medeia é apresentada em resumo no diálogo de Medeia com Egeu.<sup>49</sup> Nesse diálogo, destaca-se que Medeia está prestes a ser exilada da terra onde ela é estrangeira (EURÍPIDES, *Medeia*, v. 704), e as novas núpcias de seu marido serão celebradas com a filha do rei dessa *pólis* (EURÍPIDES, *Medeia*, vv. 700-703). Logo, a sua condição estrangeira será agravada. Apátrida, sem-terra e sem-casa são três aspectos com relevância social em Atenas.<sup>50</sup> Medeia lamenta a sua condição diante das mulheres coríntias:

*egō d'ērēmos ápolis ótis'hybrízomai  
pròs andrós, ek gēs barbárou leleíménē,  
ou mētér', ouk adelphón, ouchi syngenē  
methormísasthai tēs d'échousa symphorás.*

*eu mesma, sozinha e sem cidade, recebo ultrajes  
da parte do marido, cativa de uma terra bárbara,  
sem mãe, sem irmão, sem parentela  
para me proteger dessa situação  
(EURÍPIDES, *Medeia*, vv. 255-258)*

A reação da cólquida na crise revela-a *polýmētis*.<sup>51</sup> Na tradição mítica, ela é descrita como apátrida, traidora da casa paterna por causa do amor, maga

49 EURÍPIDES, *Medeia*, vv. 696-698: “Medeia: ...uma vez fomos amantes [*philoí*]; agora estou desonrada. / Egeu: Ele ficou cansado de sua cama conjugal? Ou ele está apaixonado pela amor [*erastheís*] de outro lugar? / Medeia: Demasiadamente apaixonado [*mégangérōta*]. Ele está sendo desleal com sua família [*philoís*]”

50 Os temas do pertencimento a uma *pólis* e a um *oikos* são fundamentais desde as origens do pensamento grego. O escudo de Aquiles (HOMERO, *Ilíada*, XVIII, vv. 18.490-508) apresenta a assembleia dos anciãos, um magistrado e a assembleia atuando na arbitragem de uma demanda judicial. Homero (*Odisseia*, XIV, vv. 64-65) afirma que Eumeu, pertencente ao *oikos* Ulisses, tem parte e direito na sua herança. Em Atenas, particularmente, inseriu-se um sistema de *dēmoi* e tribos em que cidadãos nascidos de pai e mãe atenienses têm o direito de participarem das assembleias (ARISTÓTELES, *Política*, 1275 B 36-37; *Constituição dos Atenienses* 21.4; 26.4; 42; TUCÍDIDES 3.55.3; 63.2; 68.5). Quanto ao *oikos* e os conflitos em seu âmbito, é possível verificar em Menandro (fragmento 592 SANDBACH) que uma disputa entre um marido e mulher não deve ultrapassar o espaço entre a porta e o jardim – o que explica os limites de trânsito de Medeia na peça. Ser excluída do *oikos* significa perder a proteção social, o que provoca a alienação radical da mulher imposta a tal condição. O agravante da condição de Medeia é que ela não pode contar com o apoio do pai, pois ela traiu-o, o seu defensor natural (ÉSQUINES 1.182-183; DEMÓSTENES 40.57; 59.65-67). Medeia fugiu com Jasão quando eles se conheceram: ela não foi entregue ao seu marido pelo seu pai, ato que atribui legitimidade e cidadania à união conjugal (DEMÓSTENES 44.49; 40.57, 59.65-67). Logo, ao perder o casamento com Jasão, Medeia, que já é ilegítima, agora está desprotegida.

51 São muitas as *téchnai* de Medeia. A primeira delas, advinda do mito, é a magia. A segunda, presente na peça, é a habilidade de discursar. Ambas estiveram a serviço de Jasão. Ela ainda dera filhos a ele (a ausência de filhos era um grande problema - ver HERÓDOTO, *Histórias*, V, 48). Quando a inimizade toma parte no casamento de Jasão e Medeia, ela utiliza sua *mēteís* contra Jasão e elimina os seus filhos.



que domina as *téchnai* da magia. Por meio de encantamentos, ela estabelece rupturas da ordem, quebra o regramento cotidiano e se livra dos perigos e das punições. Em Eurípides, Medeia apresenta novas *téchnai*, que utiliza para obter sucesso na vingança contra Jasão e na superação de sua condição desfavorável. Em tais habilidades estão grande parte das inovações que caracterizam o drama euripídico.

A *téchnē* que a Medeia de Eurípides demonstra dominar na peça é a “habilidade de resistir ao poder persuasivo dos outros (autonomia verbal) e a habilidade de manter o controle de sua própria linguagem (autocontenção verbal)” (LEVETT, 2010, p. 55; ACKAH, 2017, pp. 31-43). Medeia ainda atua eventualmente por meio da magia,<sup>52</sup> característica destacada na tradição mítica anterior a Eurípides, e em pelo menos uma peça do autor, anterior a *Medeia* e da qual restam apenas fragmentos.<sup>53</sup> A tragédia *Medeia*, porém, mostra que a condição precária da protagonista<sup>54</sup> não é obstáculo para a sua ação, pois é a *sophía* de Medeia que engendra as ações dramáticas. A sutileza de suas sugestões, a utilização hábil da linguagem e do discurso, os diálogos argutos:<sup>55</sup> eis os poderes de Medeia, postos em operação para a execução da sua vingança deliberada.<sup>56</sup>

52 Eurípides (*Medeia*, v. 285) afirma ser Medeia uma perita em toda sorte de males. Os versos 476-487 mencionam como ela auxiliou Jasão por meio de suas habilidades mágicas. Nos versos 714-718, Medeia promete para Egeu a restauração de sua fertilidade, e pede a garantia de acolhida em Atenas após a sua fuga.

53 A tragédia *Pelíades*, de Eurípides, encenada em 455 a.C. e da qual restam apenas fragmentos, trata da tentativa, estimulada por Medeia, das filhas de Pélias de recuperarem a juventude do pai cozinhando-o em um caldeirão com ervas mágicas. O enredo dessa tragédia e o que segue são antecedentes do enredo de *Medeia*: Medeia e Jasão são expulsos da *pólis*, migram para Corinto e eles são acolhidos na *pólis* por meio da *xenia* garantida pela mediação da aplicação das *téchnai* mágicas de Medeia. No sentido positivo, Medeia pôs termo à fome na cidade de Corinto (Escólio de PÍNDARO, *Olimpicas*, 13.74). No sentido negativo, uma princesa se jogou numa das fontes do lugar em busca de um antídoto para os venenos de Medeia (PAUSÂNIAS 2.3.6).

54 Vários versos mostram a condição precária de Medeia. Em Eurípides, a situação difícil de Medeia é descrita pela Ama no prólogo em: 16-18; 20-23. A primeira fala de Medeia na peça é: *iô, dýstanos egô meléa te pónôn, / iô, mói mói, pôs ân oloíman; [ó, eu sou desafortunada, infeliz e aflita / ó, ai de mim, ai de mim, como posso perecer? (versos 96-97).*

55 Medeia, quando pede a Creonte para permanecer em Corinto por um dia, para preparar a viagem, diz: *mian me meínai téndéason héméran / kai xymperánai pbrontíd'heí pheuouxómetha, / paisín t'aphormên tois emois, epei patēr / oudèn protimái méchanēsasthai tina [Permite-me permanecer este único dia / e conseguir pensar para onde iremos ser desterradas, / e fazer partir meus filhos, uma vez que o pai / não [os] prefere, maquinarei essas coisas (EURÍPIDES, *Medeia*, vv. 340-343). Medeia sugere ao rei que permita que ela, desterrada, tenha um dia para organizar a sua partida. Ela suprime a vingança que pretende realizar, e menciona de passagem o instrumento que utilizará para sua fuga, a *méchanē*.*

56 Após convencer Egeu a recebê-la em Atenas, Medeia fala às mulheres coríntias (que compõem o Coro): *ô Zeú Dikē te Zenôs Hliou te phôs / nýn kallinikoi tón emôn echthrôn, philái, / genésómestha keis hodôn bebékamen, / nýn elpis echthrous toús emois tésein dikén. / hoútos gár anēr heí málist'ekámmomen / limēn péphantai tón emôn bouleumátôn [ó Zeus e Justiça de Zeus e luz do Sol! / Agora vitoriosas perante os nossos inimigos, amigas, nos tornaremos, para o caminho vamos. / Agora é uma esperança que meus inimigos pagarão o castigo. / Pois este homem (Egeu), quando estávamos mais fatigadas, um porto das minhas *deliberações* pareceu.]*



Medeia, na tragédia, muda. A mulher que deseja morrer (EURÍPIDES, **Medeia**, vv. 144-147) sai do *oikos*, lugar próprio às mulheres, sujeitando-se à censura (“*exêlthon dómōn / mē moi ti mémpsēsth*”[saí da morada / não me censureis]) (EURÍPIDES, **Medeia**, vv. 214-215). Se o seu divórcio torna-a uma mulher difamável (EURÍPIDES, **Medeia**, v. 236), ela opta pelo escudo e repudia o gerar filhos (EURÍPIDES, **Medeia**, vv. 250-251). É Medeia quem explica que a adversidade provoca, na mulher, uma metamorfose:

... *gynē gār tálla mèn phóbou pléa  
kaké t'es alkēn kai sídēron eisorān  
hótan d'es eunēn ēdikēménē kurē,  
ouk éstin állē phrēn miaiphonôtéra.*

... *pois uma mulher é cheia de pavor  
e ruim para lutar e para olhar para a lança,  
mas quando [a] atinge um injusto leito conjugal,  
não há outra coisa mais sanguinária para se pensar.*  
(EURÍPIDES, **Medeia**, vv. 263-266)

Uma peculiaridade do mito eurípidiano em geral é o recurso ao *páthos*, às emoções. Ainda que haja controvérsia a respeito do caráter transhistórico das emoções,<sup>57</sup> ou quanto ao condicionamento das emoções à cultura,<sup>58</sup> há uma série de aspectos próprios à relação entre o *páthos* e as questões da vida na *pólis* de Atenas.

Já se afirmou que a exibição da emoção na tragédia deixaria a entender que Medeia esteja alinhada ao estereótipo do bárbaro oriental característico de seu mito<sup>59</sup>. Porém, a peça de Eurípides não enfatiza a diferença étnica entre Medeia e os demais personagens, mas enfatiza a relação entre Medeia e as outras mulheres,<sup>60</sup> às quais estão unidas por compartilharem a mesma natureza: a natureza feminina (EURÍPIDES, **Medeia**, v. 928). Com o apoio das mulheres da cidade de Corinto (EURÍPIDES, **Medeia**, vv. 267-270), da Ama (EURÍPIDES, **Medeia**, vv. 819-823) e do Arauto da cidade

57 Defende que as emoções são transhistóricas: KALIMTZIS, 2012.

58 Ver: KONSTAN, 2006.

59 BARLOW, 1989, p. 158; BLONDELL, GAMEL & RABINOWITZ, 1999, pp. 22, 43, 149, 153-154 e 166; FIALHO, 2014, p. 21-25

60 MASTRONARDE, 2002, p. 23-24; LEVETT, 2010, p. 62; SHAW, 1975, p. 259; KNOX, 1983, p. 287; LAWRENCE, 1997, p. 51; BLONDELL, GAMEL & RABINOWITZ, 1999, p. 155; LUSCHNIG, 2007, p. 22; MOSSMAN, 2011, p. 6.



(EURÍPIDES, *Medeia*, vv. 1121-1123), Medeia se intromete nos assuntos masculinos das *póleis* de Corinto, ao argumentar com Creonte; e de Atenas, com Egeu; e se intromete nos assuntos masculinos do *oikos*, ao argumentar com Jasão.

O *páthos* de Medeia é como o de um orador: ela sofre e quer vingança. A audiência sabe disso desde o Prólogo, e assiste Medeia construir a sua vingança dizendo para os seus interlocutores apenas o que eles querem ouvir, demonstrando os assuntos de maneira que favoreça as suas próprias intenções, com o fim de conseguir o que quer.<sup>61</sup> Ela diz para Creonte que foi vencida e está conformada com isso, mas ele percebe, como os cidadãos acostumados com a dissimulação retórica, que as palavras não parecem corresponder aos pensamentos: “*légeis akoûsai malthák', állésō phrenôn / orrhōdía moi mé ti bouleúsēis kakón*” [dizes coisas suaves de ouvir, mas dentro dos pensamentos / eu temo que delibere algum mal] (EURÍPIDES, *Medeia*, vv. 316-317).

É a *pólis*, encarnada na pessoa do rei Creonte, que está sendo ludibriada, com o aval das mulheres da cidade. Creonte se deixa vencer pelos planos ocultos de vingança da mulher ferida (LLOYD, 2000, pp. 115-130) ao permitir que Medeia permaneça mais um dia na cidade. Creonte sabe que a sua decisão é um erro - ele diz: *examartánōn* [estou errando] (EURÍPIDES, *Medeia*, v. 350). Porém, Medeia não saiu de casa para morrer: ela saiu para ousar vencer, e ela começa vencendo pelo *lógos*. Para lograr êxito, ela precisa enviar para dentro de si a verdade de seus intentos para que saiam de dentro dos que a ouvem as decisões que ela almeja. Ao fazê-lo, ela convence Creonte a deliberar de forma contrária às suas próprias decisões (EURÍPIDES, *Medeia*, pp. 271-276), vontade (EURÍPIDES, *Medeia*, v. 325), poder,<sup>62</sup> e percepção<sup>63</sup> em nome de não ser confundido com um tirano,<sup>64</sup> um valor caro à cidade democrática. Quem vence o *agōn* é a *téchnē* do discurso de Medeia, que consegue com isso viabilizar a vingança contra o próprio Creonte e sua filha.<sup>65</sup> Os cidadãos das

61 Pisístrato, como Ulisses, feria a si próprio para obter a simpatia popular, alcançar a tirania (ARISTÓTELES, *Constituição dos Atenienses*, 14.1; PLUTARCO, *Sólon*, 29-30; DIÓGENES LAÉRCIO 1.59-60). Os espartanos treinavam os jovens a fingirem, mentirem e roubarem (XENOFONTE, *Constituição dos Lacedemônios*, 2.6-8; PLUTARCO, *Licurgo*, 17-18). Os sofistas eram acusados de dissimularem o que realmente eram e pensavam, sendo esse um dos temas de Platão (*Sofista*).

62 O poder de usar guardas cede diante da insistência e argumentos de Medeia (EURÍPIDES, *Medeia*, v. 335).

63 Nota 114.

64 O desejo de não ser um tirano faz Creonte agir contra a própria razão: “*hékista toumòn lēm'ēphy tyrannikón*” [“a natureza de minha vontade não é a de um tirano”] (EURÍPIDES, *Medeia*, v. 349).

65 O jogo de palavras utiliza as preposições: ela vai para o ambiente público poliade – *ex-ēlthon*; leva para dentro de si seus intentos funestos – *ésō phrenôn*; e extrai de Creonte o seu erro/pecado – *ex-hamartánōn*.

*pólis* gregas que assistem a peça veem, no diálogo entre Medeia e Creonte, o grande poder que pode ter o discurso, exercido por homens ou mulheres, praticado de forma direta e indireta muitas e muitas vezes nas *ekklēsiai*.



## MEDEIA E AS MULHERES-CÚMPLICES

Medeia controla o poder do discurso e se alinha às mulheres da peça, suas parceiras no cumprimento de seu projeto de vingança (LEVETT, 2010, p. 62). Essa caracterização do alinhamento entre as mulheres é um dado do contexto: é na solidariedade entre mulheres que se encontra a oportunidade de enfrentar a adversidade.<sup>66</sup>

Entre os vários diálogos e falas femininas na tragédia *Medeia*, desde o Párodo e o início do Primeiro Episódio, evidencia-se as relações próximas entre Medeia, a Ama e o Coro. As implicações dessa proximidade se irradiam de forma a enquadrar os sentidos da peça de maneira tal que a audiência de Eurípidés reconheça a força da articulação ativa das mulheres na *pólis*. O poder da retórica de Medeia une os propósitos das mulheres da peça.<sup>67</sup> Elas já estão previamente associadas em características comuns discerníveis no contexto, que atribui às mulheres a linguagem enganosa, por exemplo (ZEITLIN, 1996, pp. 356-363). Mas a audiência é convidada na peça a entender as implicações da presença do feminino na cidade, visto que ela utiliza de forma recorrente o idioma sociopolítico da *pólis* ateniense, tendo como vetor que articula as ideias uma mulher, Medeia (LLODYD, 2000, p. 123).

Outro exemplo é a menção da relação entre Jasão e a nova esposa por meio de termos políticos:

*...es kainà d'èthē kai nómous aphigménēn  
dei mántin einai, mē mathoúsan oíkothēn  
hópos árista chrésetai xyneunētēi*

*... para uma nova [esposa] se adequar a costumes e regulamentos;  
é preciso ser um profeta, caso não tenha aprendido em casa  
como viver bem com um companheiro-de-cama  
(EURÍPIDES, *Medeia*, vv. 238-240)*

<sup>66</sup> Em *Medeia*, a protagonista conclama as mulheres a ajudarem-na na campanha contra Jasão. Em Eurípidés, *Troianas*, um forte senso de solidariedade entre as mulheres cativas é o apoio diante da opressão dos dominadores masculinos. Em Aristófanes, *Lisístrata*, o mesmo acontece.

<sup>67</sup> Ver: RABINOWITZ, 1993, pp. 142-144 e 153; BUXTON, 1982, p. 64; FOLEY, 1989, p. 74; e SEGAL, 1996, p. 17 (15-44).



O *éthos* políade da mulher, a necessidade dela receber instrução e ou recurso aos meios alternativos (mânticos, no caso) para a boa vida conjugal são enfatizados nos versos, de modo que três temáticas são articuladas. Primeiro, a necessidade de haver costumes [*éthē*] e regulamentos [*nómoi*] que regulem a vida no *oikos*, especialmente aqueles relacionados ao comportamento sexual. Isso demonstra a inserção da ideologia políade nos demais aspectos da vida social.<sup>68</sup> Segundo, a educação segundo os costumes e regulamentos, que se dá nos domínios do *oikos*, lugar onde a mulher é preparada para a tarefa de viver bem com o seu companheiro-de-cama. Terceiro, caso não tenha tal instrução, resta à mulher o recurso à mântica, à adivinhação, que pertence ao campo do mágico, do religioso, do extraordinário. Logo, a vida privada se dá segundo regramentos públicos, em conformidade com a *pólis*, que normatiza a posição e a atuação da mulher, pois, como afirma Medeia, *chrè... proschōreîn pólei* [é necessário... sujeitar-se à cidade] (EURÍPIDES, *Medeia*, v. 221). Porém, há poderes, *téchnai*, recursos que estão além da instrução, e que podem eclodir da necessidade, do desespero, do desamparo. É disso que trata a tragédia e é essa uma das bases de seu discurso: a condição extrema de Medeia articula as mulheres em torno de si, potencializa sua *mētis* e conduz-se a espaços aparentemente vedados, sobre os quais ela pode exercer influência.

O desejo de vingança diante da clara injustiça é, na tragédia *Medeia*, o âmbito da relação de cumplicidade das mulheres. As mulheres que fazem parte do Coro e a Ama conhecem os planos de vingança de Medeia – elas são as suas cúmplices. Ao consentir com a vingança de Medeia contra o seu marido, o Coro se comporta como juiz, atribuindo a pena que será executada

68 Esses vínculos entre *nómos* e vida no *oikos* são atestados em outros textos. Regularmente, na literatura (masculina e, de certa forma, panfletária), o marido exerce o papel de instrutor: “*hē gynakeia phýsis oudèn cheirón tēs tou andrōs oúsa tynchánei, gnómēs dè kai ischyōs deítai. hōste eí tis hymôn gynaika échei, tharrón didaskétō hó ti boúloit’án autē epistaménei chrēstai.*” [A natureza da mulher não é de todo pior do que o do homem, exceto o que lhe falta em entendimento e força. Assim, se qualquer um de vocês tem uma esposa, que ensine confidencialmente o que desejaria que ela fizesse com o conhecimento.] XENOFONTE, *Symposium* 2.9. Sem a aplicação da lei na moral sexual, segundo PSEUDO-DEMÓSTENES, *Contra Neera* 59.113, as implicações são graves para a prole, a religião e a vida econômica da cidade: “Se a lei é desprezada por nós com a sua absolvição, e perderá a sua autoridade, então, sem dúvida, irá revelar que a carreira de prostitutas será exercida pelas filhas dos cidadãos, muitas que não poderão se casar por causa da pobreza, enquanto o status das mulheres livres se tornará o de hetairai, se a elas for dado o direito de terem sem medo crianças como quiserem e tomarem parte dos rituais, sacramentos e honras da cidade”. Eurípides, *tragediógrafo*, homem, apresenta alternativas nos versos acima, mostrando a consciência de que há outras *téchnai* empregadas para a construção do lar -e, ao mesmo tempo, para a destruição do mesmo e da cidade, podendo as tais serem empregadas, igualmente, por homens e mulheres.





pela protagonista: “*endíkōs gār ekteísēi pōsin*” [com justiça punirás o marido].<sup>69</sup> O verbo *ektínō* aparece constantemente nos textos como termo alusivo à compensação justa diante de algum prejuízo, compensação esta legal, seja pelos custos da educação (PLATÃO, *República*, 520b), uma compensação por causa de danos à propriedade segundo as leis do dano (DEMÓSTENES 21.43; PLATÃO, *Leis*, 936b), o pagamento de uma dívida (DEMÓSTENES, 40.52) ou um recálculo pelo não pagamento de uma dívida reconhecida na justiça (LÍSIAS, 23.14). De alguma forma, a justiça do tribunal das mulheres coríntias consegue enxergar o que Creonte não consegue, e que é claramente um prejuízo evidente, cuja reparação não envolve um processo muito complexo para ser deliberada.

Sendo a punição de Jasão uma necessidade de reparação diante do dano, Medeia é, de alguma forma, executante e a Ama, partícipe no justicamento de Jasão. Ao convocar Jasão para a falsa reconciliação, que desencadeará no assassinato de sua nova família, ela se torna parte do processo (EURÍPIDES, *Medeia*, vv. 819-823). Os termos do convencimento que Medeia utiliza com a Ama são claros, e são advindos da moral subjacente ao enredo: “*eíper phroneís eú despótaiís gynḗ t’éphys*” [se pensas bem dos senhores e nasceu mulher] (EURÍPIDES, *Medeia*, v. 823). O apelo de Medeia, apoiado na fidelidade aos senhores e na fidelidade ao gênero, ambos situados no mesmo patamar. À assembleia de homens fiéis à *pólis*, com papéis determinados em torno da assembleia que julga os casos e que interfere no domínio do *oikos*, se opõe o Coro, a Ama e Medeia. A configuração cênico-dramática só faz sentido se os valores norteadores das relações entre mulheres subordinam hierarquicamente, em alguma dimensão, o seu *status* de gênero ao seu pleito, justo, portanto, acima do ordenamento da *pólis*.

Medeia fornece ainda outra chave para a audiência. As mulheres são excluídas das deliberações políticas em Atenas; porém, elas são cidadãs e atuam em diversos outros campos: participam das competições, intervêm na guerra para salvar a pátria em perigo caso os homens falhem (SEBILLOTTE CUCHET, 2012, p. 600). A peça Medeia mostra que elas utilizam sua *mētis* para punir, e seus estrategemas e estreito vínculo coletivo podem suplantar os poderes exercidos nos espaços masculinos:

...*pephýkamen*  
*gynaikes, es mèn ésth’ámēchanōtatai,*  
*kakōn dè pántōn téktones sophōtatai.*

69 EURÍPIDES, *Medeia*, 267. O verso começa com uma resposta tácita: “farei isso” [*drásō táde*].

...nascemos  
mulheres, muito incapazes para o bem,  
arquitetos muito inteligentes para todos os males  
(EURÍPIDES, *Medeia*, vv. 407-409)



As mulheres compartilham, na peça de Eurípides, o gênero e a índole. Elas são imbuídas de uma *sophía* [sabedoria]: a capacidade de articularem a maldade, acompanhada de seu oposto, o que se alinha à longa tradição que tece críticas às mulheres na literatura grega do século VIII ao século V a.C.<sup>70</sup> Porém, de forma inusitada, o reconhecimento dessa condição, o ato de assumi-la e de utilizá-la como fundamento de uma vingança coletiva contra uma condição claramente injusta, por meio de recursos retóricos e apoio mútuo, mostra que a condição de gênero não pode ser obstáculo para a atuação dos personagens femininos: nem das mulheres da tragédia, nem das mulheres do contexto de enunciação. O Coro está completamente ao lado da protagonista na peça: ele que canta a honra chegou às mulheres uma vez que os homens são infiéis como Jasão.<sup>71</sup> Logo, o horror da decisão de Medeia de matar os seus próprios filhos, reprovada pelo Coro (EURÍPIDES, *Medeia*, vv. 1251-1270), não é maior que a identificação entre o Coro e Medeia (SCHAPS, 2006, p. 591). Afirma Hopman:

O Coro das mulheres coríntias entusiasticamente canta estas palavras (EURÍPIDES, *Medeia*, vv. 417-418) quando ouvem Medeia descrever como ela vai vingar a sua honra matando Jasão, a sua nova

70 Pandora, arquétipo fundamental do feminino, tem voz humana, força e rosto semelhante aos das deusas, desejo avassalador, espírito dissimulado, palavras sedutoras e mentirosas (HESÍODO, *Trabalhos e os Dias* 60-79). Logo, as mulheres são, desde pelo menos a tradição hesiódica, um “mal travestido de bem” (HESÍODO, *Teogonia* 585). As mulheres são, portanto, um mal feito aos homens por Zeus (HESÍODO, *Teogonia* 600-605), porém, segundo Vernant (1990, p. 95): “o mito de Pandora traz a justificação teológica dessa presença necessária da Éris no mundo humano e da obrigação do trabalho que dela decorre [...] Pandora é um mal, mas um mal amável, a contrapartida e o reverso de um bem; os homens, seduzidos pela sua beleza, envolverão de amor essa peste que lhes foi enviada, que eles não podem suportar, mas sem a qual não poderiam viver: é o contrário e a companheira dos homens”. Semônides (fragmento 7 W) afirma que a mulher pode ser como a porca, a raposa, a cachorra, a mula, a doninha, a égua, a macaca e a abelha, animais que se vinculam ao espírito da mulher, sendo apenas o último positivo. Na peça *Medeia*, afirma-se: “Se se pudesse ter de outra maneira os filhos, não mais seriam necessárias as mulheres, e os homens estariam livres dessa praga!” (EURÍPIDES, *Medeia*, vv. 658-660). Não é de se estranhar o apelo, porém, à ordem, relacionando o comportamento feminino aos costumes [*éthē*] e regulamentos [*nómoi*]: Xenofonte destaca isso no *Econômico* (VIII, 10): “Nada, minha mulher, é tão conveniente e belo para o homem quanto a ordem”.

71 “*érchetai timà gynaikeiôî gênei: / oukêti dyskélados / pháma gynaiikas héxei*” [chegou a honra ao gênero das mulheres / não mais uma fama / de mau-som terá as mulheres] EURÍPIDES, *Medeia*, vv. 415-420.



noiva e o pai da noiva, Creonte (374-85). Por um momento fugaz, a incômoda violação de Jasão de seus juramentos está prevista como tendo uma consequência positiva. Isso permitirá uma mudança na tradição falada (*strépsousi phâmai*, versos 414-416), que dará louvores às mulheres e porá fim ao antigo discurso misógino que castiga a “raça feminina” (*gynaikeíōi génei*, 417-418).

*Medeia*, tragédia assistida por cidadãos, homens, numa *pólis*, Atenas, trata do poder inerente às mulheres quando elas, independente de sua condição, se unem para defenderem sua causa comum. A construção do enredo é feito de tal maneira que a questão da protagonista Medeia migra para todas as mulheres da peça, que se põe contra o rei da *pólis*, contra outra mulher (a mulher de Jasão), contra a o marido de uma delas (Jasão), em favor da índole compartilhada e da condição feminina comum. Não é crível pensar que essa organização cênico-dramática e discursiva não visava migrar a questão para os espectadores, fazendo-os pensar sobre os temas encenados. Ao destacar a astúcia verbal de Medeia, em seus diálogos, ao evocar por meio do Coro os estereótipos gregos referentes à natureza enganosa das mulheres, ao falar dos problemas de Medeia e dos seus atos mortais para os que contra ela se posicionaram, discursa-se a respeito dos poderes de margem, silenciosos, mas existentes, dentre os quais o poder das mulheres é inusitado, real e avassalador.

Outros estereótipos serão realocados na peça nesse jogo de relações entre mulheres. Um exemplo é a mudança na tradição dos hinos gregos apontada na peça, os quais falarão não mais contra as mulheres, mas contra os homens:

*móusai dè palaigénéōn lēxous'aidōn*  
*tàn emàn hymneúsai apostosýnan.*  
*ou gâr em hametéra gnōma lúras*  
*ópase thespin aoidàn*  
*Phoibos hagētōp meléōn: epei antáchēs'àn hýmnon*  
*arsénōn gémma...*

*musas que cessam os cantos feitos antigamente*  
*cantem minha infidelidade.*  
*pois não deu, em nosso julgamento,*  
*canções inspiradas da lira*  
*Febo, líder das canções: então soariam contra*  
*a raça dos homens um hino.*  
(EURÍPIDES, *Medeia*, vv. 421-427)

Os homens da audiência são convidados, neste ponto da peça, a ouvirem – logo, a pensarem – como as mulheres do Coro. Ao ouvirem o Coro que



canta, ouvem o Coro dizer que não é hábil para compor cantos. As musas evocadas, femininas, são aquelas que fazem cessar os cantos de outrora. O Coro aponta a necessidade de haver um canto contra a raça de homens – e ao fazê-lo, faze-o em forma de hino – logo, tal hino vem à existência. Febo, deus masculino, sonega às mulheres o poder da lira – ou seja, sonega o direito aos cantos da infidelidade da raça dos homens. Mas perfilados às mulheres estão as musas, femininas, musas silenciadoras. A ação dessas musas silencia os cantos de antigamente, os cantos de e sobre os homens. Em meio a esse rico jogo discursivo, a Plateia vive o travestimento: são homens, motivados por um homem, o tragediógrafo, ouvindo a voz de homens, os membros do Coro: todos dedicados à voz feminina que conclama à denúncia da raça de homens. Tragediógrafo e membros do Coro denunciam a si mesmos. A plateia não apenas assiste: ela é convidada a entrar no jogo e refletir sobre a infidelidade da raça de homens. O teatro se rende à questão da mulher e do silenciamento de sua voz.

Ao mesmo tempo em que os homens são confrontados, a linguagem astuta e enganosa de Medeia é feita de forma a evocar as peculiaridades da fala dedicada aos assuntos da *pólis* restritos ao mundo masculino (LEVETT, 2010, p. 54).<sup>72</sup> Afirma Lloyd (2000, pp. 115-130):

Assim, a linguagem das *pólis* de Medeia e os seus ecos em outros textos gregos centrais mostram a elaborada sutileza da caracterização de Medeia por Eurípides, começando com seu discurso de abertura para as mulheres coríntias. Ele desenha uma figura parecida com um camaleão, sem limites em sua capacidade de assimilar o ambiente masculino grego da *pólis*. Através das múltiplas máscaras com as quais a Eurípides oferece, os membros do público ateniense comecem a acreditar que Medeia, estranha de mais de uma maneira, não é muito diferente deles. Essa credencial constitui a parte inicial da estratégia da Eurípides.

O vínculo entre Medeia e os personagens femininos na peça apresenta restrições. Medeia mantém o plano de vingança e, ao dialogar com homens – Egeu, Creonte, Jasão – ela apresenta grande capacidade retórica. No trato, porém, com os personagens femininos, ela atua segundo o regime de gênero esperado: ela e as suas interlocutoras agem como mulheres entre si – não na linguagem, mas na temática de defesa mútua (EURÍPIDES, *Medeia*, vv. 168-172). Isso amplia a percepção da caracterização de Medeia como alguém que

72 Veja ainda: FOLEY, 1989, p. 74; RABINOWITZ, 1993, pp. 131-141; SEGAL, 1996, pp. 15-44; e BOEDEKER, 1997, pp. 127-148.

partilha um vínculo advindo da semelhança com os personagens femininos, e tal semelhança é o gênero. Porém, o seu trânsito no mundo masculino faz eclodir novas conformações: *phília*, desconfiança e inimizade.



### MEDEIA E OS HOMENS: *PHÍLIA*, DESCONFIANÇA, E INIMIZADE

Como já se afirmou, a *sophía* que Medeia utiliza para agir contra os seus inimigos na peça é análoga àquela exercida pelos homens. Porém, a semelhança entre Medeia e os aspectos típicos do gênero masculino não se limitam apenas à *sophía*: a inimizade que molda as ações de Medeia também é própria do universo masculino.

As amigas de Medeia, o Coro de coríntias, estão conscientes de que ela usurpou a posição do homem na cidadania ativa, sendo ela uma participante (embora mulher) da comunidade de iguais que compreende o exército hoplita<sup>73</sup> - uma impressionante implicação de sua assunção ao papel de partícipe do masculino (CROALLY, 1994, p. 47).

A projeção de Medeia aos espaços masculinos é marcada na peça pela sua saída do *dómos*. O seu trânsito no espaço público não é distante ou deslocada. Ela é como um cidadão do sexo masculino ativo, influente pelo uso da linguagem. Ela toma ciência da decisão da *pólis* em um espaço público, ouvindo-a do mensageiro, o próprio rei (EURÍPIDES, *Medeia*, v. 270). Essa deliberação, conhecida de Jasão (EURÍPIDES, *Medeia*, v. 449), é substituída pela deliberação de Medeia, obtida por ações pensadas para convencer: adular [verbo *thōpeúō*], saudar [verbo aoristo 2 *proseípon*] e apertar a mão [*háptō chorón*].<sup>74</sup> Medeia age de forma refletidamente ativa diante de seus interlocutores porque ela se recusa a ser considerada uma *hēsychaía* [passiva],<sup>75</sup> ao mesmo tempo que ela tenta fazer crer Creonte que ela é (EURÍPIDES, *Medeia*, v. 304). Isso revela um trânsito da tragédia à situação política da assembleia de Atenas no período da Guerra do Peloponeso, carente da atuação ativa de oradores e dos membros da *ekklesiá*. Os versos 217-218 da tragédia mencionam a existência de homens que, tanto na dimensão do *oikos* quanto da *pólis*, trilham um *hēsychou podós* ["caminho silencioso"]. Tal referência é

73 Medeia tem coração hoplita (EURÍPIDES, *Medeia*, v. 1241).

74 EURÍPIDES, *Medeia*, vv. 368-370. A decisão de Creonte (verso 270), a decisão de Medeia (verso 372), o conhecimento de Jasão da decisão de Creonte (verso 449), a decisão de Medeia de enganar Jasão (versos 769 e 772), a decisão de Jasão conhecida de Medeia (verso 886), a decisão de Medeia de não intentar mal contra os filhos (verso 1044, 1048 e 1079)

75 EURÍPIDES, *Medeia*, vv. 807-809. Ver: LLOYD, 2000, p. 123-124.

característica dos que não se envolvem nos assuntos da *pólis*,<sup>76</sup> ou mesmo é alusiva aos espartanos (CARTER, 1986, p. 100).



Corroborar essa caracterização ativa de Medeia a relação de sua linguagem com antigos e conhecidos códigos heroicos. Tais códigos foram destacados por Bonie (1977, pp. 27-56), Foley (1989, p. 75) e Rehm (1989, pp. 97-115). Em particular, o caráter de Medeia na tragédia se assemelha ao de Aquiles da *Iliada* ou de Ajax na peça homônima de Sófocles. Medeia, como eles, manifesta intensa preocupação por sua honra e *status*.<sup>77</sup> Assim afirma Levitt (2010, p. 54):

Espero acrescentar a essa compreensão do personagem Medeia examinando como a sua apropriação do código heróico no nível da linguagem é mostrada não apenas no uso de termos e valores heróicos nas expressões de sua motivação (como os outros estudiosos discutiram) mas também na forma como ela adota uma posição particular em relação à linguagem, que é típica do comportamento extremo de um Aquiles da *Iliada* ou um Ajax sofocleano. Esta posição é emprestada do modelo de autonomia corporal total e impermeabilidade que o guerreiro deve manter no campo de batalha para garantir a sua sobrevivência e sucesso na guerra.

As referências em *Medeia* aos valores motivadores da vingança são como uma palinódia de antigas canções, tornando Medeia uma espécie de autora pelo seu constante envolvimento com a tradição poética. Desde a sua entrada em cena (EURÍPIDES, *Medeia*, v. 214) até a sua partida na carruagem de *Hélios*, Medeia está no palco (exceto em uma breve saída nos versos 1251-1316 para matar as crianças) e sua presença física, segundo Hopmanan, é uma maneira de mostrar o seu controle sobre a trama trágica. Ela apresenta e revisa seus planos, que são fruto de sua autodeterminação (caracterizada pelos termos *tamá... bouleúmata* do verso 772). A descrição de seus planos nos versos 772-810 constitui um esboço dos eventos que serão encenados, tornando Medeia um personagem que também é, nas palavras de Hopman (2008, p. 156), “autor implícito”. Isso torna a consumação de sua vingança uma *performance*. Contra quem, porém, tais ações são realizadas?

Parte da resposta a tal questão é exposta no próprio drama com um vocabulário específico. A peça *Medeia* é uma tragédia da inimizade crescente. A terminologia da peça avança em direção a níveis cada vez mais amplos de

76 PLATÃO, *República*, 433A-B; *Timeu*, 72A. Ver: CARTER, 1986, p. 42-47.

77 MADDALENA, 1963, pp. 129-152; KNOX, 1977, pp. 193-225; BONGIE, 1977, pp. 27-56.



disjuntura. Os adversários de Medeia são inicialmente *échthroi*, inimigos, adversários (EURÍPIDES, *Medeia*, vv. 340-347). São inimigos de Medeia a casa de Pélias, Creonte e (EURÍPIDES, *Medeia*, vv. 734-735) a casa de Jasão (EURÍPIDES, *Medeia*, vv. 794-797). Medeia sabe antes de vencê-los que os destruirá (EURÍPIDES, *Medeia*, v. 765), mas diante deles, dissimula, dizendo ser culpada pela inimizade, elogiando-os (EURÍPIDES, *Medeia*, vv. 875-878) ou usando de fina ironia.<sup>78</sup> Aos seus inimigos, Medeia pede boa-vontade, uma boa disposição mental – é um engodo.<sup>79</sup> Os encantamentos de Medeia em Eurípides são mentais e usados contra os adversários.

Os inimigos de Medeia [*échthroi*] também são adversários combatentes [*polémioi*]. Medeia tratou como *polémioi* os inimigos de Jasão, vencendo-os (EURÍPIDES, *Medeia*, v. 508), renunciou que um conflito conjugal pode culminar na transformação do cônjuge em *polémios* (EURÍPIDES, *Medeia*, v. 572). Como os cidadãos atenienses enviavam os filhos para a guerra, Medeia enviou os seus próprios filhos para a casa dos seus *polémioi* (EURÍPIDES, *Medeia*, v. 781). Como um soldado que pede o apoio de É assim que Medeia chama Jasão (EURÍPIDES, *Medeia*, v. 508) e a proteção divina, Medeia clama a seu avô *Hélios* que a proteja dos *polémioi*. Medeia deposita o corpo dos filhos no templo de Hera para que nenhum *polémios* os ultraje (EURÍPIDES, *Medeia*, v. 1380). A relação entre Medeia e Jasão é uma guerra, e como aconteceu em Atenas, o resultado é a morte dos próprios filhos, que ao mesmo tempo são os filhos do *polémios*.<sup>80</sup> De forma análoga, o contexto de guerra, a Guerra do Peloponeso, é a situação da conjuntura mais ampla. O sacrifício dos filhos de Medeia por causa da traição de Jasão, seu *polémios*, é semelhante ao sacrifício dos filhos dos atenienses, mortos na batalha de Potideia contra os coríntios e seus aliados, um ano antes da encenação da peça. Seis meses antes, a retórica empregada na oração fúnebre de Péricles louvou os filhos mortos na batalha e os valores de Atenas.<sup>81</sup> Em *Medeia*, a retórica visa levar o rei e sua família

78 Medeia, em Eurípides (*Medeia*, v. 343), utiliza o vocábulo “*mēchanēsasthai*” [construir] – um prenúncio da *mechanē*, seu objeto de fuga.

79 Em Eurípides (*Medeia*, v. 345), utiliza-se o vocábulo: *eunoia*; no verso 346, o termo utilizado é *phrontis*.

80 Para Jasão, os filhos são dele e de Medeia (versos 549-550). Medeia é banida por Creonte com os seus dois filhos (versos 272-273). Mas ela destrói os filhos para destruir assim a prole de Jasão, como se os filhos não fossem seus (versos 794-795).

81 Tucídides (2.34.46) deixa claro que as mulheres visitaram os corpos dos mortos nas tendas, marcharam em procissão (provavelmente com outras mulheres), ouviram a oração fúnebre e lamentaram no local da sepultura. Logo, observa-se uma ambiguidade: o lamento das mulheres era indesejado, mas aceito por força das circunstâncias, controlado: apenas as mulheres das famílias dos mortos em combate podiam comparecer e chorar o defunto, mas elas receberam o seguinte conselho de Péricles: “Se tenho de falar também das virtudes femininas, dirigindo-me às mulheres agora viúvas, resumirei tudo num breve conselho: será grande a vossa glória se vos mantiverdes fiéis à vossa própria natureza, e grande também será a glória daquelas de quem menos se falar, seja pelas virtudes, seja pelos defeitos” (TUCÍDIDES, *História da Guerra do Peloponeso* 2.35.45). Na *Medeia* de Eurípides, as mulheres falam, e pelo falar logram êxito.

à morte e Jasão a algo pior que a morte através do assassinato de seus filhos. Tanto em *Medeia*, quanto em Atenas, os filhos são vítimas de guerra.



Como na guerra, a culpa pelos filhos mortos recai sobre os *polémios*. Após a morte dos filhos na cena final, Jasão se torna *dysmenês* (EURÍPIDES, *Medeia*, v. 1239), inimigo cuja reconciliação é impossível. Logo, a ideologia da guerra prevalece absoluta no fim da peça, a ponto de tornar a agressão ao inimigo mais importante do que a preservação da família. O marido escolhe Corinto. *Medeia* guerreia então contra o *oikos* e contra a *pólis*. A vingança de *Medeia* segue o padrão masculino bem-conhecido de “fazer bem aos amigos, fazer mal aos inimigos.”<sup>82</sup>

*mēdeís me phaúlēn kasthenē nomizētō  
mēd’hēsychaíān, allà thatérou trópou,  
bareíān echthrois kai phíloisin eumenē:  
tôn gār toióútōn eukleéstatos bios.*

*não me considerem insignificante e fraca  
nem silente, mas de outra maneira,  
dura com inimigos, boa com amigos.  
assim sendo, a vida é mais gloriosa  
(EURÍPIDES, *Medeia*, vv. 807-810)*

As perspectivas masculinas de *Medeia* sobre a guerra e a inimizade são encenadas em Atenas, diante de um público que também frequenta a assembleia, por atores e membros do coro que também são cidadãos. Está em jogo ainda, em *Medeia* e na guerra, a questão do encontro da civilidade com o *oikos*: como uma cidade poderá receber uma assassina de filhos? Como é possível viver em família na ausência dos filhos mortos pela própria *hýbris*? (EURÍPIDES, *Medeia*, vv. 848-852). Eurípides dá pistas para a resposta dessas questões.

## INÍCIO, FIM E REINÍCIO DE MEDEIA

Foley (1989, pp. 61-85; 97-115) e Rehmm reconhecem que *Medeia*, por perseguir valores tão épicos (e masculinos), entra em conflito com aquela parte de si mesma que teria sido vista como mais feminina, parte responsável pelo amor por seus filhos.

82 HESÍODO, *Trabalhos e Dias*, vv. 353-354. Ver ainda em: TEÓGNIS, vv. 869-872; ARQUÍLOCO, fragmento 23 W; SÓLON, fragmento 13 W; PÍNDARO, *Píticas* 2.83-85; ÉSKUÍLO, *Coéforas*, vv. 122-123; SÓFOCLES, *Antígona*, vv. 641-644.





Parte da resposta à questão da vida após a morte dos filhos têm relação com a observação inicial autorreferencial feita nas Ode Coral de Medeia, onde é feita referência à viagem da protagonista. O Prólogo e o Párodos fazem alusão à Argo, nau que trouxe a heroína de Cólquis para a Grécia, responsabilizando o navio pelos males presentes e passados. Esse tema abre e fecha a parte introdutória da peça: no diálogo da Ama com o Tutor, os medos em relação ao destino das crianças faz alusão à jornada que causou sofrimentos à casa de Pelias no passado próximo (EURÍPIDES, *Medeia*, vv. 9-10), ao pai de Medeia (EURÍPIDES, *Medeia*, v. 32) e à própria Medeia (EURÍPIDES, *Medeia*, vv. 16-33). A Ama abre a peça desejando que Argo nunca tivesse “voado” para Cólquis através das Semiplégades (EURÍPIDES, *Medeia*, vv. 1-2), uma jornada por meio da qual todos os males surgiram (YPSILANTI, 2008, p. 158). A referência mais ampla à Argo consiste na implicação de Jasão, da migração, do abandono da casa paterna e do trágico final a tudo isso: a ruptura do casamento de Jasão e Medeia. Logo, as questões relacionadas ao amor são analisadas, na peça, numa configuração social-psicológica em que as questões afetivas e de gênero estão relacionadas ao jogo de poder que, quando desequilibrado, conduz ao colapso e permite o inusitado do comportamento retórico de Medeia (ACKAH, 2017, p. 32). Sobre isso, afirma Hopman (2008, p. 158):

O tema do casamento está, portanto, no cerne da tragédia, e grande parte da tensão entre Medeia e Jasão deriva da incompatibilidade de suas opiniões sobre a sua relação. À medida em que o prólogo se desenrola, a Ama deixa claro que, no que diz respeito a Medeia, o recente envolvimento de Jasão com a princesa coríntia equivale a uma anulação de seus laços. A filiação, a amizade recíproca que costumava ligá-los, foi substituída por inimizade (16), uma visão mais tarde reiterada pelo Tutor, outro membro da família de Medeia (76-77). A discrepância entre isso e o ponto de vista de Jasão é transmitida com força no *agôn*. Enquanto Jasão insiste que seu novo casamento não afeta as suas obrigações com Medeia e seus filhos, e ainda fala deles como seus *phíloi* (559-565, 609-615), Medeia o considera inimigo (*échthistos*, 467) que está fazendo o mal para seus amigos (*phílois kakôs drásant'*, 470). Do seu ponto de vista, a *cháris* que ela esperava em troca de sua ajuda em Cólquis foi aniquilada (506-19). O engajamento de Jasão com a princesa coríntia quebra o seu passado comum.

A ruptura entre Jasão e Medeia, reconhecida e observada pela protagonista como uma desonra e um desfavor, a faz agir. Se, por um lado, a sua insatisfação é semelhante a de Aquiles e Ájax, ambos movidos pela ira



e por valores relacionados à desonra da sua condição, a sua atuação é aquela que se espera na *pólis* de Atenas de um homem que participa da assembleia e se envolve nos assuntos da cidade: ela mantém sua força de resolução. A sua linguagem, repleta de “palavras suaves” no diálogo que ela enceta com Creonte, demole as resistências e ganha o dia que ela precisava para realizar a vingança (BOEDEKER, 1991, pp. 95-112). Ao mesmo tempo, Medeia resiste às palavras que procuram afastá-la da sua ação necessária (MASTRONARDE, 2002, p. 23), à de quando ela delibera. Deliberações podem ser mutáveis na peça – ela chega a deliberar não matar mais os filhos.<sup>83</sup>

Esta cena enfatiza o contato físico entre Medeia e os meninos, pois a sua sensação de perda em sua morte iminente cria nela o desejo de tocá-los (1069-1075 – veja, em particular, as referências a abraçar, beijar e à pele macia dos filhos). Isso pode refletir o estágio da *prothesis* do sepultamento grego, com sua ênfase na lavagem e unção do corpo.<sup>84</sup> Tal tratamento, obviamente, servia para preparar o corpo para o enterro, mas também permitia que os lamentadores (em particular as mulheres que realizavam tal limpeza ritual) tivessem um contato final com o corpo do falecido amado. Isso é exatamente o que Medeia nega que Jasão faça no final da peça. A cena sugere assim que a habilidade de Medeia de controlar seu desejo de lamentar por seus filhos resulta na sombra técnica de realizar esse lamento por eles antes da morte, provocando tal emoção para não interferir com a intenção de assassinato que o gera.

## O ENCONTRO FINAL ENTRE MEDEIA E JASÃO

O encontro final entre Medeia e Jasão reconhece e explora as implicações dessa revisão simbólica da morte de seus filhos. Depois de anunciar a Jasão que ela vai enterrar as crianças, instituir um culto em sua honra e ir para Atenas, Medeia profetiza que ele encontrará uma morte digna de seus atos e que a cabeça dele será atingida por um remanescente do Argo (*Argoús kára sòn leipsánōi peplēgménos*, 1387). Embora não esteja claro se a história foi tradicional ou inventada por Eurípides (Mastronarde 2002, 55), ela se faz eco das primeiras linhas da peça. O participio *peplēgménos* vem do verbo *pléssō*, “atingir” como o topônimo Simplégades (*Symplēgádes*), cuja ocorrência no prólogo de Medeia é o seu primeiro atestado existente. A morte é prevista por Medeia como uma

83 EURÍPIDES, Medeia, vv. 1044-1050. No verso 1079, revela-se que o *thýmos* suplanta a deliberação.

84 *Prothesis* é uma referência à necessidade ou desejo de tocar o corpo de um morto. As *protheses* são comuns na tragédia. Ver: EURÍPIDES, *Hércules*, vv. 1360-1364 e 1375-1376; *Hipólito*, vv. 1431-1432; 1232-1235; *Suplicantes*, vv. 815-817; SÓFOCLES, *Electra*, vv. 1138-1142.



resposta adequada, embora atrasada, ao que foi quebrado desde a transgressão inicial de Jasão. Jasão também percebe que o resultado do drama neutraliza a expedição de Argo. Ele não só se arrepende de ter trazido Medeia de Cólquis (1329-1332), mas em suas duas últimas linhas (que podem ser as linhas finais da peça se 1415-1419 forem realmente espúrios) ele deseja que ele nunca tenha gerado as crianças em vez de testemunhar o seus assassinatos. A estrutura gramatical de seu desejo contrário ao fato (*hÿs mēpot' egō phÿsas óphelon*, 1413) é paralelo ao desejo inicial da Ama de que o Argo nunca tivesse cruzado as Semiplégades (*Eith' óphel' Argoûs mē diaptásthai skáphos*, 1) e fornece um fechamento adequado para a trama trágica. A vingança de Medeia cumpriu o desejo da Ama e negou simbolicamente a jornada de Argo.

A diálogo violento entre Medeia e Jasão contém mais um detalhe que traz essa nova versão da história ainda mais próxima de uma revisão completa do passado. Depois de distinguir Medeia como a mulher mais odiosa de todos, Jasão descreveu-a como tendo “uma natureza mais selvagem do que a Tirrena Scylla” (1342-1343). Pouco depois (se as linhas não são espúrias), Medeia reconhece friamente a comparação e argumenta que suas ações são uma retaliação legítima para a maneira como Jasão a tratou (1358-1359). As duas referências a Scylla são curtas e incluem uma pequena caracterização, exceto por sua selvageria (*agriótēran*, 1343) e localização no mar Tirreno. O *pedigree* poético do monstro, no entanto, indica que ele participa da revisão da Medeia no âmbito da jornada de Argo. Como os Simplégades, Scylla e sua contraparte Charybdis delinham linhas de mar de mar, um atributo aparente antigo, uma vez que Odisseia e enfatizou aqui pelo epíteto *Tyrsēnis*, nome cunhado para se referir ao mar que abrange o norte da Sicília e o oeste de Itália, terminando no Estreito de Messina. Além disso, as rochas cruzadas por Jasão, sejam chamadas de Simplégades, Ciâneas ou Planctae, e os estreitos de Charybdis e Scylla são muitas vezes apresentados como alternativas estruturais. Na Odisseia, Circe descreve o Planctae, por um lado, e Charybdis e Scylla, por outro, como duas rotas possíveis que Odisseu poderia tomar depois de passar a ilha das Sirenas (HOMERO, *Odisseia*, XII, vv. 55-61). Dois séculos depois de Eurípidas, Apolônio de Rodes coloca os Simplégades contra Charybdis, Scylla e Planctae em posições de espelhamento no caminho dos Argonautas para Cólquis (Vian e Delage 2002: III, 41). No contexto do “meta-espaco” náutico da tragédia de Eurípidas, a assimilação de Medeia a Scylla equivale a uma substituição dos Simplégades por um novo conjunto de estreitos.

### MEDEIA: DO SOL AO SOL

Em relação aos múltiplos campos em que a identidade de Medeia, fluida, se manifesta, um exemplo claro disso é a temática religiosa na peça. A religião



em *Medeia* é posta a serviço da vingança da protagonista da peça. O próprio Zeus, a Justiça de Zeus e *Hélios*, avô de *Medeia*, estão associados às suas ações (EURÍPIDES, *Medeia*, vv. 764-766). Logo, na tragédia de Eurípidés, se não há necessariamente abundância de ações mágicas, afirma-se constantemente que os deuses são parceiros de *Medeia*. Por outro lado, há uma magia retórica na peça, que corrobora com a execução da vingança para manifestação da justiça, sob a aprovação dos deuses e o apoio das mulheres coríntias que formam o Coro e da *Ama*.

Essa assimilação, além disso, não ocorre apenas no nível linguístico. Como Wiles (1997, p. 122) sugere, a posição final de *Medeia* em uma carruagem dirigida por dragões, com vista para *Jasão* do topo do *skéné* e segurando dois cadáveres em seus braços, fornece uma contrapartida visual para a comparação. A imagem verbal é totalmente decretados no palco: os dragões são reminiscentes das caudas de peixe ou cobra características de *Scylla* nas artes visuais, enquanto a posição elevada de *Medeia* e os corpos que ela mantém paralelamente a localização do monstro em um alto penhasco e os marinheiros que ela arranca na *Odisseia* (XII, vv. 73-84 e 245-57). Ao final da peça, *Medeia* realmente se tornou uma *Scylla* e *Jasão* está abaixo como um *Odisseu* indefeso, a quem ela mordeu (*déxetai*, 1370) rápido (HOPMAN, 2008, pp. 165-167).

### CONCLUSÃO: MEDEIA, SUAS IDENTIDADES FLUIDAS E AS POSSIBILIDADES DAS MULHERES DA ATENAS CLÁSSICA

*Medeia*, a mulher, apátrida, sem *oikos*, se comporta com habilidades retóricas próprias do universo masculino, e *Creonte*, vítima de seus engodos retóricos,<sup>85</sup> reconhece tais habilidades (EURÍPIDES, *Medeia*, vv. 340-347). A construção feita por Eurípidés da personagem *Medeia* envolve a caracterização de sua vontade como feita de pedra e ferro (EURÍPIDES, *Medeia*, v. 1279; 38-39, 108-109, 395-398, 797, 807-809) e o destaque de sua astúcia e capacidade de persuasão. Ela obtém múltiplas vitórias a partir do discurso: consegue fazer com que *Creonte* ceda aos seus pedidos (EURÍPIDES, *Medeia*, vv. 335-357); convence *Egeu* a se comprometer por meio de juramentos consigo (EURÍPIDES, *Medeia*, vv. 706-758); e é um instrumento para enganar *Jasão*, abrindo o caminho para que *Medeia* assassine a nova esposa de seu marido e seu pai (EURÍPIDES, *Medeia*, vv. 866-975).

85 Richard Buxton (1982) e Deborah Boedeker (1991, pp. 95-112) discutiram o importante papel que a linguagem enganadora interpreta em *Medeia*. Ver ainda: BOEDEKER, 1991, p. 95-112; e também BOEDEKER, 1997, p. 127-148.



Tanto a inimizade quanto a *sophía* pertencem, em Eurípidés, a um éthos masculino. O travestimento serve na peça como recurso para o tensionar da mola trágica, e o desfecho da tragédia é a vingança “masculina” plena: a vitória no *agôn* discursivo contra Creonte e Jasão, o ultraje dos filhos do inimigo (que são, ao mesmo tempo, seus) e a fuga, incólume, sem punição. É a realização plena do ideal grego de “fazer mal aos inimigos” (SCHEIN, 1990, p. 67).

Uma distinção, a partir do mesmo mito e da aparente recepção entre o drama trágico e a representação imagética se interpõe, o que leva à necessidade de elucidar o caráter fluido do mito. Segundo Vernant, “em sua forma autêntica, o mito trazia respostas sem jamais formular explicitamente os problemas. A tragédia, quando retoma as tradições míticas, utiliza-as para colocar, através delas, problemas que não comportam solução” (VERNANT, 2006, p. 181). É fato que antes da tragédia “nenhuma poesia escolheu o mito simplesmente para expressar uma ideia” (JAEGER, 1986, p. 209), mas após tal atribuição nos dramas trágicos, e a posterior recepção dos mitos pela via das tragédias mostra que há interação representacional. Tal interação é objeto de interesse, pois essas interações desdobram o que Bloch (2001, p. 54) considera de “fato eminentemente ‘histórico’”:

Ora, a obra de uma sociedade que remodela, segundo suas necessidades, o solo em que vive é, todos intuem isso, um fato eminentemente “histórico”. Assim como as vicissitudes de um poderoso núcleo de trocas. Através de um exemplo bem característico da topografia do saber, eis portanto, de um lado, um ponto de sobreposição onde a aliança de duas disciplinas revela-se indispensável a qualquer tentativa de explicação; de outro, um ponto de passagem onde, depois de constatar um fenômeno e pôr seus efeitos na balança, este é, de certa maneira, definitivamente cedido por uma disciplina à outra. O que se produziu que parecera apelar imperiosamente à intervenção da história? Foi que o humano apareceu.

Tal fato coincide não apenas com as pluralidades impressas nos mitos, mas também refletem as possibilidades das mulheres na Atenas Clássica sob a ótica de Eurípidés. Se as mulheres, de fato, são alvo de condicionamentos sociais, a sua habilidade para contornar os limites a elas impostos encontram eco em *Medeia*. A vingança de *Medeia* é a vingança da mulher ateniense à mercê, que sabe recorrer ao poder aparentemente e majoritariamente masculino para provocar uma mudança de quadro. Logo, *Medeia* representa a imagem das mulheres que se excedem, é um espelho para que a *pólis* se enxergue na crueza do conflito entre *Medeia* e Jasão.



**Abstract:** The aim of this article is to observe the representational aspects of the Medea myth in the homonymous tragedy of Euripides. It is intended not only to understand the variables of these representations of the myth in the play but as the author imprints in his protagonist, fluid aspects of gender identity, characteristics of the possibilities of social action of the women of Classical Athens.

**Keywords:** Myth, Representations, Gender, *Medea*, Euripides.

## REFERÊNCIAS

- ACKAH, Kofi. *Euripides' Medea and Jason: A Study in the Social Power of Love*. *Phronimon* 18, 2017, p. 31-43.
- BARLOW, S. A. *Stereotype and Reversal in Euripides' Medea*. *Greece & Rome* 3, 1989.
- BLOCH, M. *Apologia da História ou O Ofício do Historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- BLONDELL, R.; GAMEL, M.-k.; RABINOWITZ, N. S.; ZWEIG, B. *Women on the Edge: Four Plays by Euripides: Alcestis, Medea, Helen, Iphigenia at Aulis*. New York: Routledge, 1999.
- BOEDEKER, D. 1991. Euripides' Medea and the Vanity of Logoi. *CP* 86, 1991, p. 95-112.
- BONGIE, E. B. Heroic Elements in the Medea of Euripides. *TAPA* 107, 1977.
- BUXTON, R. G. A. *Persuasion in Greek Tragedy: A Study of Peitho*. Cambridge, 1982.
- CARIOU, Morgane. *Αὐτὰρ Ἰήσων μνήσατο Μηδείης πολυκερδέος ἐννεσιάων: statut et enjeux des instructions de Médée*. *Gaia: revue interdisciplinaire sur la Grèce Archaique*, 15, 2012, p. 149.
- CARTER, L. B. *The Quiet Athenian*. Oxford: Oxford University Press, 1986.
- CHANTRAINE, Pierre. *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire de mots*. Paris: Les Éditions Klincksieck, 1977.
- CLAUSS, J. J.; JOHNSTON, S. I. (eds.). *Medea: Essays on Medea in Myth, Literature and Arts*. Princeton, 1997.
- CROALLY, N. T. *Euripidean Polemic: The Trojan Women and the Function of Tragedy*. New York: 1994.
- FERREIRA, Luiza de Nazaré. A fúria de Medeia. *HUMANITAS*, 1997, 59.
- FESTUGIÈRE, A.J., *V enfant d'Agrigente*, Paris: Flon, 1950.
- FIALHO, M. C. O horizonte político da Medeia de Eurípidés. *Archai* 14, 2014, p. 21-25.
- FINLEY, M.I. *Uso e abuso da história*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- FOLEY, H. *Medea's Divided Self*. *ClAnt* 8, 1989.
- FUTRE, M.P. As orações no *Íon* de Eurípidés. *Euphrosyne* VIII, 1977.
- FUTRE, M.P. Prece e poesia no *Hipólito* de Eurípidés, *Humanitas* 46, 1994.
- GRIFFITH, M.; MASTRONARDE, D. V. *Cabinet of the Muses: Essays on Classical and Comparative Literature in Honor of Thomas G. Rosenmeyer*, 1990.
- HALL, E. *Greek Tragedy: Suffering under the Sun*. Oxford: Oxford University Press, 2010.



HOPMAN, Marianne. *Revenge and Mythopoiesis in Euripides' "Medea"*. *Transactions of the American Philological Association* 138, 1, 2008.

JAEGER, Werner. *Paidéia: a formação do homem grego*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

JODELET, D. (org.) *As Representações Sociais*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2001.

\_\_\_\_\_. *Representações sociais: um domínio em expansão*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2001.

KALIMTZIS, K. *Taming Anger: The Hellenic Approach to the Limitations of Reason*. London: Bloomsbury Academic, 2012.

KIBUUKA, B. G. L. *A guerra e o teatro de Eurípedes*. Curitiba: Prismas, 2015.

KLACEWICZ, Ana. *Lendas, mitos e História: estudo sobre as narrativas polonesas e gregas*. São Paulo, 2009.

KNOX, B. M. W. *The Medea of Euripides*. *YCS* 25, 1977, p. 193-225.

KONSTAN, D. *The Emotions of the Ancient Greeks: Studies in Aristotle and Classical Literature*. Toronto: University of Toronto Press, 2006.

LAWRENCE, S. *Audience Uncertainty and Euripides' Medea*. *Hermes* 125, 1997.

LEVETI, Brad. *Verbal Autonomy and Verbal Self-Restraint in Euripides' Medea*. *Classical Philology*, 105, 1, 2010.

LLOYD, Charles. *The Polis in Medea: Urban Attitudes and Euripides' Characterization in "Medea"*. *The Classical World* 99/2, 200.

LUSCHNIG, C. A. E. *Granddaughter of the Sun: A Study of Euripides' Medea*. Leiden: Brill, 2007.

MADDALENA, "A. *La Medea di Euripide"*. *RivFil* 91, 1963, p. 129-152;

MAINGUENEAU, D. *Genèses du Discours*. Bruxelas: Pièrre Madarga Éditeur, 1984.

MASTRONARDE, Donald J. (ed.). *Euripides: Medea*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

MEIER, Christian. *La naissance du politique*. Paris: Gallimard, 1996.

MOREAU, A.; TURPIN, C. (eds). *La magie: Actes du colloque international de Montpellier 25 – 27 mars 1999*. Tomo 2: *la magie dans l'Antiquité grecque tardive. Les mythes*. Montpellier: Publications de la Recherche – Université Montpellier III, 2000, p. 245-264.

MOSSMAN, J. (ed.). *Euripides: Medea*. Oxford: Oxbow Books, 2011.

PESAVENTO, Sandra Jatáhy. *História & História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

RABINOWITZ, N. S. *Anxiety Veiled: Euripides and the Traffic in Women*. Ithaca, 1993.

REHM, R. *'Medea and the λόγος of the Heroic'*. *Eranos* 87, 1989.

RICOEUR, Paul. *Du texto à l'action*. Paris: Édition du Seuil, 1986.

SCHAPS, David M. *For All That a Woman: Medea 1250, ΔΥΣΤΥΧΗΣ Δ' ΕΤ & 303A9; ΓΥΝΗ*. *The Classical Quarterly*, 56, 2, 2006.

SEGAL, C. *Euripides' Medea: Vengeance, Reversal and Closure*. *Pallas* 45, 1996.

\_\_\_\_\_. (ed.). *Oxford Readings in Greek Tragedy*. Oxford: Oxford University Press, 1983.

SHAW, M. *The Female Intruder: Women in Fifth-Century Drama*. *Classical Philology* 70, 1975.

TODOROV, T. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e Pensamento entre os gregos**. Rio de Janeiro: 1990.

\_\_\_\_\_. **Mito e sociedade na Grécia Antiga**. Tradução de Myriam Campello. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

\_\_\_\_\_. **Mythe et religion em Grèce ancienne**. Paris: Édition du Seuil, 1990.

VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e tragédia na Grécia Antiga**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

VERRAL, A.W., **Euripides The nationalist**. Londres e Nova York, 1895.

YPSILANTI, Maria. Movement and Constraint of Tragic Heroes and Chorus: the Case of Euripides' Medea and Hippolytus. **Rivista di cultura classica e medioevale**, 50, 1, 2008.

ZEITLIN, F. I. **Playing the Other: Gender and Society in Classical Greek Literature**. Chicago, 1996.

