

RELACIONANDO MAGIA E GÊNERO NA GRÉCIA ANTIGA: CIRCE E MEDEIA COMO REPRESENTAÇÕES SOCIAIS DE FEITICEIRAS¹ NA ATENAS CLÁSSICA (SÉCULO V A.C)



Stéphanie Barros Madureira²

Resumo: Utilizando como principais referências documentais a *Odisséia*, de Homero, e a *Medeia*, de Eurípidés, propomos fazer uma análise das feiticeiras Circe e Medeia sob a ótica do conceito de “representações sociais”, elaborado por Denise Jodelet. Em nossa pesquisa, procuramos traçar um paralelo comparativo entre as feiticeiras e demonstrar a influência de ambas como exemplos negativos que corroboram com a construção dos estereótipos e papéis de gênero do período clássico. Circe e Medeia, personagens que envolvem o universo mágico, recebem destaque por representarem os temores da civilização frente ao estigma da magia. Suas habilidades obscuras, inversão dos valores femininos e a amargura da mulher abandonada contribuíram para a transformação das figuras míticas em feiticeiras temidas e execráveis.

Palavras-Chaves: Magia; Gênero; Homero; Eurípidés; Representações sociais; Análise de Discurso.

Tema Livre

1 Seguindo os trabalhos de Georg Luck (2004), Daniel Ogden (2004) e Evelien Bracke (2009) nós tratamos os termos “bruxa” e “feiticeira” como intercambiáveis entre si. Ambos são termos atribuídos a estas e outras personagens das documentações arcaicas e clássicas, em um momento posterior a suas elaborações. Isto é, não são termos os gregos, utilizados pelos antigos que as definiam, são estratégias para melhor entendimento contemporâneo, uma vez que somos mais capazes de conceituar e diferenciar filosoficamente “magia” e “religião”. Acerca dos termos que os antigos utilizavam, identificamos os praticantes de magia grega no período Clássico como divididos nos seguintes grupos: os magos (*mágoi*), purificadores (*kathartai*), sacerdotes mendicantes (*agurtai*), adivinhos (*mánteis*) e charlatães (*alazones*). Esses grupos nos foram apontados por Platão e pelos Hipocráticos em seus tratados que criticam extensivamente os indivíduos que alegavam saber manipular o divino (ODGEN, 2001, p. 106). Apesar disso, ambos autores não deixaram claramente para nós se essa denominação era exclusiva, uma vez que não são poucos os casos em que um adivinho performa purificação, ou que um mago invoca os mortos e faz previsões a partir do seu encontro com os mesmos (JOHNSTON, 2008, p. 144-145). Finalmente, torna-se necessário apresentar o grupo dos *magoi*, termo do qual deriva a palavra *magus*, em latim, e o termo magia. No singular *magos*, pode significar uma das tribos de Media, ou um sacerdote da mesma que era capaz de interpretar sonhos: originalmente, os *magoi* eram os servos diretos do rei persa, sacerdotes altamente respeitados por seus conhecimentos e influência religiosa no Império Persa. Entre os gregos adquiriu o significado pejorativo de feiticeiro charlatão (COLLINS, 2009, p. 90).

2 Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em História Comparada da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGHC-UFRJ) e Mestre pelo mesmo programa, integra o Laboratório de História Antiga (LHIA) da UFRJ. Dedicou-se, no mestrado, ao estudo de gênero e magia nos períodos arcaico e clássico, e atualmente pesquisa história da alimentação e etnicidade dos mesmos períodos. E-mail para contato: stephanie.madureira@gmail.com



Abstract: This paper analyzes the sorceress Circe (from Homer's *Odyssey*) and Medea (from Euripides's *Medea*) based on Denise Jodelet's theory of social representation. In my work, I will show, through a comparative approach, the influence of both sorceress as negative examples that help constructing classical Athen's gender roles and stereotypes. Obscure magical practices are perceived as feminine and, thus, carry a submissive, though subversive, character. Circe and Medea, characters who involve the magical universe, have prominence because they represent the fears of civilization along with the stigma of magic. Their obscure skills, the inversion of feminine values and the bitterness of the abandoned woman all contribute to the transformation of the mythical figures into feared and execrable sorceresses.

Keywords: Magic; Gender; Homer; Euripides; Social Representation; Discourse Analysis.

Feiticeiras são figuras femininas que, ao longo da história, intrigaram homens – sobretudo os da elite intelectual – das mais diversas nacionalidades, temporalidades e espacialidades. A Grécia antiga, desde ao menos o período arcaico³ (séculos VIII-VI a.C.), também presenciou interesse nestas personagens controversas, e destacamos Circe, de Homero, como exemplo. Já no período clássico (séculos V-IV a.C.), a Medeia, de Eurípides, é talvez a mais famosa, recordada e horrenda feiticeira. A partir do conceito de *representações sociais* proposto por Denise Jodelet⁴ (2001, p. 36 e 40), temos como objetivo relacionar as personagens selecionadas e sua habilidade mais notável – o uso do *phármakon* – com as práticas mágicas mais comuns às esposas dos cidadãos no período clássico. Propomos, no presente artigo, que ambas poderiam ser interpretadas como representações construídas discursivamente, de forma a preencherem um papel educativo à audiência, sobretudo a porção feminina. Para tanto, necessitamos primeiramente apresentar as duas personagens e relacioná-las.

Circe, ou *Kirke* é, na mitologia grega, uma divindade menor, reconhecida-mente uma feiticeira associada à *pharmakeia* (preparo de poções), extremamente

3 A cronologia por nós selecionada é proposta por Claude Mossé em sua obra *A Grécia Arcaica de Homero a Êsquilo* (1984).

4 A representação social só pode se dar através da *comunicação* e esta incide sobre aquela de três maneiras, segundo Jodelet (2001, p. 30): a) na sua *emergência* (quem sabe e de onde sabe?); b) nos *processos de formação das representações* (o que e como sabe?) e c) na *edificação da conduta* (sobre o que sabe e com que efeitos?). *Representações sociais* estão, dessa maneira, presentes nos discursos que norteiam as crenças, os valores e as regras socialmente aceitas pelos diversos segmentos sociais. Elas funcionam através da simbolização e interpretação dos objetos que o cercam, de forma a construir uma realidade em conjunto a um corpo social. Denise Jodelet sistematiza de maneira bastante eloquente essa relação intrínseca e necessária entre comunicação e representações (JODELET, 2001, p. 36 e 40).



habilidosa, suas áreas de atuação incluíam a magia da transmutação/metamorfose, ao poder da ilusão e à arte obscura da necromancia. Descendente direta de Hélios, deus do sol, e de Perseida, a oceânide, Circe é também irmã de Aeetes (HOMERO, *Odisseia*, X, 135), rei da Cólquida. Qualificada como uma divindade bela e habilidosa na arte de cantar melodiosamente, Circe é monstruosa e intensa. A descendência direta dos Titãs, por parte de seus genitores, nos aponta que a mesma se configura distante dos humanos e dos deuses olímpianos, aproximando-a das características mais titânicas, como sua inconstância e seu incontrolável temperamento. Como Bracke (2009, p. 88) e Parry (1992, p. 73-74) destacam, os Titãs eram amplamente conhecidos na mitologia por terem sido derrotados e humilhados pela linhagem dos olímpianos, de forma a serem usualmente retratados como seres rancorosos, rebeldes e raivosos e, por conseguinte, também o serem todos aqueles que compartilham essa linhagem sanguínea.

A feiticeira é descrita usando um vestido longo, belo e finamente bordado, em sua cintura há um belo cinto de ouro (HOMERO, *Odisseia*, X, 543-545) e possui, em sua luxuosa morada, utensílios de ouro e prata e tapetes de cor púrpura. Sua companhia na ilha, além dos homens enfeitiçados, eram as ninfas que lhe serviam. A sua figura era de uma deusa cruel, ardilosa, pavorosa (HOMERO, *Odisseia*, X, 136) não só por suas habilidades em magia, mas pelo que fazia com aqueles que ousavam perturbá-la. Em suma, Circe é ameaçadora e Odisseu passará por ainda mais sofrimento em sua ilha. Porém, quando de fato os homens de Odisseu a encontram, não há nenhum sinal aparente de periculosidade. Ao contrário, Circe é descrita como estando no interior de seu *oikos*, entoando cânticos em sua voz encantadora e tecendo, com a qualidade e o esmero que apenas uma deusa seria capaz de ter. A divindade de *belas-tranças* é, momentaneamente, a descrição de uma mulher dedicada à vida doméstica.

Além de ser apresentada pelo poeta como uma divindade de belos cabelos trançados (*euplokamos*) e doce voz (*opikalēi*) (HOMERO, *Odisseia*, X, 136; 221), ele também nos informa que ela habita um vale estreito na floresta e um palácio cercado por lobos, leões e ursos (HOMERO, *Odisseia*, X, 212) que garantem a proteção de sua vida e de seus tesouros, na ilha de Eeia, localizada na Costa da Sicília. Antes de encontrá-la, Odisseu explora inicialmente a ilha, procurando por mortais. Porém, seus olhos só repousam sobre florestas (HOMERO, *Odisseia*, X, 150-197) e, como nas aventuras anteriores, a terra não é cultivada. À distância, Odisseu nota fumaça subindo aos céus (HOMERO, *Odisseia*, X, 196-197) o que indica uma fogueira e a presença de alguém. Tudo isso lembra Odisseu do encontro com Cíclope (HOMERO, *Odisseia*,



X, 167) e com os Lestrigões (HOMERO, *Odisseia*, X, 99), e os resultados funestos de suas experiências nessas ilhas. Apolônio de Rodas, seguindo a tradição de Hesíodo, diz que Circe veio para a ilha além da Toscana na carruagem de seu pai Hélios (APOLÔNIO DE RHODES, *Argonautica*, 3, 311). Conforme a narrativa de Homero avança, Euríloco⁵ indica que os belos animais que vagam pela ilha de Circe são, na verdade, suas vítimas: marinheiros que, como Odisseu e seus companheiros, atracaram em sua ilha e tiveram este triste fim.

Homero (*Odisseia*, X, 230-238) a caracteriza como sendo extremamente habilidosa, e isso nos é explicitado quando ela enfeitiça, quase sem esforço, os aqueus que adentraram sua morada. Combinado ao seu poder de manipulação das ervas, Circe usa apenas da sedução: sua bela aparência, sua bela voz, sua mansão e os luxos que a mesma contém - comida, vinho, ouro, belos tecidos. Todas as possibilidades que seu o *oikos* oferta são irresistíveis para os aqueus, uma vez que se encontram no percurso de uma longa jornada – jornada esta que lhes causou imensos infortúnios e perdas. Circe usa uma poção mágica para transformar os aqueus em porcos, como faz com todos os homens que seduz e cruelmente amaldiçoa. A divindade tenta fazer o mesmo com Odisseu, mas o herói obteve ajuda do deus Hermes (HOMERO, *Odisseia*, X, 275-292). Dessa maneira, Odisseu consegue subjugar Circe na própria arte que a divindade domina (HOMERO, *Odisseia*, X, 315-335):

(...) O coquetel me preparou
Na taça de ouro, sem deixar de acrescentar
A droga, ruminando atrocidades no íntimo.
Sorvi o líquido sem me narcotizar;
Golpeou-me com a verga, me ordenando assim:
'Vai repousar com teus amigos na pocilga!
Nem bem falou, saquei da coxa a espada afiada,
E, em sua direção, ameacei matá-la.
Urlando corre para me abraçar os joelhos
E então profere, às lágrimas, palavras-asas:
(...)
Devolve a espada à bainha, para então subirmos
Nós dois ao tálamo! A união de nossos corpos
No amor há de aumentar a mútua confiança!

Nesse momento da narrativa, Circe transforma-se: se antes era hostil e inimiga, agora oferecia o leito ao aqueu. Circe foi vencida em sua *métis* e

5 Ele diz: "Buscai desgraças? Infelizes, onde ides? À moradia de Circe, para nos tornarmos/ porcos, lobos, leões, alçados à função/ de involuntários guardas do solar imenso," (HOMERO, *Odisseia*, 431-433)



em sua *techné*: pretendendo transformar o favorito de Atena, falhou, pois este obtivera ajuda divina, a ajuda de um *phármakon* que superou o seu. Odisseu e Hermes, juntos, foram capazes de subjugar àquela deusa conhecida como *polypharmakos*. As figuras masculinas, nessa cena, se sobrepõem à feminina: todo o ardid de Circe não foi páreo para a força viril de Odisseu ajudado por Hermes. A partir de então, Circe adquire/demonstra um caráter completamente domesticado, pois, de maneira similar à outras mulheres que oferecem hospitalidade na narrativa da *Odisseia*, Circe oferece banho, alimento e presentes⁶ ao seu convidado.

Antes de partir, porém, o herói vive em sua companhia por um longo ano. Esse tempo funciona como um hiato na condição de pavorosa feiticeira: Circe vive feliz com Odisseu, dá a seus companheiros um lugar para habitar, alimento farto para consumir e descanso para os corpos cansados da árdua viagem. Ao final deste ano, quando ele deseja deixá-la, ela o aconselha a descer até o Hades e consultar o espírito de Tirésias, usando da magia necromante que analisamos previamente. Quando Odisseu retorna, ela o explica todos os perigos que ele ainda terá de enfrentar e depois o manda seguir seu caminho de volta à Penélope. E não há qualquer tipo de despedida: Circe simplesmente usa do “manto invisível” que os deuses possuem, para despistar as vistas dos mortais, e eles nunca mais se encontram. Tal como um sonho, o ano de Odisseu com Circe fica para trás.

A *Teogonia* de Hesíodo, outro texto que apresenta uma narrativa sobre a feiticeira, menciona Circe juntamente com Medeia (Hesíodo, *Teogonia*, 963-1020, ao explicitar um catálogo de deusas que praticam atos sexuais com heróis e os frutos gerados dessas relações. Elas são também mencionadas primeiramente na narrativa das uniões divinas e sua descendência (Hesíodo, *Teogonia*, 956-962).

Nesse momento, consideramos importante frisar o parentesco de Circe e Medeia, pois elas não apenas possuem origens divinas, são duas das “quantas deitando-se com homens mortais/ imortais pariram filhos símeis aos Deuses” (Hesíodo, *Teogonia*, 968), mas Circe é tia de Medeia. Assim, ambas estão conectadas pela linhagem sanguínea e na especialidade, pois, como já informamos anteriormente, Medeia compartilha a arte da manipulação do *phármakon*. Ambas são mencionadas por Hesíodo somente mais uma vez, separadamente.

6 A divindade dá ao herói um quítion e uma túnica (HOMERO, *Odisseia*, X, 542), um navio escuro, um carneiro e uma ovelha negra, que deveriam ser sacrificados na entrada do Hades (HOMERO, *Odisseia*, X 571-572) e provisões para o resto de sua jornada à Ítaca (HOMERO, *Odisseia*, XII, 18-19).

A união de Circe e Odisseu é narrada perto do fim da lista (Hesíodo, *Teogonia*, 1011-1016).



Assim como sua tia, Medeia é uma figura mitológica antiga e desenvolvida pela literatura grega séculos antes de se tornar a personagem principal na peça homônima de Eurípides, em 431 a.C.. Ela é personagem presente na história dos Argonautas e sua empreitada, a busca pelo Velocino de Ouro. Sua história está inscrita no modelo de outras viagens marítimas perigosas, tendo por objetivo a conquista de um tesouro inestimável e impossível, desenvolvidas por antigas culturas do Mediterrâneo Oriental (FIALHO, 2006, p. 13). O mito dos Argonautas parece ser, inclusive, mais antigo do que as épicas aventuras de Odisseu narradas por Homero. Esta hipótese é levantada quando nos atemos ao canto XII da *Odisseia*, que diz: “Por ali só uma nau passou, das que navegam no alto mar:/a nau Argo, por todos cantada, ao regressar da terra de Aetes” (HOMERO, *Odisseia*, XII, 69-70). No entanto, apesar de sabermos que o conteúdo de sua narrativa é cronologicamente anterior, não chegaram até nós quaisquer fragmentos que contenham o mito original em sua totalidade.

Uma vez que não possuímos fontes textuais anteriores à *Teogonia* de Hesíodo, é por ela que começaremos a apresentar Medeia. No mesmo catálogo que menciona a união de Circe e Odisseu, o casamento de Medeia e Jasão também é narrado (HESÍODO, *Teogonia*, 992-1002). Concebida primordialmente como sobrinha de Circe, a princesa da Cólquida, filha de Aetes, tem um caráter imortal análogo ao de sua tia e divindade homérica, como nos dizem Hesíodo e Píndaro (PINDAR. *Olympian Odes. Pythian Odes*. IV, 71-251) além do último aludir aos seus poderes mágicos, enquanto o primeiro atribui a vontade divina o fato de Medeia chegar até Iolco e sugere um final feliz para o herói e sua esposa. Essa versão contrasta completamente com a tragédia clássica, em que Medeia é abandonada por Jasão. Eurípides, demonstrando seu caráter inovador como tragediógrafo, apresenta ao público ateniense – conhecedor do antigo mito de Medeia – uma figura feminina humana e, por conseguinte, mortal. De acordo com W. Allan (2002, p. 17), Eurípides apresenta para o público ateniense uma personagem extremamente humana, com quem é possível se identificar, compreender as lamúrias e a sede de vingança - por mais que não seja possível perdoar sua atitude vil para com os próprios filhos.

Apesar dessa grande diferença, na tragédia em questão, a personagem compartilha do mesmo passado mítico de sua origem⁷: sua vida e a de Jasão

7 O mito de Medeia, que se passa num momento cronologicamente anterior à tragédia de Eurípides, pode ser encontrado nas notas pós-textuais da tradução de Flávio Ribeiro de Oliveira (OLIVEIRA, 2006, p. 165-168).



se cruzaram no momento em que o herói e seus companheiros chegam à Colquida, através da nau Argo, com o objetivo de recuperar o Velocino de Ouro, em posse do rei Eetes. O rei impôs a Jasão tarefas humanamente impossíveis, que o herói deveria realizar a fim de obter o velocino, as quais o filho de Éson cumpriu, apesar das dificuldades. Contrariando o acordo firmado por ambos, Eetes negou-se a entregar o velocino de ouro, o que frustraria os planos de Jasão e dos Argonautas, que só poderiam voltar à sua terra natal, Iolco, em posse do objeto mágico. Não era possível tomá-lo à força do rei, uma vez que o objeto era guardado por um feroz e imenso dragão⁸.

Apaixorada pelo herói heleno e compadecida por seu infortúnio, Medeia, princesa da Cólquida e filha de Eetes, decide oferecer seus talentos mágicos para favorecer Jasão, em troca de matrimônio e fidelidade. Jasão prontamente aceitou sua oferta e jurou no templo de Hécate que seria fiel e desposaria a princesa, levando-a com ele para Iolco. Assim, Medeia produziu uma poção mágica para Jasão, que a utilizou para derrotar o feroz animal e roubar o velocino de ouro. O casal e os argonautas então fogem para Iolco em seu navio, levando Absirto, príncipe e irmão de Medeia, na fuga. Porém são perseguidos pelo pai, que parte em sua busca imediatamente ao descobrir a traição de sua filha. Querendo despistar o pai, Medeia – completamente apaixonada e disposta a fazer tudo pelo herói – mata e esquarteja o irmão, jogando seus restos mortais no oceano. A maldade da princesa tem fundamento e objetivo: sabendo que Eetes também os perseguiria, atirou os restos do irmão com o objetivo de frear o avanço do pai. O plano surtiu efeito e, desolado com a morte do filho, o rei não foi capaz de alcançar Jasão e Medeia, que conseguiram chegar a Iolco. Jasão retornara com o velocino prometido a Pélias - seu tio e regente de Iolco - como requisito para que este cedesse o trono ao herói. O regente, no entanto, recusa-se a entregar ao argonauta o trono que lhe é de direito, e mais uma vez Medeia age em auxílio e benefício de seu amado, astutamente arquitetando a destruição do novo inimigo. A feiticeira então convoca as quatro princesas, filhas de Pélias, para uma demonstração de magia: disse-lhes que era capaz de transformar um carneiro idoso em novilho e, através de truques ilusionistas, a feiticeira esquarteja e cozinha o animal em um caldeirão, “tirando” de dentro dele um filhote.

Três das filhas de Pélias ficam encantadas com o poder da feiticeira, e pedem para que ela lhes ensine o encantamento, de forma que elas sejam capazes de rejuvenescer o pai. Medeia lhes orienta a esquartejar e cozinhar Pélias

8 Embora a palavra grega ὄφιον designe um ofídio, uma vez que não dominamos o grego antigo, optamos por seguir as traduções de Flávio Ribeiro de Oliveira e da base Theoi, que caracterizam o monstro derrotado por Jasão como sendo um dragão (ou *dragon*, em inglês).



no mesmo caldeirão, de onde ele sairia jovem, belo e forte. As três princesas seguem as instruções de Medeia, mas só descobrem tarde demais que o pai não sairia rejuvenescido do caldeirão. A revolta das princesas foi compartilhada pelos habitantes de Iolco que, cheios de repulsa e revolta pela atitude de Medeia, expulsam a feiticeira e Jasão de seu país. Os dois fogem e obtêm asilo em Corinto, onde se casam e vivem em paz, em troca dos serviços mágicos de Medeia: Corinto vivia uma difícil época de seca, infertilidade e fome, e a feiticeira usou de seus conhecimentos mágicos para cessar os males que assolavam a região. Aclamada pela população por causa de suas habilidades e toda ajuda que ofereceu para agradecer a hospitalidade, Medeia viveu em Corinto por 10 anos com Jasão, a quem deu dois filhos. A paz e a felicidade o casal, no entanto, é destruída quando Egeu, rei de Corinto, oferece a mão de sua filha Glauce ao herói, que prontamente aceita a oferta. É justamente nesse momento que a peça de Eurípidés começa.

A tragédia foi primeiramente encenada durante o festival da Grande Dionísia e se centra na história de uma mulher estrangeira que transpassou todas as barreiras possíveis daquilo que os gregos antigos entendiam como sendo o comportamento esperado de uma esposa, e a versão de Eurípidés carrega diferenças marcantes e importantes em relação às versões mais antigas e talvez por isso tenha se tornado a versão mais conhecida na contemporaneidade: o senso comum nos faz pensar, sempre que a citamos, na feiticeira infanticida do dramaturgo ateniense. Eurípidés é quem primeiro a coloca como assassina da própria prole, reconstruindo seu mito a partir da tradição do culto aos filhos de Medeia em Corinto. O culto em questão, no templo de Hera Acraia, tem um caráter reparador pela morte dos filhos da feiticeira, que originalmente teriam sido assassinados pela população raivosa de Corinto, encontrando o fim de suas vidas após Medeia tê-los escondido no templo para protegê-los (FIALHO, 2006, p. 17). Eurípidés ressignifica ao final de sua peça a tradição ao culto dos filhos de Medeia, fazendo de sua nova origem uma forma de expiar todos os males causados naquela terra, que terminou com o assassinato de seus governantes e foi banhada de sangue através do terrível crime do infanticídio.

No início da peça vemos a Ama dos filhos de Medeia, no portão da casa da princesa da Cólquida, compadecendo-se da condição de sua mestra, ouvindo suas lamúrias e choro, ao que segue a entrada do Pedagogo responsável pela prole da mesma. Maria do Céu Fialho (2006, p. 18) nos apresenta que a escolha de Eurípidés pelo uso dessas duas personagens que participam do *oikos* tem um significado marcante na narrativa, pois a Ama é a personagem que nos



remete à intimidade do lar, ao gineceu, espaço feminino por excelência, enquanto que o Pedagogo funciona como o elo de ligação entre o *oikos* e o espaço público. Fazendo parte desse lar que se desagrega e se desgraa pelas atitudes de Jasão, a Ama e o Pedagogo são personagens relevantes para a ambientação da infelicidade de Medeia, de quem ouvimos o choro, mas não vemos em um primeiro momento.

A Ama, por ser íntima de Medeia e por conhecê-la bem, é capaz de perceber sinais em suas atitudes e olhares, sinais esses que a preocupam e a fazem comentar para o público e o Pedagogo suas desconfianças. Justamente por saber que o caráter e temperamento de Medeia são extremamente fortes, autônomos e fulminantes, e que ela havia feito um esforço tremendo para agradar a Jasão e os cidadãos gregos cuja terra chegou para habitar (EURÍPIDES, *Medeia*, 12-13), a Ama é capaz de imaginar que sua senhora não ficará entregue ao choro por muito tempo: não é do feitio de Medeia deixar uma ofensa sem retaliação.

Medeia fez o possível e o impossível para se adequar as exigências sociais, sendo para Jasão uma esposa sem defeitos: honrou seu lar, não se contrapôs ao marido em nenhum momento, ajudou a comunidade com seu saber-fazer mágico e deu à Jasão filhos para a continuidade de sua linhagem. Ou seja: seu lar era respeitoso e estava integrado à comunidade pelos laços de *philia* (FIALHO, 2006, p. 17). A estratégia do poeta ao utilizar um Coro feminino é uma maneira de conduzir o discurso que merece destaque. Na lógica do teatro grego, o Coro era a voz da pólis apresentada no palco: todas as indagações, afirmativas, conselhos e emoções que apareciam na apresentação eram representantes das questões que a comunidade compartilhava/vivenciava como um todo. O Coro das mulheres de Corinto se compadece dos infortúnios de Medeia e reconhece em suas falas os seus próprios dissabores, uma vez que também pertencem ao gênero feminino.

E é durante a demonstração de sua indignação, destacando os versos 238-240, que Medeia expõe uma das condições sociais de seu gênero inserido na dinâmica de uma pólis: deixar seu lar e integrar o *oikos* do marido, sem saber o que dele esperar e como agir. Essa situação é facilmente identificável pelas mulheres de Corinto (e pela plateia ateniense), pois elas também passaram por isso quando se casaram. Esta é a Medeia de Eurípides: a mulher que, em desacordo com aquilo que o destino lhe reservou, usa de toda a sua sabedoria do *phármakon* e seu caráter astuto para tramar sua vingança. Mais



adiante analisaremos mais profundamente as suas atitudes, uma vez que neste momento buscamos entendê-la como figura mítica⁹.

Torna-se importante mencionar, neste momento, que Circe continuou a ser mencionada e associada primordialmente com a magia, muitos séculos depois de Homero e Hesíodo terem cantado sobre ela. As tradições mais tardias mantêm a conexão que Hesíodo menciona entre a feiticeira de Eea e Medeia, apenas com uma pequena diferença: enquanto no século VIII a.C., Circe é irmã de Eetes e tia de Medeia, sete séculos mais tarde, ambas são irmãs e filhas da deusa Hécate. O importante é destacar que suas histórias são intimamente ligadas para aqueles que viveram em um mundo governado pelos deuses olímpianos e suas forças ocultas e que Circe, como primeira representação ocidental de uma feiticeira talentosa (OGDEN, 2002, p. 98), mantém sua relevância através do tempo: mesmo os poetas latinos usam de seu histórico e as habilidades que lhe foram atribuídas, tanto que a responsabilizam por metamorfosear a ninfa Cila em monstro marinho e o Picus, rei da Ausônia em pica-pau (OVÍDIO, *Metamorfoses*, XIV, 1-74 e 320-396). As poesias helenística e romana mantiveram a noção de mulheres mágicas como geograficamente marginais (BRACKE, 2009b, p. 91), fazendo referência à criação do termo *mageia*, e sabemos que o termo foi cunhado em grego derivando dos *magoi* persas, indicando que a magia tem um quê de alteridade/o *Outro*¹⁰.

Circe e Medeia têm origem na Cólquida, um lugar geograficamente afastado do mundo grego, servindo de referência para as bruxas de tradições posteriores, que se mantiveram como estrangeiras. A própria associação das mulheres da Tessália como bruxas foi baseada na conexão de Medeia com essa terra no mito da Argonáutica (PHILLIPS, 2002, p. 380-381). A ancestralidade

9 Séculos depois de Homero e Hesíodo terem mencionado Circe em sua poesia e de Eurípides e Píndaro terem escrito sobre Medeia, o historiador Diodoro Sículo no século I d.C. (DIODORUS SICULUS. *Library of History*, III-VIII, 303 e 340) nos diz: “[Uma tardia racionalização grega do mito de Circe:] Ela [Hekate (Hécate, filha de Perseida e irmã de Eetes) casou-se com Eetes e pariu duas filhas, Kirke (Circe) e Medeia, e um filho Aigialeus. Embora Circe também, é dito, devotou sua vida ao estudo de todas as formas de drogas e descobriu raízes de todas as maneiras e potências que são difíceis de creditar, foi também ensinada por sua mãe Hécate sobre muitas drogas, contudo ela descobriu por estudo próprio um número ainda maior, de forma que a outra não lhe é superior no assunto dos mais diversos usos das drogas. Ela foi dada em casamento para o rei dos Sármatas, e primeiro ela envenenou seu marido e depois disso, sucedendo ao trono, cometeu muitos atos cruéis e violentos contra seus súditos. Por essa razão, ela foi deposta de seu trono e, de acordo com alguns escritores de mitos, fugiu pelo oceano, onde ela se estabeleceu em uma ilha deserta e, lá se fixou com as mulheres que fugiram com ela, embora de acordo com alguns historiadores ela deixou Pontos e se fixou na Itália, num promontório que foi nomeado em sua homenagem Kirkaion (Circaeum) e até hoje mantém esse nome”. Tradução do grego para o inglês de C. H. Oldfather. Tradução nossa para o português.

10 Esta discussão encontra-se em nossa dissertação de mestrado (MADUREIRA, 2017)



de compartilhada por ambas as associa a poderes mais primitivos e sombrios do que os Olímpianos, e em conjunto com a qualidade astuta implicada no significado de seus nomes, as figuras míticas se integram em um simbolismo duplamente ctônico e celestial, servindo como referência arquetípica para as bruxas que vieram depois (BRACKE, 2009b, p. 94).

Saber a ancoragem¹¹ de produção de um texto é de extrema importância para que possamos compreender os discursos que o fomentam. O mesmo é necessário para a compreensão do uso de textos de períodos distintos: as leituras de um texto se modificam de acordo com o contexto, vivência e expectativas do(s) leitor(es). Mesmo que a *Odisseia* faça referência a seu próprio contexto de produção e dialogue com outros produzidos na mesma época, ao mantermos em mente o contexto da Atenas Clássica, podemos construir interpretações possíveis de seu uso, no que concerne a essa pesquisa, *paidêutico*. Assim, Circe e Medeia podem, em nossa visão, servir como um contraponto às mulheres da elite ateniense, pois tanto seu uso da magia quanto a maneira que se posicionam frente a sociedade são desvios do padrão, que não deveriam ser seguidos pelas esposas.

Neste momento, devemos explicitar porque consideramos ser possível interpretá-las como *representações sociais* de feiticeiras e contra modelos de esposas. Vimos em nossa apresentação das personagens que ambas são mulheres estrangeiras, e vivem às margens da sociedade grega: mesmo com um *status* primeiramente divino, Circe e Medeia não são originárias de uma pólis grega, de forma que seus costumes lhes são estranhos. Embora o casamento idealizado fosse aquele consumado entre uma mulher ateniense e um cidadão, o casamento com estrangeiros não era impossível, como nos sugere Sófocles: “Algumas vão para a casa de homens estranhos, outras para estrangeiros, algumas para lares hostis” (SOPHOCLES, *Tereus*, 583).

Apesar do trecho destacado estar se referindo às mulheres que deixam o solo pátrio para casarem-se, não há porque inferir que o oposto também não poderia ocorrer. Assim, a vinda de uma figura exterior ao contexto de uma pólis não seria de todo estranho. Medeia possui o *status* de esposa de Jasão aceito por uma grande variedade de pesquisadores (ALLAN, 2002; BARLOW, 1986; BONGIE, 1977; FIALHO, 2006; MEISSNER, 1968) de forma que percebê-la como um contra modelo de esposa é um lugar-comum da historiografia. Candido interpreta a tragédia como o uso do espaço do teatro ateniense

11 Denominamos aqui de ancoragem as condições de produção do texto, que compreendem fundamentalmente os sujeitos e a situação, incluindo: o contexto imediato, o contexto sócio-histórico e o contexto ideológico (ORLANDI, 2010, p. 33-34)



para “fazer uma denúncia, alertando para a emergência de antigos saberes integrando novas práticas sociais como o uso do conhecimento mágico das ervas e filtros para atender desejos individuais” (CANDIDO, 2010b, p. 33). Essa interpretação faz sentido dentro do contexto da guerra do Peloponeso, em que o uso da magia aumentou significativamente em Atenas e com ele, aumentou também o medo que os cidadãos sentiam do uso de filtros mágicos.

O domínio da manipulação das ervas e raízes é atribuído ao universo feminino por causa de sua ocupação doméstica e protagonismo no preparo dos alimentos para a família. Candido (2010a., p. 53-54) atribui essa informação à documentação épica, clássica e helenística, cuja poesia tratou de elevar mulheres como Samantha, Circe e Medeia ao *status* de *pharmakides*, feiticeiras especialistas na manipulação de ervas, *phármakon*. “O saber que se estendeu, por tradição, às mulheres consistia na habilidade em manejar o cozimento das ervas, folhas e raízes para fazer infusões e filtros, que devido ao seu poder de cura passaram a ser considerados mágicos” (CANDIDO, 2010b, p. 31). Esse uso de *phármakon* por Medeia, então, também a aproxima do universo feminino, embora no caso da feiticeira ela trate principalmente de venenos e poções mágicas, a mesma palavra é utilizada para se referir a perfumes, tão presentes na vida das mulheres atenienses, mais um traço que entra em contraponto com o modelo idealizado para as mulheres gregas, que renegava a vaidade. Já vimos que Medeia é vaidosa: possui roupas refinadas e um diadema de ouro – aqueles que, após envenenar, oferece de presente à Glauce-, possibilitando a interpretação de que ela não se submete à simplicidade exaltada no modelo, ou seja, mais um exemplo de ruptura.

Shirley Barlow tem uma interpretação acerca da peça de Eurípidés que corrobora a construção da nossa problemática. Discordando de perspectivas mais tradicionais, que colocam suas atitudes extremadas como baseadas em sua barbárie, ou seja, no fato de ela ser uma estrangeira e por isso poder usar da magia e cometer todos os atos cruéis que a trama nos apresenta, Barlow (1989, p. 159) propõe que o objetivo do autor tenha sido fazer com que as pessoas se esquecessem do fato da origem estrangeira da protagonista e refletissem que “qualquer mulher poderia ter feito” o mesmo. A autora defende a identificação da feiticeira com as mulheres gregas que também compunham a plateia do espetáculo: ela é exposta às mesmas condições, por parte de seu gênero, que qualquer uma das espectadoras. Em suma, Medeia critica o modelo *mélissa*¹²

12 De acordo com o modelo de mulher ideal do Período Clássico, as mulheres estariam condicionadas ao exercício das atividades domésticas, à submissão ao homem, à abstinência dos prazeres do corpo, ao silêncio, à fragilidade e debilidade, à reprodução de filhos legítimos, à vida sedentária no interior do oikos, exclusão da vida social, política e econômica, ou seja, reduz a condição feminina a um agente passivo.

que esperam que cumpra como papel social, gerando empatia das esposas presentes plateia.



Renegando tudo o que a faz mulher, Medeia é utilizada por Eurípides (Medeia, 244-249) para demonstrar quais são as características femininas que fazem parte da mente masculina e como há uma dissociação entre o fantasioso e o real; na medida em que ela é uma mulher forte, corajosa, articulada e consciente de quem é. Tão consciente e tão articulada que consegue usar do estereótipo feminino – a mulher frágil, emotiva, indecisa, medrosa, maleável – para enganar Jasão, fingir-se de arrependida e poder arquitetar toda a sua vingança: usar da manipulação dos *phármaka* e de toda a sua magia para matar o rei, a princesa e acabar com seu marido. E, embora possua o apoio do Coro de mulheres da peça enquanto arquiteta sua vingança, sua última decisão: a de matar seus filhos para destruir a casa de Jasão, não recebe apoio (EURÍPIDES, Medeia, 813);

Após negar todas as características femininas e clamar para si o papel de heroína e dona de seu destino, Medeia se vê vulnerável e triste perante a possibilidade da morte de seus filhos: seus instintos maternos, aqueles que ela renegou, são fortes demais para que ela consiga cumprir sua vingança e tirar a vida de sua própria prole. Quando ela percebe que não pode ser feliz sem seus filhos, mas decide seguir com a vingança para que seus inimigos jamais possam rir dela, Medeia explicita sua vulnerabilidade e a perda da humanidade: ao destruir Jasão através dos filhos, também destrói a si mesma e todas as perspectivas de uma felicidade futura (BARLOW, 1989, p. 164-167).

A protagonista não consegue fugir de sua natureza feminina, e essa mensagem pode ser interpretada como uma forte tentativa de reafirmação da ordenação do mundo: mulheres estão subordinadas aos maridos e são escravas da sua própria condição. Além disso, Eurípides evidencia os conflitos da *polis* através dessa escolha de Medeia e da comoção que a mesma gera: a morte dos filhos – ou a não existência deles, caso a mulher não cumprisse suas obrigações reprodutivas – significaria o fim da linhagem paterna. Esse é o maior infortúnio de Jasão, cujo sentimento é compreendido por toda a plateia ateniense: sua existência, sem filhos e sem perspectiva de gerar novos descendentes, carece de sentido. A grande vingança de Medeia, o grande mal que a mulher pode causar é deixar o seu marido sem os filhos legítimos que carregariam seu nome para a posterioridade.

Esse é mais um momento da peça em que o rompimento com o gênero serve para reforçar o modelo: nenhuma grega almeja ser como Medeia. Embora as tristezas, a traição sofrida, o fato de parir os filhos, a assustadora transição



de filha de alguém para esposa de alguém e as dificuldades e surpresas que lhes aguarda, sejam todas situações insatisfatórias, ao final da peça parece que esse fardo feminino tem que ser aceito: apenas Medeia, uma mulher monstruosa, neta do sol, feiticeira, bárbara, poderia matar os filhos e fugir numa carruagem solar, regozijando-se com o desespero do antigo marido. Para nós, a escolha de uma protagonista feminina que age com ferocidade, exhibe seu poder e conquista seus objetivos previamente estabelecidos não é “revolucionária” ou uma quebra de estereótipos, uma vez que todo o poder de Medeia é mostrado como destrutivo e a mensagem final é de reafirmação da organização social existente.

Homero nos apresenta Circe no canto X de sua *Odisseia*, e uma série de detalhes acerca da personagem poderiam ser utilizados pelos gregos do século V a.C. como exemplos negativos do comportamento feminino. Sobre tudo no que diz respeito ao uso da magia, Circe poderia ser interpretada como um polo de oposição ao modelo *mélissa*. Primeiramente, temos o fato de ser a primeira figura da literatura ocidental que retrata uma feiticeira talentosa na manipulação dos *phármaka*, um dos meios mais comuns de magia praticada pelas esposas gregas. Ademais, em sua narrativa aventureira aos feácios, Odisseu a compara a Calípso e a descreve como uma criatura que queria fazê-lo seu marido: “igualmente Circe me deteve em seu palácio,/ a ardilosa de Eeia, almejando que fosse seu esposo” (HOMERO, *Odisseia*, X, 31-32), o que se complementa com seu comportamento após ser subjugada por Odisseu.

Circe possui uma similaridade com Penélope: as duas foram capazes de transformar as visitas não convidadas em criaturas que banquetevavam, e abandonadas suas características masculinas, pareciam-se com porcos nunca satisfeitos, enfeitiçados pela música e pela dança e esquecidos da violência (FOLEY, 1994, p. 62). As duas enfeitiçam (*thelghein*) os homens com distrações e usam da *métis* (BRACKE, 2009, p. 105) para resolver as situações adversas que o curso do destino coloca em seu caminho. Além disso, ambas são referidas como donas de casa¹³ respeitadas quando na presença de Odisseu: Circe no canto X e Penélope no canto XVII. Ademais, as duas dividem momentos parecidos com Odisseu, como mostraremos. Ao chegar do mundo dos mortos à Ilha de Eeia, Circe interage com ele da seguinte forma (HOMERO, *Odisseia*, XII, 31-35):

Quando o sol mergulhou e vieram as trevas,
Eles deitaram-se ao longo da popa da nau;

¹³ Em inglês, a tradução as coloca como *housewives*, já em português são chamadas de governantas ou despenseiras. De qualquer forma, os adjetivos fazem referência às ocupações da esposa por excelência.

Ela tomou-me a mão, longe dos companheiros
Me acomodou, deitou-se ao lado e interrogou-me;
E eu tudo a ela, ponto por ponto, contei.



Essa passagem é muito parecida com aquela em que Penélope e Odisseu, após o seu reconhecimento por parte da esposa, compartilham o leito e o herói narra tudo pelo qual passou (HOMERO, *Odisseia*, XXIII, 300-309):

Após os dois se deleitarem com o amor prazeroso,
Deleitaram-se com histórias que um narrava ao outro:
Ela, o que suportou no palácio, divina mulher,
A observar a infernal reunião de varões pretendentes
Que, por causa dela, muitos bois e robustas ovelhas
Abatiam, e dos cântaros muito vinho foi tirado;
E o divinal Odisseu, quantas agruras infligiu
Aos homens e quanto ele mesmo, agoniado, aguentou,
Tudo ele contou. Ela deleitou-se, escutando, e o sono não
Tombou em suas pálpebras antes de ele tudo contar.

Podemos dizer, então, que Circe, além de ser uma mera inimiga a ser derrotada pela astúcia de Odisseu, age como uma segunda Penélope: a feiticeira se torna sua amante e sua amiga, alerta-o dos perigos que enfrentará adiante em seu caminho de volta à Ítaca e lhe dá conselhos preciosos sobre como vencer os obstáculos que serão lançados em sua direção. E, embora não mencionado na *Odisseia*, a *Teogonia* de Hesíodo aponta que Circe deu filhos a Odisseu, o que a aproxima ainda mais de Penélope, para além da característica de serem astutas e compartilharem o leito e amizade do herói. Embora não possamos dizer que Circe e Odisseu tenham se casado, ao compararmos sua relação com a do herói e sua esposa legítima, vemos muitos pontos de contato. Esses pontos de contato, inferimos, são suficientes para que as esposas dos cidadãos pudessem enxergar a feiticeira como uma companheira que age indevidamente ao manipular o *phármakon*. No mais, Medeia também não se casou com Jasão de acordo com os costumes gregos: não havia um pai ou um guardião masculino para legalizar em todos os termos a união dos dois. Porém, como mencionamos, a maioria dos estudiosos considera Medeia a primeira esposa de Jasão, mesmo que a relação não possua, em totalidade, todos os requisitos que caracterizam um casamento grego.

Da mesma forma que o modelo de esposa do período Clássico foi construído a partir de noções concebidas no período Arcaico, demonstrando a existência de uma continuidade nesse discurso, os desvios a ele também foram formulados a partir de concepções pré-existentes. Assim como Penélope foi



utilizada como exemplo da esposa perfeita que tudo sofre sem perder o amor, a admiração e a lealdade por seu marido, sendo conhecida pelos gregos três séculos mais tarde, Circe como mulher e feiticeira, manteve-se relevante. Não atestamos a existência de outras feiticeiras literárias de renome e poder, além de Circe e Medeia, do período Arcaico ao Clássico – é apenas do período Helenístico em diante que percebemos relevância literária em outras bruxas. E, ainda assim, estas usualmente fazem menção ou tentam se comparar à Circe e Medeia. E mesmo Medeia, como vimos anteriormente, possui um mito cujas raízes são mais antigas do que a criação de Eurípides, e, no entanto, no período Clássico sua história ainda estava presente, ainda que com certas alterações. Esclarecido esse ponto vital para a construção de nossa interpretação, e já tendo deixado definidos os pontos e características almejados em uma esposa legítima, poderemos definir de que maneiras as duas feiticeiras representam um desvio do padrão ao fazerem uso do *phármakon*.

Tanto Circe quanto Medeia são figuras femininas que não possuem um guardião masculino (*kurios*), o que por si só já é um desvio da situação que se espera de uma esposa legítima. Circe vivia sozinha na ilha de Eeia, à margem tanto do mundo grego quanto da comunidade olimpiana, tendo como única companhia suas servas ninfas. Medeia, por ter assassinado o irmão que partira com ela na nau de Argo, não possuía em Corinto ninguém para interceder por si¹⁴ quando o marido decide abandoná-la. O *kurios* de uma jovem era seu parente masculino mais próximo, cujo dever consistia em cuidar da manutenção de sua honra, prover um lar onde ela pudesse adquirir a educação informal reservada às mulheres, prover o dote de seu casamento e protegê-la perante a sociedade e em disputas legais, como em caso de divórcio (POMEROY, 1975, p. 63-64), ou seja, suas funções eram basicamente vigiar e proteger. Uma mulher sem *kurios* era uma mulher que desviava da norma social, pois sua sexualidade era incontrolável: não havia quem se certificasse de que suas companhias no interior do *oikos* fossem essencialmente femininas e, portanto, garantisse a preservação de sua virgindade.

Nos feitiços tipicamente utilizados pelas esposas legítimas – e aqui incluímos os outros feitiços de amor que não se limitam à manipulação do *phármakon* - a magia existe como contrapartida ao fato de estarem inseridas em uma situação social específica, na qual seus próprios desejos estão em contradição. Eles se contradizem tanto às vontades dos outros indivíduos que as rodeiam, quanto às suas obrigações sociais ou então elucidam uma falta de competência para lidar com os mesmos. O que significa que o ato de recorrer à

14 “não tenho mãe, irmão, nenhum parente/ em que desta procela encontre abrigo” (EURÍPIDES, *Medeia*, 257-258)



magia poderia se constituir como a única maneira de se expressar possível em situações e circunstâncias que, sem a opção da interferência mágica, não permitiram outro desfecho: uma mulher que se sente ameaçada pela concubina de seu marido, ou pela presença de uma serva jovem e bonita. Nesse contexto, a magia oferecia a elas um senso de controle e poder, não só da situação, como dos próprios sentimentos, de forma que mantinham a esperança em sua eficácia (FRANKENFURTER, 2014, p. 325).

Ao nos atentarmos para a agência/atividade da praticante de magia, nós podemos vê-la como alguém que toma medidas expressivas visando seu benefício próprio e que é capaz de negociar, nas circunstâncias em que se está inserida, com várias formas de autoridade (os mitos, os deuses, fórmulas, nomes) e seus sentimentos. Circe e Medeia são um exemplo dessa atividade e os temores consequentes. Circe não possui marido nem guardião masculino. Está conectada, por sua genealogia, às forças titânicas selvagens e cada uma das decisões que toma em sua existência não precisam passar pelo crivo ou aprovação de outrem. Assim, usa da magia a seu bel-prazer, atormentando os homens que, perdidos no mar, acabam atracando em sua ilha e se tornam vítimas ao aceitar sua hospitalidade sem desconfiar do grande mal que este convite os causará. Medeia, em Corinto, não se comporta como o esperado de uma divorciada estrangeira. Ao invés de manter-se trancafiada em casa, definhando devido à tristeza e à vergonha, decide fazer uso de suas habilidades mágicas: aquelas que anteriormente haviam garantido vitória a Jasão, agora serão o motivo de sua ruína.

Começamos a delinear em quais medidas as personagens selecionadas neste artigo poderiam ser comparadas com as esposas legítimas dos cidadãos, sejam em pontos de contato ou afastamento. Também já fundamentamos as nossas considerações acerca das relações entre as duas feiticeiras e o fato da Circe de Homero não ser uma figura estranha ao cotidiano clássico. Vimos uma continuidade entre os períodos Arcaico e Clássico e as feiticeiras Circe e Medeia no discurso dos perigos do *phármakon* e elucidamos como as duas bruxas e as obras às quais pertencem poderiam ser percebidas através de uma ótica educativa, de forma reafirmar a ideologia ateniense do Período Clássico, tanto no que diz respeito ao uso indiscriminado magia, quanto ao gênero. Isso era necessário porque mesmo as suas esposas legítimas **não agiam** rotineiramente de acordo com o modelo ideologicamente elaborado. Assim, os discursos são mais uma alternativa e tentativa de educação feminina, visando moldá-las às noções masculinas do que era apropriado.

Dessa forma, demonstram no épico e na tragédia as mulheres – que não são seres débeis e providos de desejos, vontades ou valor – agindo em prol da



família, do *oikos* e do marido. As esposas que usam de sua inteligência, astúcia e honra de forma a ajudar seus maridos são *representações sociais* da boa esposa, o modelo *mélissa* em ação: Penélope resiste às investidas de seus pretendentes, mantém-se fiel a Odisseu e articula maneiras de atrasar a iminente escolha por um novo casamento. Alceste escolhe fazer o maior dos sacrifícios, oferta a si mesma para salvar a vida do marido, demonstrando que sua vida tem menos valor. Ambas demonstram a atividade feminina buscando o bem da prole e dos maridos. Ao passo que Circe e Medeia mesmo possibilitando identificações pontuais, personificam também qualidades indesejadas e repulsivas, da atividade feminina usada a seu bel-prazer: *representações sociais* de feiticeiras.

No V século a.C., período de aumento considerável das práticas e dos escritos de magia, as representações de Circe foram amplamente disseminadas como símbolo da periculosidade feminina. Perpetuado pelo mito e, sobretudo, pela literatura, Eurípides apresentou sua Medeia e alçou-a ao patamar de mulher dissimulada e inescrupulosa, que contraria em totalidade aos valores gregos, dá vias a sua vingança e seus rancores frente a seu papel como esposa e mãe, subvertendo a ordem social estabelecida e a ideologia de esposa submissa e passiva. Nos períodos posteriores, passaram por outro processo discursivo e foram consolidadas como feiticeiras completamente malfazejas, havendo pouca ou nenhuma referência aos momentos em que agem de forma benfazeja com os heróis que um dia dividiram o leito. Circe e Medeia são mencionadas por feiticeiras como Samanta de Teócrito¹⁵ (*Idílio II*, 15) que, como elas, falham em manter o ser amado em seu *oikos*, apesar de todo o conhecimento do *phármakon*. Assim, mesmo posteriormente, continua forte e relevante o discurso dos poetas masculinos: as mulheres que terão um final verdadeiramente feliz e pleno não enfeitiçam os maridos e não ousam colocar sua vontade à frente dos desejos masculinos.

15 Poeta grego de maior destaque no Período Helenístico. O verso diz: "Saúdo-te, Hécate, atenda-me nesta empreitada e torne meus procedimentos mágicos tão fortes quanto os de Circe e de Medeia".



Fontes primárias

APOLLONIUS RHODIUS. *Argonautica*. George W. Mooney. London: Longmans, Green, 1912

DIODORUS SICULUS. *Library of History (Books III-VIII)*. Translated by OLDFATHER, C.H. Loeb Classical Volumes 303 and 340. Cambridge: Harvard University Press, 1935

EURÍPIDES. *Medeia*. Trad. Flávio Ribeiro de Oliveira. São Paulo: Odysseus, 2006.

HESÍODO. *Teogonia: A Origem dos Deuses*. Tradução J.A.A. Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1992.

HOMERO. *Odisseia*. Trad. Christian Werner. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

OVÍDIO. *Metamorfoses*. Trad. Manuel Bocage. Porto Alegre: Concreta, 2016.

PINDAR. *Olympian Odes. Pythian Odes*. Translated by RACE, W. H. Cambridge: Mass, 1997.

SOPHOCLES, *The Fragment of Sophocles*. Translated by: A. C. Pearson. Cambridge: Cambridge University Press, 1917.

TEÓCRITO. *Idílios*. In: “**Verdade, contenda e poesia nos Idílios de Teócrito**”. Trad. Erico Nogueiro. Tese do Programa de Letras Clássicas. São Paulo: USP, 2012.

Bibliografia crítica

ALLAN, W. *Euripides Medea*. London: Duckworth, 2002

BARLOW, S. Stereotype and Reversal in Euripides’ Medea. *Greece & Rome*. Cambridge University Press, v. 36, n. 2, 1989, p. 158-171. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/643169> (Acesso em 08/08/2012)

BARLOW, S. *The imagery of Euripides: a study in the dramatic use of pictorial language*. London: Bristol Classical Press, 1986.

BRACKE, E. *Of Métis and Magic: The Conceptual Transformations of Circe and Medea in Ancient Greek Poetry*. Tese de doutorado apresentada para obtenção do título de PhD. no Department of Ancient Classics, National University of Ireland, Maynooth, 2009.

CANDIDO, M. R. *Medeia, Mito e Magia: a Imagem Através do Tempo*. Rio de Janeiro: UERJ/NEA, 2010b.

CANDIDO, M. R. *Kerameikos – O Lugar Antropológico dos Praticantes de Magia em Atenas*. Rio de Janeiro: UERJ/PPGH/NEA, 2010a.

FIALHO, M. C. *A Medeia de Eurípides e o espaço trágico de Corinto*. Imprensa da Universidade de Coimbra: Universidad de Valladolid Secretário de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2006. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10316.2/32292> (Acesso em 17/11/2015).

FOLEY, H. (ed.). *The Homeric Hymn to Demeter: Translation, Commentary, and Interpretive Essays*. Princeton, 1994.



- FRANKENFURTER, D. The Social Context of Women's Erotic Magic in Antiquity. In: KALLERES, D.; STRATTON, K. **Daughters of Hecate: women and magic in the Ancient World**. New York: Oxford University Press, 2014, p. 319-339.
- JODELET, D. (Org.). **Representações Sociais**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2001.
- JOHNSTON, S. I. **Ancient Greek Divination**. Oxford: Willey-Blackwell, 2008.
- MOSSÉ, Cl. **A Grécia Arcaica de Homero a Ésquilo**. Lisboa: Edições 70, 1984.
- OGDEN, D. Medea and Circe. In: **Magic, Witchcraft, and Ghosts in the Greek and Roman Worlds**. Oxford: Oxford University Press, 2002, p.94-101.
- _____.; LUCK, G.; GORDON, R.; FLINT, V. **Bruxaria e Magia na Europa: Grécia Antiga e Roma**. São Paulo: Madras, 2004.
- ORLANDI, E. **Análise de Discurso: princípios e procedimentos**. Campinas: Pontes, 2010.
- PARRY, H. **The Ixís: Magic and Imagination in Greek Myth and Poetry**. Lanham: Univ Pr of Amer, 1992.
- PHILLIPS, O. The Witches' Thessaly. In: MEYER, M. ; MIRECKI, P. (org) **Magic and Ritual in the Ancient World**. Boston: Brill, 2002, p. 378-385.
- POMEROY, S. **Goddesses, Whores, Wives, and Slaves: Women in Classical Antiquity**. New York: Schocken Books, 1975.