

BRENDA LUIZE TAMIOZZO CORRÊA

**A VIOLÊNCIA NAS MEDEIAS DE EURÍPEDES, CORNEILLE E SÊNECA:
UMA ANÁLISE CRÍTICO-COMPARATIVA**

BRENDA LUIZE TAMIOZZO CORRÊA

A violência nas Medeias de Eurípedes, Corneille e Sêneca: uma análise crítico-comparativa

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual de Mato Grosso, Unidade Universitária de Campo Grande, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Estudos Literários

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

Orientador: Neurivaldo Campos Pedroso Júnior.

Campo Grande/MS

2024

C84v Corrêa, Brenda Luize Tamiozzo.

A violência nas Medeias de Eurípedes, Corneille e Sêneca: uma análise crítico-comparativa / Brenda Luize Tamiozzo Corrêa. - Campo Grande, MS: UEMS, 2024.
133 p.

Dissertação (Mestrado) – Mestrado em Letras – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, 2024.

Orientador: Neurivaldo Campos Pedroso Júnior

1. Literatura comparada. 2. Intertextualidade 3. Medeia (mitologia grega). 4. Texto dramático. 5. Tragédia grega. I. Pedroso Júnior, Neurivaldo Campos. II. Título.

CDD 23 ed. 809.9

Ficha Catalográfica elaborada pela bibliotecária da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS)
Aline Perdomo Soutelo, inscrita sob o CRB n. 3668 - 1ª Região.

BRENDA LUIZE TAMIOZZO CORRÊA

**A VIOLÊNCIA NAS MEDEIAS DE EURÍPEDES, CORNEILLE E SÊNECA:
UMA ANÁLISE CRÍTICO-COMPARATIVA**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual de Mato Grosso, Unidade Universitária de Campo Grande, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Estudos Literários

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Dr. Neurivaldo Campos Pedroso Júnior
(Presidente)
Universidade Estadual de Mato Grosso do
Sul/UEMS

Profa. Dra. Maria Adélia Menegazzo
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul/UFMS

Prof. Dr. Volmir Cardoso Pereira
Universidade Estadual de Mato Grosso do
Sul/UEMS

Profa. Dra. Gicelma da Fonseca Chacaroschi Torichi
Universidade Federal da Grande Dourados - UFGD

Profa. Dr. Daniel Abrão - Suplente
Universidade Estadual de Mato Grosso do
Sul/UEMS

Campo Grande/MS, 27 de setembro de 2024.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, a Deus pela minha vida e por, na sua infinita bondade, me auxiliar a ultrapassar todos os obstáculos encontrados ao longo da realização deste trabalho.

Agradeço ao meu orientador Neurivaldo Campos Pedroso Júnior por ter aceitado orientar a minha pesquisa, por ter se mostrado um exímio professor e pesquisador, digno de toda admiração, e por ter se tornado um amigo pessoal para toda a vida.

Aos professores dos cursos de graduação e pós-graduação da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, do campus de Campo Grande, pela contribuição com o desenvolvimento de habilidades e conhecimentos produtivos acerca da literatura, do ensino e da pesquisa, proporcionando-me um aprendizado profícuo e duradouro.

À própria Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul pela oportunidade concedida de realizar com êxito meus estudos de graduação e pós-graduação.

À banca, formada pelos professores Dr. Volmir Cardoso Pereira e Dra. Maria Adélia Menegazzo, que leram atentamente o trabalho e fizeram contribuições proveitosas com suas falas.

Agradeço, também, aos meus pais, Bruna e Cléber, por todo suporte emocional, psicológico e financeiro no decorrer da minha formação, pelo incentivo à leitura e à pesquisa desde a infância e por compreenderem a minha ausência enquanto eu me dedicava à realização deste trabalho. Agradeço especialmente à minha mãe, pelo entusiasmo com as minhas discussões literárias em casa e por compartilhar do amor e do carinho pela literatura e pela pesquisa.

Aos meus amigos e colegas de formação por todo o carinho, pela amizade e pelo apoio, que muito contribuíram para a realização deste trabalho.

*“[...] todo texto se constrói como um mosaico de citações,
todo texto é absorção e transformação de um outro texto.”*

Julia Kristeva

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1 – Jasão domando os touros de Colcosp. 41
- Figura 2 – Medeia e as filhas de Péliasp. 44
- Figura 3 – A história de Medeiap. 45

CORRÊA, Brenda Luize Tamiozzo. *A violência nas Medeias de Eurípedes, Corneille e Sêneca: uma análise crítico-comparativa*. 2024. 133 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Campo Grande/MS, 2024.

RESUMO

A presente dissertação tem por finalidade analisar as possibilidades de ressonâncias e relações intertextuais, a partir da concepção e do funcionamento da violência, entre o título *Medeia*, de Eurípedes (431 a. C), e as obras homônimas de Sêneca (49-62 d. C) e de Pierre Corneille (1635). No que se refere ao contexto de produção dessas obras, o primeiro texto integra a Antiguidade Clássica grega (escrito originalmente em grego), o segundo a Roma Antiga (escrito originalmente em latim) e o terceiro contempla, por sua vez, o Classicismo francês (escrito originalmente em língua francesa). Para isso, é necessário, em um primeiro momento, observar e compreender as narrativas mitológicas que sustentam *Medeia*, que servem como ponto de partida para as diferentes interpretações da personagem em produções artísticas, e ainda compreender o próprio conceito de mito. Em seguida, é coerente que sejam apontados os recursos de criação do texto dramático selecionados pelos autores e utilizados em cada um dos textos (grego, latino e francês) indo ao encontro do contexto sócio-cultural de produção no qual cada um deles está inserido. Tudo isso para que, enfim, seja possível investigar o funcionamento dos fenômenos de violência e horror na construção dos três objetos analisados, uma vez que esses conceitos acompanham a retomada da personagem *Medeia* nas três obras.

Palavras-Chave: Literatura Comparada, Intertextualidade, *Medeia*, Texto dramático.

CORRÊA, Brenda Luize Tamiozzo. *Violence in the Medeas of Euripides, Corneille and Seneca: a critical-comparative analysis*. 2024. 133 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Campo Grande/MS, 2024.

ABSTRACT

The purpose of this dissertation is to analyze the possibilities of resonances and intertextual relationships, based on the conception and functioning of violence, between the title *Medea*, by Euripides (431 BC), and the homonymous works by Seneca (49 – 62 AD) and by Pierre Corneille (1635). Regarding the production's contexts, the first text integrates Greek Classical Antiquity (originally written in Greek), the second one, integrates the Ancient Rome (originally written in Latin) and the third one contemplates French Classicism (originally written in French). For this to be done, it is necessary, at first, to observe and understand the mythological narratives that support *Medea*, which serve as a starting point for the different interpretations of the character, and also to understand the concept of myth itself. Next, it is coherent to point out the resources for creating the dramatic text selected by the authors and used in each of the texts (Greek, Latin and French), meeting the socio-cultural context of production in which each of them is inserted. All this so that, finally, it is possible to investigate the functioning of the phenomena of violence and horror in the construction of these three objects analyzed, since these concepts accompany the resumption of the character *Medea* in the three works.

Keywords: Comparative Literature, Intertextuality, *Medea*, Dramatic Text.

CORRÊA, Brenda Luize Tamiozzo. *La violence chez Médées d'Euripide, Corneille et Sénèque: une analyse critique-comparative*. 2024. 133 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Campo Grande/MS, 2024.

RÉSUMÉ

Ce travail a le but d'analyser les possibilités de résonances et de relations intertextuelles, basées sur la conception et le fonctionnement de la violence, entre l'œuvre Médée, d'Euripide (431 avant J. -C.), et les oeuvres homonymes de Sénèque (49-62 après J.-C) et de Pierre Corneille (1635). Concernant le contexte de production de ces textes, le premier intègre l'Antiquité Classique grecque (écrit à l'origine en grec), le deuxième fait partie de la Rome antique (écrit à l'origine en latin) et le troisième contemple le Classicisme français (écrit à l'origine en français). Pour ce faire, il faut d'abord observer et comprendre les récits mythologiques qui soutiennent Médée et qui servent de point de départ aux différentes interprétations du personnage dans les productions artistiques, et encore il faut aussi comprendre le concept de mythe. Ensuite, il est cohérent de souligner les ressources de création du texte dramatique sélectionnées par les auteurs et utilisées dans chacun des textes (grec, latin et français), répondant au contexte socioculturel de production dans lequel chacun d'eux s'inscrit. Tout cela pour qu'il soit enfin possible d'enquêter sur le fonctionnement des phénomènes de violence et d'horreur dans la construction des trois objets analysés, puisque ces concepts accompagnent la reprise du personnage de Médée dans les trois oeuvres.

Mots-clés: Littérature Comparée; Intertextualité; Médée ; Texte Dramatique.

SUMÁRIO

Introdução	12
Parte I – A indissociabilidade entre o mito e a linguagem: Medeia nas narrativas míticas	17
1.1 O conceito de mito.....	18
1.2 As relações entre linguagem e mito.....	26
1.3 “Desmistificando” o mito de Medeia	34
Parte II – Investigações sobre a arte poética: Medeia na Antiguidade Clássica e no Classicismo francês.....	51
2.1 A arte poética na Antiguidade	52
2.1.1 Sócrates e Platão	52
2.1.2 Aristóteles.....	57
2.1.3 Horácio e Longino	71
2.2 Entre o barroco e o classicismo: a Medeia de Corneille e a poética corneliana... 77	
Parte III – O horror e o terror: a experiência estética da violência pela figura de Medeia	89
3.1 Sobre a violência: o sacrifício, a vingança e o sangue derramado	90
3.2 A dessacralização da violência: a crise trágica e o duplo monstruoso	95
3.3 Sobre o horror/terror: o medo e o monstro	108
3.4 A loucura de Medeia.....	123
Considerações finais	128
Referências	130

INTRODUÇÃO

Introdução

A Literatura Comparada enquanto procedimento de investigação relacional entre literaturas (ou entre literatura e outras artes) tem sido cada vez mais utilizada para sustentar discussões acadêmicas diversas, e mesmo interdisciplinares, não apenas no campo de estudo das Letras, mas também na área dos Estudos Culturais. Isso se dá devido à variedade de recursos e conceitos disponíveis para demandas de análises dessa natureza, especialmente em decorrência da forma de abordar e pensar o próprio e o alheio provenientes da disciplina em questão.

A sua metodologia tem auxiliado, por exemplo, no desenvolvimento de reflexões acerca das noções de “alteridade” e de “fronteiras”, inevitavelmente emergentes em pesquisas relacionais e dialéticas. Dessa forma, no que se refere à primeira instância do contato com o “outro”, é necessário, no contexto da metodologia comparatista atual, que se compreenda o conceito de fronteira não como uma concepção geográfica e territorial, mas como uma dimensão simbólica, uma construção ideológica, que determina uma zona de contato, cujo convite à travessia proporciona interações de contágio, de divergências, de contribuições e de distinções a partir da relação entre o “eu” e o “outro”.

É no âmbito da análise dessas aproximações e distanciamentos que se pode conceber, delimitar e, por conseguinte, representar as diversas “identidades” postas em um exercício relacional. Tudo isso retoma as discussões de Tania Carvalhal presentes no capítulo *Fronteiras da Crítica e Crítica de Fronteiras* (2003), do livro *O Próprio e o Alheio* (2003), no qual a escritora contempla reflexões acerca dos processos de formação cultural da sociedade, bem como das suas inter-relações literárias. Ela explica que: “[...] fronteira é realidade e mito, sonho e frustração. Em particular, é uma convenção estruturante, que pode ser mais de natureza cultural do que realmente de natureza geográfica ou política” (Carvalhal, 2003, p. 156). Acerca da crítica literária e do conceito de fronteira, Tânia adiciona que:

Falar em *fronteiras* significa aqui ocupar-se com o *como*, os modos por meio dos quais uma determinada atuação crítica torna-se ela mesma híbrida, apropriando-se de recursos de uma e de outras orientações, levadas pela natureza dos textos, que as solicita. Falar em *fronteiras* implica, sobretudo, uma postura adotada pelo leitor crítico, que confronta, contrasta, que lê nos limites, nas bordas, nas vizinhanças. (Carvalhal, 2003, p. 171).

No que se discute acerca da “identidade”, Tania Carvalhal aponta que o seu processo de construção compreende uma referência à figura do “outro”, que ela “se constrói como um sistema complexo e elaborado de relações com outros grupos, e essas relações são reguladas por normas e princípios que transcendem os particularismos e são

universais” (Carvalho, 2003, p.61). É com base nessa reflexão que a pesquisadora explica que as relações entre universalismos e particularismos não devem ser reduzidas à uma natureza de oposição de termos (ou de supremacia do universal sobre o particular, cancelando as diferenças), mas ela infere (apud Laclau) que “o universal emerge a partir do particular” (Carvalho, 2003, p.60) e ambos contribuem para uma tradição transformada. A atualização dessas reflexões teóricas acerca de particularismos e universalismos é, portanto, vital para renovar o fôlego das metodologias comparatistas.

No que se refere à intertextualidade e a sua importância teórico-metodológica para as reflexões comparatistas, Tania Carvalho, em *O próprio e o alheio* (2003), e mesmo Sandra Nitrini, em *Literatura comparada: história teoria e crítica* (2021), contemplam a natureza da intertextualidade como propriedade do texto. Nesse sentido, a partir da compreensão dos conceitos de comunidade textual e continuidade textual, o texto passa a ser analisado como uma pluralidade de outros textos. Tânia, no capítulo *Intertextualidade: a migração de um conceito* (2003), do livro citado, explica que:

A intertextualidade, como propriedade descrita, passou a significar um procedimento indispensável à investigação das relações entre os diversos textos. Tornou-se chave para a leitura e um modo de problematizá-la. Como sinônimo das relações que um texto mantém com um *corpus* textual pré ou coexistente, a intertextualidade passou a orientar a interpretação, que não pode mais desconhecer os desdobramentos de significados e vai entrelaçá-los como a própria origem etimológica da palavra esclarece: *texere*, isto é, tecer, tramar. Daí “intertexto”, que significa “tecer no, misturar tecendo” e, de forma figurada, entrelaçar, reunir, combinar. (Carvalho, 2003, p. 74-75).

Ademais, Nitrini, no capítulo *Intertextualidade* (2021), discute acerca das noções de dialogia e intertextualidade, de Mikhail Bakhtin e de Julia Kristeva respectivamente, ao compreender a noção de cruzamento de superfícies textuais enquanto um “diálogo entre diversas escrituras: a do escritor, do destinatário (ou do personagem), do contexto atual ou anterior” (Nitrini, 2021, p. 159). Assim, a leitura de um texto situa-se na história e na sociedade. A respeito da palavra poética, a pesquisadora infere que ela “[...] surge como um diálogo de textos. Toda sequência está duplamente orientada: para o ato da reminiscência (evocação de uma outra escrita) e para o ato da somação (a transformação dessa escritura)” (Nitrini, 2021, p. 162-163).

Nesse sentido, utilizando-se da metodologia comparatista, a presente dissertação buscou observar, compreender e analisar os processos relacionais dialógicos e intertextuais entre as obras homônimas *Medeia*, de Eurípedes, datada do ano de 431 a.C., de Sêneca, aproximadamente de 49-62 d. C e de Pierre Corneille, de 1635, a partir de uma reflexão orientada pela compreensão da própria personagem *Medeia*. Para observar a

construção desses textos dramáticos, recorreu-se, em um primeiro momento, à narrativa mítica que contempla a personagem e o conceito de mito. Em seguida, foi necessário compreender e analisar de que maneira as três obras utilizam-se dos recursos de criação dramática e em que medida o diálogo com cada contexto cultural sustenta a retomada da personagem Medeia em cada texto. Por fim, foi possível estabelecer discussões relacionais entre Medeia e os conceitos de violência e horror, comumente atrelados à sua figura e de que forma cada um dos autores elabora esses fenômenos em seu texto dramático

É nesse sentido que esta dissertação se ocupa das reflexões teóricas que envolvem o campo da intertextualidade, para que os títulos não fossem tomados em uma ordem de primazia uns em relação aos outros, mas que a análise dessas obras permitisse emergir ressonâncias e distinções, ambas igualmente proveitosas para as discussões que remontam diferentes interpretações de Medeia, cuja natureza emblemática promove o interesse de pesquisadores mesmo hodiernamente.

A relevância desta pesquisa contempla não apenas as reflexões no âmbito dos Estudos Culturais (que despontam atualmente em discussões acadêmicas), mas também no que se refere à escolha dos objetos de estudo. *Médée*, de Pierre Corneille não possui tradução para a língua portuguesa e, por se tratar da primeira tragédia do autor, seguida por grandes sucessos como *Le Cid* (1636), *Horace* (1640) e *Polyeucte* (1643), costuma ser esquecida não apenas pela academia francesa, mas também pela academia brasileira. Ademais, as investigações desta dissertação também contemplam as reflexões teóricas do próprio Corneille em sua poética *Trois discours sur le poème dramatique* (1999), inicialmente publicada em 1660, pouco referenciada em pesquisas brasileiras que discutem a respeito da produção de textos dramáticos.

Dessa forma, ao invés de se ater tão somente a uma discussão entre as “Medeias” de Eurípedes e de Sêneca (o que intuitiva e frequentemente se tem feito no meio acadêmico brasileiro), a presente pesquisa pretende expandir essas discussões, contribuindo para o acesso de pesquisadores que não falam francês a uma análise proveitosa que inclui, por sua vez, a Medeia de Corneille, bem como suas discussões acerca da produção do texto dramático.

Além disso, esta dissertação possui natureza bibliográfica e descritiva, cujas análises se pautarão, sobretudo, em fontes primárias e secundárias tais como artigos científicos, dissertações, revistas acadêmicas, teses, livros, ou seja, textos de cunho científico, analíticos e descritivos que discutam a respeito das possibilidades relacionais

entre diferentes títulos a partir da metodologia comparatista e da intertextualidade. Ao final, os resultados desta pesquisa são tratados segundo uma compreensão qualitativa dos conceitos e das relações apresentados.

Nesse contexto, a primeira parte da pesquisa tratou de investigar e compreender as discussões acerca da natureza e do comportamento conceitual do mito, no que se refere aos seus processos de recuperação ao longo da história (especialmente os processos de sacralização e dessacralização). Em seguida, foram estabelecidas as relações entre mito e linguagem a partir das reflexões de Eliade, Cassirer e Roland Barthes, fundamentadas na retomada do mito enquanto discurso, ou seja, enquanto mediador da realidade pelo viés da linguagem. Tudo isso para que fosse possível realizar o exercício de “desmistificar” o mito de Medeia com base nos recursos de dessimbolização da imagem mítica da feiticeira, e, portanto, do recorte intencional ideológico por trás da construção dessa personagem.

Na segunda parte, observou-se o contexto de formação histórica em que cada uma das três tragédias (grega, latina e francesa) está inserida a fim de recuperar e analisar a intencionalidade dos autores na utilização dos recursos de criação poética disponíveis na Antiguidade Clássica e no Classicismo francês. Dessa forma, levando-se em conta as discussões de Sócrates, Platão, Aristóteles, Horácio, Longino (no que diz respeito à Antiguidade) e do próprio Pierre Corneille (no âmbito francês classicista), foi possível compreender as funções da criação poética em cada um dos contextos literários de produção das Medeias e de que forma a conjuntura cultural influencia a elaboração desses textos.

Finalmente, na terceira parte, foi necessário compreender acerca do conceito de violência e o funcionamento da crise trágica (particularmente no que se refere à ilegitimidade da violência criminosa), estabelecidos nas discussões de René Girard. É nesse sentido que se analisa a indissociabilidade entre a figura de Medeia e os processos de violência desenvolvidos pelo viés dos conceitos de horror e terror na tragédia. Acerca desses conceitos, bem como dos processos de produção estética do medo, foram retomadas as discussões de Yuri Fidelis Souza Donas. Também foi investigado o fenômeno da loucura na construção da personagem da feiticeira. Tudo isso a fim de compreender a produção dos pressupostos paradigmáticos que respondem às demandas da experiência do trágico em cada uma das obras (de Eurípedes, de Sêneca e de Corneille), especialmente no que diz respeito ao fenômeno de estetização da violência através da própria Medeia.

**PARTE I – A INDISSOCIABILIDADE ENTRE O MITO E A
LINGUAGEM: MEDEIA NAS NARRATIVAS MÍTICAS**

O Mundo 'fala' ao homem e, para compreender essa linguagem, basta-lhe conhecer os mitos e decifrar os símbolos.

Mircea Eliade

Parte I

Para que se compreenda, nesse primeiro momento, a construção mitológica da personagem Medeia (cuja origem está na cultura grega antiga) e, posteriormente, a sua retomada nos textos dramáticos selecionados para análise, é necessário que se discuta, inicialmente, acerca do próprio conceito de mito. Progressivamente, também é preciso compreender a complexidade do relacionamento entre mito e linguagem, para que, enfim, seja possível, a partir da retomada do mito de Medeia, “desmistificar” a natureza da constituição dessa personagem.

1.1 O conceito de mito

As reflexões do mitólogo romeno Mircea Eliade, nos seus trabalhos acerca da natureza do mito e, por conseguinte, do comportamento do homem primordial, presentes nas obras *Mito e Realidade* (2016) e *Mito do Eterno Retorno* (1992), estabelecem no âmbito da mitologia dois momentos importantes: de ascensão e de decadência dos mitos, no que diz respeito à sua leitura e ao seu comportamento no contexto das sociedades arcaicas e também, mais adiante, nas sociedades modernas. Nesse sentido, Mircea concebe inicialmente o mito enquanto “[...] uma realidade cultural extremamente complexa, que pode ser abordada e interpretada através de perspectivas múltiplas e complementares” (Eliade, 2016, p.11). O pesquisador explica que:

[...] o mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do “princípio”. Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É sempre, portanto, a narrativa de uma “criação”: ele relata de que modo algo foi produzido e começou a ser (Eliade, 2016, p.11).

Nas sociedades arcaicas, o mito trata de acontecimentos verdadeiros que retomam intervenções sagradas no mundo e, ao relatar essas manifestações, revela modelos exemplares para as atividades humanas, impõe princípios morais e satisfaz necessidades religiosas. Através dos mitos é possível conhecer a origem das coisas e, dessa forma, também é possível dominá-las e manipulá-las. Além disso, uma vez que eles possuem poder sagrado e espiritual (ainda no contexto das sociedades tradicionais), podem ainda ser lembrados e reatualizados por meio dos *rituais*. O pesquisador romeno sintetiza que:

O mito, portanto, é um ingrediente vital da civilização humana; longe de ser uma fabulação vã, ele é ao contrário uma realidade viva, à qual se recorre incessantemente; não é absolutamente uma teoria abstrata ou uma fantasia artística, mas uma verdadeira codificação da religião primitiva e da sabedoria prática [...] (Eliade, 2016, p.23).

No que se refere ao homem arcaico (e, portanto, ao pensamento ontológico tradicional), a sua realidade se dá em função da imitação (ou reatualização) de um arquétipo celestial (extraterreno). Ou seja, os atos humanos e os objetos do mundo externo só adquirem valor e tornam-se reais quando participam de uma realidade transcendente. Os exercícios ritualísticos, nesse sentido, materializam o significado dos atos primordiais dos deuses, heróis e ancestrais, porque permitem “reviver o tempo em que as coisas se manifestaram pela primeira vez” (Eliade, 2016, p.36). Segundo o mitólogo, conforme ele elabora na obra *Mito do Eterno Retorno* (1992):

É óbvio que os conceitos metafísicos do mundo arcaico nem sempre eram formulados em linguagem teórica; mas o símbolo, o mito e o ritual expressam, em planos diversos, e com os meios que lhes são apropriados, um complexo sistema de afirmações coerentes sobre a realidade final das coisas, um sistema que pode ser visto como aquele que constitui a metafísica (Eliade, 1992, p. 11).

Nesse âmbito, atividades como a pesca, a caça, a dança, as navegações, a guerra (mesmo lutas e duelos) e a agricultura, por exemplo, possuem significado sagrado porque imitam gestos que foram revelados pelos deuses ou por heróis em um tempo primordial. Eliade cita até mesmo a justiça humana, ele explica que esta também se fundamenta nas normas cósmicas de concepção celestial de lei. Por outro lado, as atividades consideradas profanas são aquelas que não possuem um modelo exemplar e, por conseguinte, qualquer significado mítico.

Frente a essas discussões, compreende-se que o mitólogo romeno reconhece na ontologia primitiva uma estrutura platônica de compreensão da realidade uma vez que “[...] um objeto ou um ato torna-se real apenas enquanto serve para imitar ou repetir um arquétipo” (Eliade, 1992, p.36). Mesmo que a linguagem dos povos antigos não apresente de fato termos ontológicos complexos como “real” e “irreal”, Eliade considera que o contato com o sagrado promove, para esses povos primitivos, ideias filosoficamente simplificadas de *verdade*, *significação* e *real*. É nesse sentido que se discute, portanto, a importância do mito para as sociedades tradicionais e, por conseguinte, compreende-se também a necessidade de conhecer a origem das coisas através dele.

No que diz respeito a essa necessidade, Eliade aponta comparativamente que o interesse sobre a origem do mundo também ocupa questionamentos e investigações até mesmo no contexto das sociedades modernas (séculos XVIII e XIX): “[...] multiplicaram-

se as pesquisas concernentes não só à origem do Universo, da vida, das espécies ou do homem, mas também à origem da sociedade, da linguagem, da religião e de todas as instituições humanas” (Eliade, 2016, p. 73).

As discussões no âmbito da psicanálise, por exemplo, compreendem o primórdio humano pessoal como beatífico (a primeira infância), ou seja, como um momento paradisíaco. A oportunidade de entrar em contato com esse tempo primordial se dá através da *recordação*, pela qual é possível voltar atrás e reatualizar eventos traumáticos na infância (que levaram à ruptura com esse momento paradisíaco). Contudo, nesse contexto, o “voltar atrás” é um processo individual, ao passo que, nas sociedades arcaicas, reviver os eventos primordiais trata-se de um processo coletivo: “Era a comunidade inteira, ou uma parte importante dessa comunidade, que revivia, por meio dos rituais, os acontecimentos narrados pelos mitos” (Eliade, 2016, p. 74). No processo de recuperar ou mesmo reviver o passado, seja pela memória pessoal ou por uma história primordial exemplar (o mito), Eliade explica que:

[...] o importante é rememorar mesmo os detalhes mais insignificantes da existência (atual ou anterior), pois é somente graças a essa recordação que se chega a “queimar” o passado, a dominá-lo, a impedir que ele intervenha no presente [...] Aqui, a *memória* desempenha um papel fundamental. Através da rememoração, da *anamnesis*, há uma libertação da obra do Tempo. (Eliade, 2016, p.82-83).

No cenário grego, Eliade recorre a *Fedro* para estabelecer a natureza virtuosa da memória que proporciona, aos que esqueceram, acesso à *verdade*. O pesquisador não apenas aponta a diferença entre *memória* e *esquecimento* (a recordação implica necessariamente um esquecimento), mas também entre *memória* (*mneme*) e *recordação* (*amnesis*). Ainda nesse cenário, o estudioso romeno retoma a deusa grega Mnemósine (filha de Gaia com Urano), a própria personificação da memória, e compreende que o poeta, em contato com as Musas (e por elas inspirado), filhas da deusa em questão, apreende da sua ciência o tempo primordial, de forma que “o passado assim revelado é mais que o antecedente do presente: é a sua fonte” (Eliade, 2016, p.108).

A memória e a recordação caracterizam-se como *virtudes* disponíveis àqueles que estão vivos. Conforme Eliade explica, “A fonte de Letes, o ‘esquecimento’, faz parte integrante do reino da Morte. Os defuntos são aqueles que perderam a memória” (Eliade, 2016, p.109). Em suma, o rio Letes, por sua vez, representado comumente como um dos rios do Hades (submundo), apaga as lembranças daquele que dele beber ou mesmo tocar a sua água. As almas também deveriam beber desse rio para apagar as memórias do

mundo celeste e assim poderem reencarnar. Eliade sintetiza didaticamente essas discussões:

Na Grécia, portanto, temos duas valorizações da memória: 1) a que se refere aos eventos primordiais (cosmogonia, teogonia, genealogia) e 2) a memória das existências anteriores, ou seja, dos eventos históricos e pessoais. Letes, o “Esquecimento”, opõe-se com igual eficácia às duas espécies de memória (Eliade, 2016, p.110).

Para fins de complementaridade, ainda no que se refere à deusa Mnémósine, é coerente recorrer ao poeta Hesíodo (que viveu aproximadamente nos anos 800 a.C), a fim de refletir acerca do papel da memória, das musas e do poeta na retomada da história primordial (os mitos cosmogônicos e teogônicos). Em sua obra *Teogonia* (2010), o poeta estabelece:

Começemos pelas Musas que com seus cantos alegram o espírito generoso de seu pai, Zeus, no alto do Olimpo, quando cantam hinos, com voz harmoniosa, o presente, o futuro e o passado. [...] Elas ergue a voz imortal, louvando com seu cantar, desde suas origens, a venerável linhagem dos deuses gerados por Geia e pelo vasto Urano. (Hesíodo, 2010, p.27).

As Musas (filhas de Mnémósine com Zeus), nesse contexto, cantam para rememorar a origem das coisas e exaltar os deuses responsáveis pela criação no tempo primordial. Além disso, elas também podem abençoar os poetas (*aedos*) para que eles, com o auxílio da lira, recebam o dom sagrado de compor canções para exaltar a Memória. O poeta grego adiciona que “[...] feliz é aquele a quem as Musas amam, pois de sua boca as palavras fluem com doce voz” (Hesíodo, 2010, p.29). Ademais, o próprio Hesíodo recorre ao exercício poético de interpelar as filhas de Mnémósine para que elas o inspirem e lhe revelem a história do tempo primordial:

Dizei como, nos primórdios, surgiram Geia e os outros deuses. O infinito Pontos, com suas impetuosas ondas, e os Rios e Urano, alto e vasto, de estrelas cintilantes, assim como os deuses que deles nasceram, doadores de bens. Dizei como dividiram suas riquezas, repartindo as honras entre si e também como no começo os deuses ocuparam o íngreme Olimpo. Dizei-me isso, ó Musas, vós que desde o princípio habitais as mansões olímpicas. Revelai quem dentre eles foi o primeiro a nascer. (Hesíodo, 2010, p. 30).

Ainda conforme o poeta em questão, as Musas, ao exaltarem os deuses, exaltam, também, a sua linhagem, ou seja, a origem dos heróis gregos. Isso porque esses heróis são fruto do relacionamento entre deuses e mortais. Nesse sentido, é coerente estabelecer que a própria Medeia é descendente de Hélio (um titã que representa o próprio sol) e ela chega a ser citada em *Teogonia* (2010), mas apenas como a esposa do herói Jasão, filho de Esão, e a ela é relacionada tão somente à sua prole: “Submetida a Jasão, pastor de

homens, ela gerou um filho: Medeio, criado nos montes por Quirão, filho de Filira. E assim se cumpriu o plano do grande Zeus” (Hesíodo, 2010, p. 66).

Isto posto, é necessário retomar as discussões do mitólogo Eliade. Posta em comparação a ontologia arcaica com as discussões de Platão, o pesquisador estabelece, conforme a filosofia platônica, que “aprender é, no fim das contas, lembrar” (Eliade, 2016, p.111). Dessa forma, o próprio mito, enquanto súpula de conhecimentos úteis, também implica uma memória coletiva de tradições e dispõe às sociedades primitivas “um reservatório de atos já realizados e pensamentos já formulados” (Eliade, 2016, p.112) e, assim, permite o acesso não a experiências históricas, mas a *verdades*.

A ascensão do mito é fortemente reconhecida pelo pesquisador romeno: “Em nenhuma outra parte vemos, como na Grécia, o mito inspirar e guiar não só a poesia épica, a tragédia e a comédia, mas também as artes plásticas. ” (Eliade, 2016, p.130). Nesse sentido, o poeta Homero (928 a.C - 898 a.C), apesar de não ter sido propriamente mitólogo (nem se propor a conceber um tratado mitológico), é o nome de maior peso referenciado por Eliade quando se reflete acerca das suas contribuições para a cultura grega, uma vez que:

Seu gênio literário exerceu um fascínio jamais igualado; suas obras contribuíram grandemente para unificar e articular a cultura grega [...] foi essa concepção homérica dos deuses e de seus mitos que se impôs em todo o mundo e que foi definitivamente fixada, como num universo intemporal de arquétipos, pelos grandes artistas da época clássica. (Eliade, 2016, p.131).

Hesíodo, contemporâneo de Homero, por sua vez, já citado nos parágrafos anteriores, também contribuiu, não apenas para o registro dos mitos, como para a sua sistematização, em suas obras *Teogonia* e *Os Trabalhos e os Dias*: “[...] Hesíodo incorporou todos os mitos que achava pertinentes para constituir sua mitologia. E, ao fazer isso, trouxe de volta vários episódios que tinham sido deixados de lado por Homero [...]” (Filho, 2008, p. 23). Reflexões mais aprofundadas a respeito das contribuições de Hesíodo são satisfatoriamente recuperadas no trabalho acadêmico de conclusão de mestrado de Vanderlei do Carmo Dias Filho, intitulado *Mito e Realidade em Hesíodo (2008)*.

Em termos gerais, portanto, a função do mito perpassa pela sua compreensão enquanto um veículo de comunicação do próprio mundo com o homem primitivo: “O Mundo ‘fala’ ao homem e, para compreender essa linguagem basta-lhe conhecer os mitos e decifrar os símbolos. [...] *O Mundo se revela enquanto linguagem*” (Eliade, 2016, p.125). Esse indivíduo, ao tentar decifrar a linguagem do mundo, é ainda confrontado

com o seu mistério fundamental e irreduzível, isso porque “a ‘Natureza’ desvenda e camufla, simultaneamente, o ‘sobrenatural’” (Eliade, 2016, p.126).

Para fins de progressão, é preciso que seja compreendido, a partir do presente momento, segundo a concepção de Eliade, o processo de decadência dos mitos. O pesquisador aponta esse processo como um ato consciente de “despojar os mitos e os deuses homéricos de suas significações originais” (Eliade, 2016, p. 133). Tem-se, assim, o surgimento de discussões filosóficas (mesmo antes do cristianismo) que tendem a retomar as divindades dos mitos gregos e analisá-las criticamente sob um olhar racionalista. O mitólogo romeno destaca as reflexões de Xenófanes (570 a.C - 475 a.C) e Evêmero (330 a.C - 250 a.C).

O primeiro, por sua vez, critica e recusa as divindades homéricas da forma que são retratadas: seres muito similares aos homens, que, tomados pelas paixões, cometem atos considerados pela sociedade grega como vergonhosos. Para ele, conforme sua doutrina panteísta-idealista, existe um deus puro e unificado, superior aos homens e, por conseguinte, completamente diferente desses, que é o verdadeiro deus absoluto. Ademais, conforme explica Eliade, há também, nas reflexões de Xenófanes, “o esforço de libertar esse conceito de divindade das expressões antropomórficas dos poetas” (Eliade, 2016, p.134).

O segundo, hermeneuta grego da época helenística, trata-se do pai da corrente do evemerismo. De acordo com as suas investigações, ele “[...] acreditava haver descoberto a origem dos deuses: estes eram antigos reis divinizados” (Eliade, 2016, p.136), tolhendo desses personagens mitológicos seu caráter fantasioso. As discussões acerca do assunto (que sustentaram o surgimento do evemerismo) foram exploradas na obra *História Sacra*, publicada por volta de III a.C.

Nesse contexto, os mitos passam a ser compreendidos pelo viés do alegorismo, ou seja, “[...] não eram mais compreendidos literalmente: procuravam-se neles agora ‘significações ocultas’, ‘subentendidos’” (Eliade, 2016, p.135). Diante do racionalismo, foram, ao mesmo tempo, o alegorismo e o evemerismo que conservaram os deuses homéricos ainda com valor cultural, eles “tinham agora uma ‘realidade’: realidade de ordem histórica [...] seus mitos representavam a reminiscência confusa, ou transfigurada pela imaginação” (Eliade, 2016, p. 136).

Compreende-se que os mitos, dessacralizados e “desmistificados”, ao perderem sua natureza religiosa, tornaram-se objeto de um tesouro cultural, o que proporcionou aos deuses gregos a possibilidade de serem conservados mesmo após a ascensão do

cristianismo (que compreendia esses deuses dentro da concepção de paganismo). Eliade sintetiza a respeito quando aponta que “os deuses gregos, evemerizados, sobreviveram durante toda a Idade Média, embora tivessem perdido suas formas clássicas e estivessem camuflados sob os mais inesperados disfarces” (Eliade, 2016, p.136). Aliás, é frente à teologia cristã que os mitos passaram a ser compreendidos como ficção, histórias fabulosas.

O exercício de recuperação desses mitos só é perceptível, contudo, no contexto da Renascença. Nesse período, ainda que o redescobrimento enaltecesse a pureza das formas clássicas, os mitos não eram mais lidos como na época de Homero, mas tornaram-se objeto de investigação científica e foram retomados pelas produções poéticas. O estudioso romeno explica que: “Desde o fim da Antiguidade - quando não eram mais tomados ao pé da letra por nenhuma pessoa culta - os deuses e os mitos foram transmitido à Renascença e ao século XVII, pelas *obras*, pelas criações literárias e artísticas” (Eliade, 2016, p.137). Em suma:

Os mitos gregos “clássicos” já representam o triunfo da obra literária sobre a crença religiosa. Nenhum mito grego chegou até nós com seu contexto cultural. Conhecemos os mitos como “documentos” literários e artísticos e não como fontes, ou expressões, de uma experiência vinculada a um rito. Todo um setor, vivente, popular, da religião grega nos escapa, e justamente porque não foi expresso de uma maneira sistemática por escrito. (Eliade, 2016, p.138).

Isto posto, Eliade discute que, apesar de ter sofrido com as críticas dos racionalistas, a mitologia grega não foi suprimida. Pelo contrário, ela foi repensada pelo viés de uma nova perspectiva e resistiu como inspiração cultural (fonte criativa) para a composição de obras literárias, especialmente no contexto europeu, obedecendo à prerrogativa de que “Para interessar a um homem moderno, essa tradicional herança *oral* deve ser apresentada sob forma de *livro*...” (Eliade, 2016, p.140).

Em um contexto mais atual de representação mítica, Eliade reflete a respeito do fenômeno de *mass media*. Esse fenômeno, por sua vez, aponta para produções de histórias em quadrinho que retomam narrativas e arquétipos míticos como inspiração para a elaboração de histórias heroicas. Nesse âmbito, o mitólogo exemplifica com o famoso personagem *Superman*, criado no ano de 1938. Ele explica que “[...] o mito do Superman satisfaz às nostalgias secretas do homem moderno que, sabendo-se decaído e limitado, sonha revelar-se um dia um ‘personagem excepcional’, um ‘herói’” (Eliade, 2016, p.159).

Ademais, para fins de complementaridade, também é possível exemplificar a retomada dos mitos no contexto da atualidade com a série literária americana de Rick Riordan denominada *Percy Jackson e os Olimpianos*, inicialmente publicada no ano de

2005. As narrativas de Riordan referenciam significativamente vários elementos da mitologia grega, como os deuses do Olimpo, titãs, semideuses, criaturas míticas gregas como o próprio Minotauro e a Medusa, sátiros, centauros, profecias e maldições, dentre muitos outros. O livro *O mar de Monstros* (2006) da coleção conta com referências, por exemplo, ao mito das expedições dos Argonautas e a busca pelo Velocino de Ouro, que serão tratados aos pormenores (no âmbito da mitologia grega) mais adiante para a compreensão da personagem Medeia.

A saga literária de Riordan que, atualmente dispõe de 37 livros no total, por sua vez, inspirou a produção de duas adaptações cinematográficas nos anos de 2010 e 2013. Além disso, ela também foi recentemente adaptada para uma série de televisão denominada *Percy Jackson e os Olimpianos*, que estreou no ano de 2023 e encontra-se disponível na plataforma de *streaming Disney+*. Ainda em relação a esse exemplo, é possível relacioná-lo às discussões de Eliade quando ele aponta que:

O que deve ser salientado é que a prosa narrativa, especialmente o romance, tomou, nas sociedades modernas, o lugar ocupado pela recitação dos mitos e dos contos nas sociedades tradicionais e populares. Melhor ainda, é possível dissecar a estrutura “mítica” de certos romances modernos, demonstrar a sobrevivência literária dos grandes temas e dos personagens mitológicos (Isso se verifica sobretudo em relação ao tema iniciatório, o tema das provas do Herói-Redentor e seus combates contra os monstros [...]) (Eliade, 2016, p.163-164).

Nesse sentido, no que se refere à produção literária e sua retomada dos mitos, compreende-se que, de forma semelhante à que ocorre com os rituais nas sociedades arcaicas, a literatura também oferece ao leitor moderno a possibilidade de sair do tempo histórico e pessoal. Mesmo que não seja possível retornar propriamente ao tempo primordial (como nos ritos), há um “[...] mergulho num tempo fabuloso, trans-histórico. O leitor é confrontado com um tempo estranho, imaginário, cujos ritmos variam indefinidamente [...]” (Eliade, 2016, p.164). Sinteticamente, o pesquisador romeno infere que:

É difícil conceber um ser humano que não se sinta fascinado pela “recitação”, isto é, pela narração dos eventos significativos, pelo que aconteceu a homens dotados da “dupla realidade” dos personagens literários (que refletem a realidade histórica e psicológica dos membros de uma sociedade moderna, dispondo, ao mesmo tempo, do poder mágico de uma criação imaginária). (Eliade, 2016, p.164).

Postas as reflexões acerca do conceito de mito enquanto realidade cultural e simbólica, bem como a sua importância tanto nas civilizações da antiguidade, quanto nas civilizações modernas (no que se entende como processo de ascensão e de decadência

dos mitos), é também necessário que sejam investigadas, em discussões progressivas, as funções que a ele são atribuídas a partir do seu relacionamento com a *linguagem*.

1.2 As relações entre linguagem e mito

A natureza indissolúvel do mito em sua relação com a linguagem é perceptível nas discussões de Eliade. Em uma retomada sintética, o mito funciona como ferramenta pela qual o mundo e as coisas que nele existem são compreendidos pelo homem. A realidade se estrutura e, portanto, a ele se revela por intermédio de símbolos a serem decifrados. É nesse sentido que o mito, enquanto discurso, é utilizado para qualificar o mundo e torná-lo compreensível. A esse respeito, conforme as reflexões do filósofo alemão Ernst Cassirer em seu livro *Linguagem e Mito* (2013), ao retomar as pesquisas de Max Muller, aponta que a mitologia é caracterizada como “[...] a obscura sombra que a linguagem projeta sobre o pensamento e que não desaparecerá enquanto a linguagem e o pensamento não se superpuserem completamente: o que nunca será o caso” (Cassirer, 2013, p.19).

Ao ser mediado pela linguagem, o mito possui uma “deficiência linguística originária” (Cassirer, 2013, p.18), devido à ambiguidade da própria linguagem que se faz presente na tentativa de captar a realidade e acaba por gerar uma espécie de desfiguração do real. Enquanto fenômeno de comunicação, ele retoma a realidade ao tentar nomeá-la por meio de uma simples alusão, isso porque ele não é capaz de retê-la em sua completude. O filósofo explica essa reflexão:

[...] nenhum processo dessa ordem chega a captar a própria realidade, tendo que, para representá-la, poder retê-la de algum modo, recorrer ao signo, ao símbolo. E todo signo esconde em si o estigma da mediação, o que o obriga a encobrir aquilo que pretende manifestar. [...] Toda essa “denotação” que pretende dar às palavras faladas, não vai, na verdade, além da simples “alusão”, alusão que deve parecer mesquinha e vazia diante da concreta multiplicidade e totalidade da recepção real. (Cassirer, 2013, p.21).

Nesse sentido, a inevitável fantasmagoria do conteúdo linguístico, ao se referir à realidade, traduz da melhor forma que consegue a sua essência em conceitos, ou seja, em “formações e criações do pensar” (Cassirer, 2013, p.21). Esse modo de ideação dos mitos e, portanto, da linguagem gera o seu próprio mundo significativo através dos *símbolos* que são compreendidos como uma configuração definida que torna a realidade visível e possível, porque “na linguagem há o possível e a possibilidade de existir, tudo é vivo e concreto” (Viana, 2009, p. 64).

O processo de formar conceitos para que se possa, de alguma forma, traduzir a realidade percebida pelos sentidos somente é possível mediante a limitação das características daquilo que se pretende nomear e explicar através da linguagem (e do consequente estabelecimento de símbolos). Ao retomar alguns de seus traços fixos, o ato de denominação das coisas seleciona e reúne representações para que essas coisas sejam determinadas por uma palavra. Cassirer infere que “O homem procura notas características porque delas necessita, porque sua razão, sua faculdade específica da “atribuição de sentido”, as exige” (Cassirer, 2013, p.51) e ainda sintetiza a respeito da formação dos conceitos quando explica que:

[...] a linguagem nunca designa completamente os objetos como tais, mas sempre conceitos formados pela atividade espontânea do espírito, razão pela qual a natureza dos referidos conceitos depende do rumo tomado por esse exame intelectual [...] a linguagem surge, aqui, como veículo da conquista de qualquer perspectiva espiritual do mundo [...] (Cassirer, 2013, p. 51).

É nesse sentido que se compreende que o mito não pode ser discutido fora do seu contexto histórico de formação, uma vez que a sua forma simbólica “é uma espécie à parte do ver e abriga, em seu íntimo, um foco de luz próprio e peculiar” (Cassirer, 2013, p.250). Ao retomar a realidade como um todo integrado de configurações, a linguagem conduz e articula essas configurações em seus processos de representação que possuem suas leis internas. Estas serão, por sua vez, reveladas pela própria mitologia. O pesquisador alemão esclarece que:

[...] o espírito humano foi abrindo, pouco a pouco, caminho para o conceber e o pensar, encontrando-se, então, sob as leis essencialmente distintas da representação e da linguagem. Nossa epistemologia carecerá do necessário alicerce real até que a ciência linguística e a mitologia tenham aclarado os processos da representação espontânea e inconsciente. (Cassirer, 2013, p.29).

No que diz respeito à necessidade de representação do homem, perceptível na tensão entre ele e o objeto ao qual tem acesso mediante os sentidos, entende-se que o próprio desenvolvimento da linguagem é concomitante ao desenvolvimento da imagem mítica: ambos são instrumentos de objetivação da realidade. O pesquisador alemão estabelece que “[...] a diversidade entre as várias línguas, não é uma questão de sons e de signos distintivos, mas sim de diferentes perspectivas do mundo” (Cassirer, 2013, p. 50).

É também a partir dessas reflexões que se compreende o processo da mudança de significação dos fenômenos, consequente às suas variadas apreensões culturais possíveis reféns da progressão temporal histórica. Por conta desse processo de transformação, os conceitos linguísticos não guardam mais a sua significação original. Os próprios deuses

míticos gregos são compreendidos de maneira distinta no seu contexto de origem, da Grécia antiga, e no contexto da atualidade, por exemplo, conforme visto no item anterior.

Assim, as imagens míticas, enquanto representações, encontram-se reféns não apenas de diferentes significações a elas estabelecidas ao longo do tempo e em diferentes culturas, mas também da sua interação entre si, da formação de novos mitos a partir das próprias interações entre esses mitos. Claude Lévi-Strauss no capítulo *Como eles morrem*, presente no livro *Atualidade do Mito* (1977), discute a respeito do assunto quando explica que:

Sabe-se, com efeito, que os mitos se transformam. Estas transformações que se operam de uma variante a uma outra do mesmo mito, de um mito a um outro mito, de uma sociedade a uma outra sociedade para os mesmos mitos ou para mitos diferentes, afetam ora a armadura, ora o código, ora a mensagem do mito, mas sem que este cesse de existir como tal; elas respeitam assim uma espécie de princípio de conservação da matéria mítica, ao termo do qual, de todo mito poderia sempre sair um outro mito. No entanto, acontece às vezes que no curso deste processo, a integridade da fórmula primitiva se altera. (Lévi-Strauss, 1977, p. 91).

No mesmo livro, no capítulo *O mito no texto*, Philip Boyer também reflete sobre a natureza da ressignificação do mito e a sua relação com a linguagem. O mito puro, enquanto verdade, segundo a sua compreensão, seria uma narrativa sem sujeito. Por outro lado, a linguagem a ele tentaria estipular um sujeito, uma vez que “a narrativa mítica só se poderia transcrever ao ser o discurso de um outro” (Boyer, 1977, p. 87), portanto, ao se tornar *saber* e não mais *verdade*. Dessa forma, mais uma vez, é perceptível que o mito só se torna possível através da linguagem. O pesquisador ainda reflete que:

E no entanto o processo de escrita sustenta-se num processo de desejo que visa restabelecer o sujeito do mito. Vê-se aí que o desejo incestuoso, do qual o processo de escrita marca uma transgressão paródica, conduziria diretamente, se o mito não estivesse aí (ainda que na sombra) para interdizer-lhe o acesso, à tentativa desesperada de uma identificação à mãe para obtenção fantasmagórica de um certificado de automaternidade. A escrita desempenhando o papel de um duplo simulacro: máscara e mascarada do texto perdido como corpo da escrita no lugar do próprio corpo, do qual o autor seria ao mesmo tempo a galinha e o ovo. (Boyer, 1977, p.88).

Ainda no contexto dessas reflexões, no capítulo *Mudar o próprio objeto* do livro citado, Roland Barthes, semiologista e crítico literário francês, estabelece que para o mito, enquanto mensagem (discurso), possa ser compreendido e desmistificado, ele deve ser inevitavelmente decomposto em dois sistemas: um sistema conotado (que diz respeito ao seu significado ideológico) e um sistema denotado (que faz referência à literalidade aparente da imagem, do objeto, ou seja, o sistema que diz respeito à linguagem). Para ele, “a nova semiologia - ou a nova mitologia - não pode mais ou não poderá mais separar tão

facilmente o significante do significado, o ideológico do fraseológico” (Barthes, 1977, p. 12).

De acordo com as suas discussões, quem deve ser desmascarado é o próprio signo, no exercício de contestar o simbólico ao “fissurar a própria representação do sentido” (Barthes, 1977, p.12). Isso porque, conforme esclarece o semiologista, “O mundo, carregado a tiracolo pela linguagem, é escrito de ponta a ponta;” (Barthes, 1977, p.13), portanto, o mito encontra-se por toda parte mediante o discurso. Assim, ele deve ser compreendido e analisado segundo as teorias da linguagem e da semiologia.

Nesse sentido, é coerente recorrer às discussões do semiólogo Roland Barthes que relacionam de maneira mais aprofundada o conceito de mito com as reflexões da semiologia, presentes na obra *Mitologias* (2018), publicada pela primeira vez em 1957, influenciadas pelas reflexões de Ferdinand de Saussure a respeito da natureza da linguagem.

No contexto desses estudos, o mito se trata de um sistema de comunicação complexo, uma mensagem cuja enunciação exige determinadas condições e cujo caráter de forma opera segundo limites históricos, uma vez que a história humana regula a linguagem mítica. O semiólogo aponta que:

[...] seria inteiramente ilusório pretender uma discriminação substancial entre os objectos míticos: dado que o mito é uma fala, tudo o que é passível de um discurso pode ser um mito. Esse não se define pelo objecto da sua mensagem mas pela maneira como o enuncia: se há limites formais para o mito, não os há substanciais. (Barthes, 2018, p.261).

A fala mítica se constitui a partir de diferentes possibilidades de suporte, uma vez que o mito não é definido pelo objeto de sua matéria. Nesse sentido, segundo Barthes, ele pode se utilizar do sistema oral, de escrita ou de representações como suporte tais como a fotografia, o cinema, a reportagem, o espetáculo, a publicidade, dentre outros. É coerente se ater que, no contexto de recepção, a imagem e a escrita diferem uma da outra na qualidade de suporte material (ainda conforme Barthes), somente porque “não solicitam o mesmo tipo de consciência” para sua decifração. Nesse caso, a imagem contempla inúmeros modos de leitura. O autor explica:

[...] a fala mítica é formada de uma matéria *já* trabalhada tendo em vista uma comunicação apropriada: é porque todos os materiais do mito, quer sejam representativos ou gráficos, pressupõem uma consciência significativa, que pode raciocinar sobre eles independentemente da sua matéria. [...] Mas não se trata de uma diferença constitutiva. A imagem torna-se uma escrita, desde que seja significativa: como a escrita, ela faz apelo a *uma lexis*. (Barthes, 2018, p.262-263).

Uma vez que o mito é compreendido como um sistema semiológico, a própria semiologia enquanto ciência das formas (que investiga as significações) vai contemplar a mitologia (estudo de uma fala) e vai tratar dela sob a égide do *signo*. Contudo, Barthes adverte que não obstante a importância da semiologia, ela sozinha não se faz suficiente para compreender o mito. Dessa forma, a mitologia, portanto, faz parte tanto da semiologia (como ciência formal) quanto da ideologia (como ciência histórica), relacionando-as dialeticamente.

No que se refere às discussões acerca da natureza do signo, a semiologia de Saussure postula a relação entre dois termos: *significante* e *significado*. Entretanto, Barthes, no plano da análise, adiciona a essa abordagem um terceiro termo: o próprio signo (fruto da associação entre os dois primeiros termos). Para o semiólogo, o significante é vazio, enquanto que o signo é pleno de sentido e essa distinção é imprescindível para a compreensão do mito como um sistema semiológico:

Reencontramos no mito o esquema tridimensional de que acabo de falar: o significante, o significado e o signo. Mas o mito é um esquema particular pelo facto de que se edifica a partir de uma série semiológica que existe antes dele: *é um sistema semiológico segundo*. O que é um signo (isto é, o total associativo de um conceito e de uma imagem) no primeiro sistema torna-se simples significante no segundo (Barthes, 2018, p.266-267).

O semiólogo francês explica que a análise do mito reduz a unidade de sua matéria-prima, como a fotografia, a língua, a pintura, etc. (que por si só já é um sistema semiológico com significante e significado) à função de significante do mito, deslocando-o, assim, para o segundo grau de sistema semiológico. Nesse contexto, o primeiro grau de sistema semiológico (ou a *linguagem-objeto*) trata-se da linguagem que o mito utiliza para construir seu próprio sistema, e o segundo grau semiológico (ou *metalinguagem*) é, portanto, o mito ele mesmo.

Refletindo sobre a meta-linguagem, o semiólogo não tem já que interrogar-se sobre a composição da linguagem-objecto, não tem já que tomar em conta os detalhes do esquema linguístico: não terá de conhecer senão o seu termo total ou signo global, e somente na medida e somente na medida em que este termo se vai prestar ao mito (Barthes, 2018, p.268).

A respeito da terminologia utilizada para análise, Barthes compreende o *significante* (primeiro termo) no mito ao mesmo tempo como *termo final do sistema linguístico* ou *termo inicial do sistema mítico*. Nesse sentido, no que se refere à primeira possibilidade de designação (no plano da língua), o significante é chamado de *sentido* e, no que se refere à segunda possibilidade de designação (plano do mito), o significante é chamado de *forma*. O *significado* (segundo termo), por sua vez, nos dois contextos é

chamado de *conceito*. Assim, o terceiro termo (associação dos dois primeiros) no plano da língua é chamado de *signo* e no plano do mito, de *significação*.

Barthes explica que o significante no mito, uma vez que é ao mesmo tempo sentido e forma, diferencia-se do significante linguístico, isso porque o seu significante já possui uma natureza sensorial e já postula uma leitura, o que não é perceptível em relação ao significante linguístico, cuja natureza é exclusivamente psíquica. O autor também infere que o sentido, ainda no contexto do mito, possui um valor próprio e fundamenta que:

[...] no sentido encontra-se já constituída uma significação, que poderia muito bem bastar-se e si mesma, se o mito não a apreendesse e não fizesse dela, de um só golpe, uma forma vazia, parasita. O sentido está já completo, postula um saber, um passado, uma memória, uma ordem comparativa de factos, de ideias, de decisões. (Barthes, 2018, p.270).

Nessa dupla natureza do significante mítico, o sentido (que continha um sistema de valores, uma literatura) esvazia-se ao tornar-se forma e esta passa a demandar, portanto, uma significação que a preencha, tudo isso sem necessariamente suprimir o sentido, mas colocando-o à sua disposição. “É este interessante jogo de esconde-esconde entre o sentido e a forma que define o mito”. (Barthes, 2018, p.271).

O significado, portanto, é o conceito que absorve essa forma. Ele é, segundo o autor, histórico, determinado e intencional e não possui natureza abstrata, mas está “imbuído de uma situação” (Barthes, 2018, p. 271). Além disso, o conceito possui caráter aberto, instável e *adequado*, cuja unidade está ligada à sua *função* (tendência) e pode se utilizar de uma quantidade ilimitada de significantes:

Da forma ao conceito, pobreza e riqueza situam-se em proporção inversa: à pobreza qualitativa da forma, depositária de um sentido rarefeito, corresponde uma riqueza do conceito aberto a toda a História; e à abundância quantitativa das formas corresponde um pequeno número de conceitos. Esta repetição do conceito através das diferentes formas é preciosa para o mitólogo, permitindo-lhe decifrar o mito [...] (Barthes, 2018, p.272).

No mito, a relação associativa dos dois primeiros termos, manifestos possui um caráter de *deformação*. Contudo, o autor adverte que um termo não se esconde atrás do outro, a função do mito é a de deformar, não de fazer desaparecer. “Não há qualquer estado latente do conceito em relação à forma: não é de modo nenhum necessário recorrer a um inconsciente para explicar o mito” (Barthes, 2018, p.274).

No que concerne à forma, devido à natureza linguística do significante mítico, ela possui presença literal (manifesta-se através de matéria). Nesse sentido, no mito oral a extensão é *linear* enquanto que no mito visual ela é *multidimensional*. “Os elementos da forma estabelecem entre si relações de localização, de proximidade: o modo de presença

da forma é espacial” (Barthes, 2018, p.274). Ao passo que o conceito, por sua vez, possui natureza global.

Assim, o terceiro termo, a significação, que é próprio do mito, como consequência associativa dos dois primeiros termos possui natureza *plena e suficiente*, é uma entidade concreta cujo modo de presença é *memorial*. Além disso, ela nunca é completamente arbitrária, precisa sempre de uma parcela de analogia (concordância do atributo), uma vez que é sempre em parte motivada. “A motivação é imprescindível à própria duplicidade do mito, pois o mito joga com a analogia do sentido e da forma: não há mito sem forma motivada” (Barthes, 2018, p. 279). Ou seja:

[...] a significação do mito é constituída por uma espécie de torniquete incessante que alterna o sentido do significante e a sua forma, uma linguagem-objecto e uma metalinguagem, uma consciência puramente significante e uma consciência puramente imaginante; esta alternância é, de certo modo, concentrada pelo conceito, que dela se serve como de um significante ambíguo, ao mesmo tempo intelectual e imaginário, arbitrário e natural (Barthes, 2018, p.275).

É nesse contexto que o autor trata o mito como uma fala interpelativa, um produto complexo com força intencional, uma *fala roubada e restituída em si mesma* (mas sem voltar exatamente ao lugar de antes). “O mito é um sistema ideológico puro, em que as formas são motivadas pelo conceito que representam, sem contudo, mesmo de longe, recobrirem a sua totalidade representativa” (Barthes, 2018, p.280).

Uma vez posta a natureza e o comportamento do sistema semiológico de segundo grau, que é o mito, o pesquisador francês vai tratar da sua recepção, leitura e decifração. No que se refere à duplicidade do significante mítico (cheio e vazio), é possível que sejam feitas 3 tipos de leituras. A primeira, ao retomar o caráter *vazio* do significante, aponta para um sistema simples ao permitir que o conceito preencha a forma. A segunda, ao retomar o caráter *cheio* do significante, permite que seja perceptível a deformação (entre sentido e forma). A terceira, por sua vez, trata o significante como um todo inextricável (com uma dinâmica própria) cuja significação é ambígua.

Barthes discute que as duas primeiras leituras (de ordem estática) são prejudiciais para a leitura do mito (podem o destruir e fazê-lo desaparecer), isso porque fundamentam uma intenção demasiadamente clara ou demasiadamente obscura. Segundo ele, a saída seria o terceiro modo de leitura, visto que “A terceira acomodação é dinâmica, consome o mito segundo os próprios fins da sua estrutura” (Barthes, 2018, p.281). Ele ainda explica:

Se se quiser ligar o esquema mítico a uma história geral, explicar como ele responde ao interesse de uma sociedade definida, em resumo passar da

semiologia à ideologia, é evidentemente ao nível da terceira acomodação que há que colocar-se: é o próprio leitor de mitos que deve revelar a sua função essencial. Como é que, *hoje*, ele recebe o mito? (Barthes, 2018, p.281).

Ou seja, na tentativa de não desaparecer diante das duas primeiras possibilidades de leitura, na terceira, o mito vai *naturalizar o conceito*, incorporando um carácter de processo causal indutivo, “como se o significante *fundasse* o significado” (Barthes, 2018, p.282). Nesse sentido, o mito assume esse carácter de fala inocente não por esconder sua intenção (sequer ostentá-la também), mas por, justamente, naturalizá-la diante do leitor que “toma a significação por um sistema de factos: o mito é lido como um sistema factual, quando não é senão um sistema semiológico” (Barthes, 2018, p.284).

Barthes sustenta que no fenómeno do mito há sempre roubo de linguagem, no contexto de que ele se desenvolve a partir de qualquer sentido, transformando-o em forma. Isso porque, no mito, o sentido não ocupa jamais o *grau zero* (o único teoricamente capaz de resistir à tal deformação). Contudo, segundo o autor, nem todas as linguagens resistem da mesma maneira a esse “roubo”. A língua, por exemplo, possui fraca resistência. Segundo o pesquisador, o seu carácter de expressividade fornece certas disposições míticas (seu sentido pode ser sempre interpretado) e, dada a abstração do seu conceito, é raro que ela imponha um sentido pleno (não deformável).

Quanto maior a resistência, como nas linguagens matemática e poética, mais o mito tende a cercar seu significado para raptá-lo, de forma que “ele arranca ao sentidos de que se alimenta uma sobrevivência insidiosa, degradada, [...] fazendo deles “cadáveres adiados” que falam” (Barthes, 2018, p.285). Barthes aponta que a natureza da linguagem poética (sistema semiológico regressivo) deseja contrair-se em um sistema essencial, ou seja, encontrar uma infra-significação e retomar o estado pré-semiológico da linguagem. É nesse sentido que ela ocupa uma posição completamente inversa à do mito. O pesquisador complementa dizendo que:

Mas, ainda aqui, como na linguagem matemática, é a própria resistência da poesia que faz dela uma presa ideal para o mito: a desordem aparente dos signos, face poética de uma ordem essencial, é capturada pelo mito, transformada em significante vazio, que servirá para *significar* a poesia. Isto explica o carácter *improvável* da poesia moderna: recusando ferozmente o mito, a poesia entrega-se-lhe de pés e mãos atados. Inversamente, a *regra* da poesia clássica constituía um mito consentido, de que o arbitrário resplandecente tirava uma certa perfeição, dado que o equilíbrio de um sistema semiológico depende da arbitrariedade dos seus signos. (Barthes, 2018, p.287).

Assim, a melhor forma de resistir contra o mito sem tornar-se presa dele é a de mitificá-lo, ou seja, *roubar o próprio mito* ao produzir um mito artificial e fazer dele, por conseguinte, o ponto de partida para a terceira cadeia semiológica. O novo mito

experimental seria uma “verdadeira mitologia”, segundo o autor, cuja significação final é a própria obra. Ele aponta que “O poder do segundo mito é o de fundar o primeiro como ingenuidade observada” (Barthes, 2018, p.289).

No que se refere ao mito em relação à história, Barthes explica que a sociedade é o campo das significações míticas e pelo seu conceito ser naturalmente histórico, ele próprio é o instrumento mais apropriado, em todos os níveis da comunicação humana, para restituir uma imagem natural do real histórico fornecido pelo mundo. O pesquisador compreende que “O mundo entra na linguagem como uma relação dialética de actividades, de actos humanos: sai do mito como um harmonioso quadro de essências” (Barthes, 2018, p.295).

Os homens, portanto, usam o mito para *despolitizar* segundo a sua necessidade, uma vez que ele purifica as coisas e as torna inocentes quando fala delas, fundando-as enquanto natureza, e ainda abolindo a complexidade dos atos humanos. Ou seja, ele “organiza um mundo sem contradições porque sem profundidade, um mundo exibido na sua evidência, funda uma claridade feliz: as coisas têm a aparência de significar por si sós” (Barthes, 2018, p.296).

Nesses termos, dadas as “errâncias” da mitologia, segundo o pesquisador, “ela tenta reencontrar, sob as inocências da vida de relação mais ingênua, a alienação profunda que estas inocências têm por função fazer aceitar” (Barthes, 2018, p.309). Em seu acordo com o mundo, a mitologia trata dele não como ele é, mas como ele quer fazer-se, buscando reconciliar o real e os homens. Dessa forma, a função do mitólogo é, portanto, a decifrá-lo e demonstrar propriamente o funcionamento do mito.

1.3 “Desmistificando” o mito de Medeia

Durante boa parte da história da humanidade, a utilização do mito se deu com o propósito de transmitir narrativas de caráter simbólico-imagético que se relacionam com a cultura e o contexto em que estão inseridas. Nesse sentido, o mito servia de instrumento para a difusão de *lendas*. Pierre Grimal, célebre historiador francês, comenta a respeito do assunto em seu livro *A Mitologia Grega (1982)*:

Todos os povos, em dado momento de sua evolução, criaram lendas, ou seja, relatos maravilhosos nos quais, durante um certo tempo, e pelo menos em certa medida, acreditaram. Na maioria das vezes, as lendas - por movimentarem forças ou seres considerados superiores aos seres humanos - pertencem ao domínio da religião. Elas se apresentam assim como um sistema, mais ou menos coerente, de explicação do mundo: cada gesto do herói cujas façanhas são narradas é um gesto criador e implica consequências que têm efeitos sobre todo o Universo (Grimal, 1982, p.07).

No contexto da Grécia Antiga, o mito (fonte de toda a meditação dos gregos) é essencial ao pensamento e não possui fronteiras. Grimal explica que ele se trata de um sistema definido, no qual deuses e heróis apresentam caracteres fixos e compreendem lendas de episódios conhecidos àquela cultura. O pesquisador complementa que “o mito não é uma realidade independente, mas algo que evoluiu segundo as condições históricas e étnicas [...]” (Grimal, 1982, p. 15). Além disso, ele também recupera episódios que, se não fosse pelo mito, estariam completamente esquecidos.

Para fins de complementaridade terminológica é interessante registrar que, segundo o pesquisador, o conceito de *lenda* é retomado enquanto uma *deformação da história* que deve ser investigada até que se faça revelar o que ela conserva a respeito do tempo e do meio em que surgiu. Nesse sentido, os mitólogos, por sua vez, “desconfiam dos mitos que se tornam muito perfeitos: a coerência deles trai as manipulações e o trabalho secundário de que foram objeto” (Grimal, 1982, p. 15).

Também é perceptível que os mitos gregos possuem uma infinidade de variações, eles sofreram modificações durante todo o pensamento antigo e são retomados a partir de diversas perspectivas em trabalhos artísticos (literatura, escultura, pintura, etc.). Sua origem é geralmente atribuída à tentativa dos gregos da Antiguidade de explicar os fenômenos naturais e o funcionamento do Universo, explorando, sobretudo, as figuras dos deuses (a esses, Grimal vai caracterizar como mitos teogônicos ou cosmogônicos). A respeito do assunto, no primeiro livro da trilogia *Mitologia Greco-Romana* (1997), René Ménéard compreende que:

Tudo quanto nos apresenta a natureza exterior era, aos olhos dos antigos, a forma visível de personalidades divinas. A terra, o céu, o sol, os astros, as montanhas, os vulcões, os terremotos de terra, os rios, os regatos, as árvores, eram personagens divinas, cuja história os poetas narravam, e cuja imagem fixava os escultores. (Ménéard, 1997, p.01).

Em vários mitos gregos há uma interação entre a figura inferior (homem) e a figura superior (divina), em que essa intercede por aquele com conselhos, orientações, bênçãos, aparições, maldições, por exemplo, fornecendo-lhe, assim, respostas positivas ou negativas referentes aos seus *atos* ou ao porvir.

Além disso, essas narrativas também contemplam heróis em suas aventuras ou em viagens exploratórias por territórios desconhecidos ou estrangeiros e, por conseguinte, seus conflitos com outros povos. Grimal vai dividir essas narrativas e ciclos heróicos (para aventuras fragmentadas), como as aventuras de Hércules, e em novelas (para

histórias com unidade e enredo), como a Guerra de Tróia. Tudo isso proporcionando um contexto de representação *épica* desses mitos.

É nesse contexto de produção que, a partir de uma infinidade de mitos à sua disposição, os poetas retomam essas narrativas segundo um recorte intencional e as estruturam com base nas particularidades literárias da *épica* ou do *drama*. Nesse sentido, a *Ilíada*, por exemplo, desenvolve somente uma parte da Guerra de Tróia. Grimal explica que:

O mito não se limita a seus termos. Esboça uma imagem, um símbolo, se se quiser, de uma realidade que, de outro modo, seria inefável. É bastante provável que, aos próprios olhos do poeta, o episódio não seja mais do que um meio de expressão, uma forma de revelação, que ajuda a conceber o mistério do mundo, mas que não pode ser tomado ao pé da letra (Grimal, 1982, p. 10).

Em um âmbito geral, esses mitos contemplam nas suas narrativas *processos do espírito humano* em temas recorrentes e adicionam a essas narrativas elementos históricos e geográficos reais. Dessa forma, com a sua recuperação nas produções literárias dos poetas, passaram a servir de instrumento moral de reflexão acerca dos *vícios* e das *virtudes* do sujeito, cuja trama aferia a qualidade dos seus atos e do seu comportamento diante de situações às quais era submetido. Pierre Grimal ainda adiciona que: “Nas escolas da Grécia clássica, as crianças – desde a mais tenra idade – aprendem de cor os poemas homéricos, e o professor extrai dos mesmos máximas e preceitos de conduta” (Grimal, 1982, p. 103).

No que se refere à tragédia, ela por sua vez não se trata de uma narração, mas, segundo o autor, é “uma espécie de meditação sobre um episódio isolado” (Grimal, 1982, p. 103). Suas reflexões eram retomadas, inicialmente, a partir dos recursos de criação lírica associada à musicalidade. As representações, que se davam sobretudo em Festivais de adoração à Dionísio, contavam inclusive com o elemento do coral e contemplam uma atmosfera de grandeza religiosa característica da tragédia. Dos grandes autores da época, tem-se Ésquilo, Sófocles e *Eurípedes*:

Também o teatro clássico grego encena narrativas que se entrecruzam às narrativas míticas de criação do mundo; seus heróis e vilões, presa fácil de um destino que lhes é exterior, são joguetes de deuses e deusas que ou em sonhos ou em disfarces variados, ao vivo ou em cores, contracenam com as personagens *humanas*, exigindo, pois para a realização da função catártica atribuída por Aristóteles ao teatro, familiaridade dos leitores com a matéria mítica (leia-se *narrativa*) com que os teatrólogos *enredaram* Édipo, Antígona e Orestes. (Lajolo, 2004, p. 30).

As discussões de Aristóteles e suas reflexões sobre a própria composição do gênero trágico, pelo seu caráter imprescindível, ainda serão recuperadas na presente

pesquisa. Contudo, para que se compreenda a retomada do mito de Medeia e, portanto, para que haja uma progressão coerente, é necessário que, antes, a própria narrativa mítica que deu origem à figura da feiticeira seja completamente apresentada.

Segundo o *Dicionário da Mitologia Grega e Romana* (2005) de Pierre Grimal, Medeia é conhecida como a filha do rei Eetes da Cólquida, neta de Hélio, titã do sol, e sobrinha da feiticeira Circe. Além disso, “na literatura alexandrina e em Roma, Medeia tornou-se o protótipo da feiticeira. É um papel que desempenha já na tragédia ática e na lenda dos Argonautas” (Grimal, 2005, p.293). Assim, sua aparição nos mitos gregos se dá comumente relacionada às suas contribuições para as conquistas dos Argonautas em suas expedições, que o poeta Apolônio de Rodes vai tratar na sua célebre obra *Argonáuticas* (2021), escritas no ano III a.C, em Alexandria (durante o período helenístico), baseada no material que Rodes teve acesso na biblioteca de Alexandria.

A obra mais famosa de Rodes trata-se de um poema épico dividido em quatro livros que tem por intuito narrar os eventos relacionados às viagens da nau Argos desde a sua partida de Iolco (norte da Grécia) até a sua chegada à Cólquida (onde atualmente está localizada a República da Geórgia), bem como seu retorno. A divisão dos livros se organiza da seguinte forma: em se tratando da ida, os livros 1 e 2, da estadia na Cólquida, o livro 3, e o retorno da nau é compreendido pelo livro de número 4, tudo isso totalizando 5835 hexâmetros. Segundo as notas de Rodrigues Junior, presentes na edição utilizada para esta pesquisa: “Os únicos poemas épicos gregos sobreviventes, anteriores ao período de dominação romana sobre todos os territórios gregos, foram a *Ilíada* e a *Odisseia* de Homero e as *Argonáuticas* de Apolônio” (Junior, 2021, p.383). Apesar de ser centrada, sobretudo, nas expedições dos argonautas e ser inicialmente lida à sombra de Homero, é necessário ressaltar que a obra se trata da primeira epopeia a apresentar *o amor* de Medeia em relação a Jasão.

Dessa forma, a história trata de Jasão, filho de Esão (irmão de Pélias), que, ao ser apontado pelo Oráculo como ameaça ao trono do tio, é mandado por ele em uma perigosa expedição atrás do Velocino de Ouro (inicialmente mencionado no mito de Frixo e Hele que é retomado brevemente na obra de Apolônio). Segundo os versos de Rodes:

Assim que Pélias o viu, refletiu e lhe preparou
 uma aflitiva viagem marítima, imaginando que no mar
 ou entre estrangeiros o retorno lhe fosse inviável.
 Os aedos de outrora ainda gloriam a nau
 construída por Argos, segundo as instruções de Atena.
 (Rodes, 2021, Livro 1, p.25).

Não obstante a busca por esse objeto de cobiça de diversos aventureiros ser conhecida como uma aventura certamente fatal, o herói decide partir com cinquenta outros homens (dentre eles Peleu, Orfeu e Hércules) em busca do tesouro que estaria na Cólquida e que, segundo o mito de Frixo, estaria suspenso em uma árvore, localizada em um bosque consagrado ao deus Ares (deus da guerra). Para isso, é construída uma nau sob a orientação divina de Atenas (deusa da sabedoria) que, por sua vez, tomaria no mito a função de representar a origem dos barcos à vela e, por conseguinte, representar os terrores das primeiras grandes navegações frente à ignorância na arte de dirigir navios desse porte.

Os argonautas, no decorrer da sua viagem, enfrentam questões climáticas (como tempestades) e se envolvem em conflitos tanto com outros homens quanto com seres sobrenaturais (como gigantes e sereias). Ao chegarem à Cólquida, o rei Eetes os recebe e fica sabendo da busca dos argonautas pelo Velocino de Ouro. Todavia, Jasão é desafiado por ele a provar o seu valor em uma sequência de tarefas extremamente difíceis, como dominar touros com cascos de bronze cujas narinas sopram fogo, lavrar um terreno para semear dentes de dragão (de onde vão nascer gigantes que Jasão também terá que enfrentar) e passar pela serpente (que é por vezes também retratada como um dragão) que guardava o Velocino:

Estrangeiro, por que contarias continuamente cada detalhe?
Se sois verdadeiramente a raça dos deuses ou se, caso não,
viestes em busca de bens estrangeiros não sendo inferiores a mim,
conceder-te-ei levar o áureo velo, se quiseres,
após uma prova. Pois não sinto inveja de homens valorosos,
diferente, como vós mesmo contais, deste soberano na Hélade.
O teste do teu ardor e da tua valentia será um trabalho
Que eu mesmo cumpro com as duas mãos, apesar de funesto.
(Rodes, 2021, Livro 3, p.204-205).

Para que Jasão possa ser bem-sucedido nas suas tarefas, precisará da ajuda de Medeia, caso contrário, não conseguiria pegar o Velocino. Sabendo disso, as deusas Hera (deusa do matrimônio e da fidelidade) e Atenas (deusa da sabedoria) convencem Afrodite (que por sua vez suborna Eros) para fazer com que Medeia seja acertada pela sua flecha e, assim, se apaixone pelo guerreiro:

[...] Pequeno, agachado abaixo
Do próprio Esônida, ele posicionou o entalhe no meio
da corda e, ao esticá-la com ambas as mãos, disparou
a flecha na direção de Medeia. Um estupor tomou-lhe o ânimo.
Voando para fora do palácio de teto elevado,
ela se retirou gargalhando. Mas o dardo ardia dentro
do coração da garota, semelhante a uma chama. Não cessava
de lançar olhares brilhantes ao Esônida, sua prudente
alma era expelida do peito em sofrimento, não pensava

em mais nada e o ânimo era inundado numa doce aflição.
(Rodes, 2021, Livro 3, p.197).

É importante destacar que a narrativa de Rodes, ao retomar o entusiasmo do amor de Medeia, também aponta precisamente a sua conseguinte perda da *razão*, como nos versos “ [...] Eros ardia secretamente, emaranhado em seu coração. E o tenro rosto se transformava, ora pálido, ora ruborizado, com o descontrole da razão” (Livro 3, v. 296 – 298) e “Sua razão, arrastando-se como um sonho, voava atrás das pegadas do que partia” (Livro 3, v. 446 - 447). Assim, no dia anterior ao desafio de Jasão, Medeia temia por sua vida e afligia-se, na intensidade do seu amor, com a possível morte do guerreiro, “Temia por ele, imaginando que os bois ou o próprio Eeta o destruíssem. Lamentava-se como se já estivesse morto” (Livro 3, v.459 – 461).

Ao comentar sobre os desafios de Eetes com os outros argonautas (que se encontravam sem esperança de sucesso), Jasão se lembra que Hécate (deusa da terra e do parto) havia ensinado a filha do rei a utilizar-se das drogas que a terra gerava para produzir poções. Dessa forma, explicou aos seus companheiros que pediria pela ajuda de Medeia, para que, com essas drogas encantatórias, acalmasse o sopro de fogo dos touros. Os deuses lhe concederam um sinal a respeito do assunto (envolvendo uma pomba e um falcão) que foi interpretado por Mopso (um vidente filho de Apolo) como um bom presságio.

Por sua vez, Medeia em seu quarto lamentava-se e chorava em relação ao desafio. Estava dividida entre ajudar ou não Jasão, isso porque teria que dissimular o seu auxílio ao pai e, caso fosse descoberta, seria tida como uma grande vergonha por todo o reino. Além disso, Medeia chega a cogitar suicídio frente às suas inquietações, como é perceptível nos seguintes versos: “Temo que essa viagem de heróis me traga de fato um grande mal” (Livro 3, v. 637- 638) e “Ai de mim, que loucura a minha. Decerto seria muito mais útil que, nesta mesma noite, eu abandonasse a vida em meu quarto” (Livro 3, v. 798 – 799).

Entretanto, convencida por Hera, ela deixa de lado a ideia de ingerir as ervas mortíferas e decide ajudar o aventureiro: “[...] E não mais hesitava com deliberações distintas, mas desejava que logo surgisse a nascente aurora para que pudesse dar a ele as drogas encantatórias, conforme o acordo, e encontra-lo face a face” (Livro 3, v. 818 – 821). Na manhã seguinte, Medeia se arruma e parte.

É necessário também apontar que a filha do rei Eetes é apresentada com *natureza dúbia*: como uma figura virgem e delicada, como em “A virgem, tão logo viu a aurora

brilhando, prendeu com as mãos sua loira cabeleira [...]” (Livro 3, v. 827 – 829) e “Ordenou às servas, doze no total, que dormiam no vestíbulo de seu quarto perfumado, de mesma idade, jamais tendo compartilhado o leito com um homem [...]” (Livro 3, v. 838 – 840), mas ainda como uma feiticeira, com habilidades para o manejo de poções e drogas (com a própria bênção de Hécate) e como uma figura em certa medida poderosa: filha de um rei (com serviçais à sua disponibilidade) e neta de um dos titãs mais relevantes na cultura da época, “Porque toda a raça de Hélio era facilmente reconhecível, já que, à distância, com o fulgor dos olhos, emanavam um brilho certo semelhante ao ouro” (Livro 4, v. 727 – 729).

Medeia preparou a droga com a qual ungiu a túnica e o escudo de Jasão, para que ele se tornasse muito mais forte: “Se alguém unguisse seu corpo com ela, após apaziguar com sacrifícios noturnos a unigênita Dera, decerto não seria vulnerável aos golpes do bronze, nem cederia ao fogo ardente” (Livro 3, v. 846 – 849). Em seguida, ela toma uma carroça de corsas e vai ao encontro do guerreiro, no templo de Hécate, acompanhada por ninfas, “[...] assim elas avançavam pela cidade e o povo ao redor recuava, evitando os olhos da filha do rei” (Livro 3, v. 885 – 886).

No contexto do templo, Medeia é deixada sozinha para se encontrar com Jasão (que também é mandado sozinho). Nesse ínterim, é tratada a natureza do coração da filha do rei Eetes: “O coração de Medeia não se voltava a pensar em outras coisas, apesar dos jogos. E qualquer jogo com o qual brincasse não lhe agradava por muito tempo como diversão, mas o interrompia hesitante” (Livro 3, v. 948 – 951). Abençoado por Hera, “belo de se olhar” (v. 960), Jasão se aproxima dela e, sem saber muito bem de suas intenções, suplica por ajuda, oferecendo a ela gratificação divina.

A filha do rei entrega para ele as vestes encantadas e explica-lhe o seu plano para que o guerreiro seja bem-sucedido nas suas tarefas. Em sua despedida, a mulher pede que Jasão dela nunca se esqueça e este, apaixonado por Medeia, a pede em casamento dizendo-lhe que “Nada poderá nos separar do amor, antes que a destinada morte nos encubra” (Livro 3, v. 1129 – 1130). Conforme programado (ao final do terceiro livro), Jasão opera vitória em seus desafios e o início do quarto livro traz consigo a explicação de que Eetes desconfia da traição de uma de suas filhas. Assim:

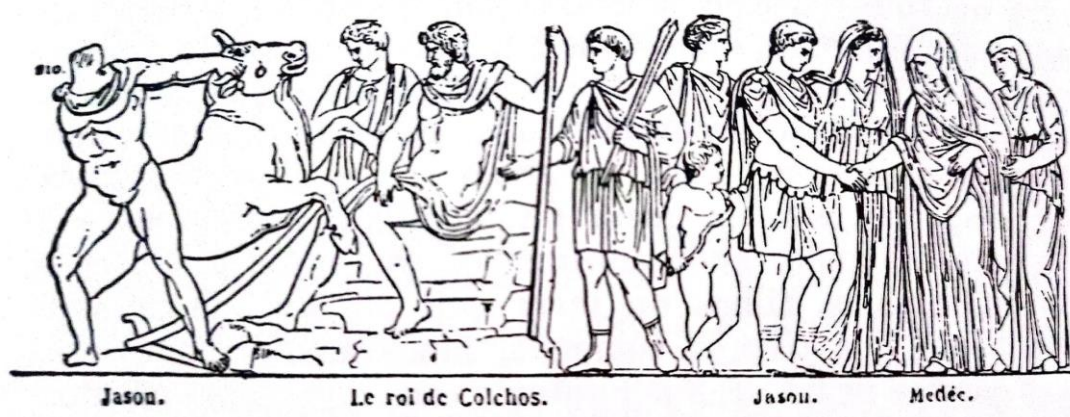
Hera infundiu um dolorosíssimo temor no coração de Medeia,
e ela fugiu como uma ágil corça, a quem o latido
dos cães, no matagal de um bosque profundo, atemoriza.
Pois logo suspeitou que certamente seu auxílio não fora
ignorado e, em breve, seria atingida por todo infortúnio.
Ela temia as servas que foram testemunhas. [...]

E ali mesmo, contra o destino, a jovem teria morrido
 Ao ingerir as drogas, frustrando os planos de Hera,
 Se a deusa não a instigasse a fugir amedrontada [...]
 (Rodes, 2021, Livro 4, p. 265).

Nesse sentido, Medeia vai embora de sua casa no meio da noite, de pés descalços (passando despercebida pelos guardas), temendo a reação do pai e lamentando o seu destino. A própria deusa Titânide (a Lua), ao ver a mulher, igualmente lamenta: “Agora parece que também tu mesma compartilhas de semelhante loucura e uma divindade dolorosa te concedeu Jasão para se tornar lancinante sofrimento” (Livro 4, v.62 – 64). Medeia logo chega à nau dos argonautas e, reunida à Jasão, de joelhos o implora: “[...] faz dos deuses testemunhas das palavras que me prometeste e não permitas que eu parta daqui para longe carente de defensores, desprezada e desonrada” (Livro 4, v. 89 – 91). Assim que ele a acolhe e a promete o matrimônio sob juramento divino, a mulher (ainda meio abatida) guia a todos para furtarem o Velocino de Ouro contra a vontade do rei.

No bosque de Ares, Medeia enfeitiça a serpente (ou dragão) que guardava o Velocino enquanto Jasão foi apanhá-lo no grande carvalho. De volta à nau, o guerreiro explica aos argonautas que Eetes virá furioso por vingança e por isso todos devem proteger sua futura esposa, que lhes concedeu o tesouro: “A nau avançava por meio dos remos, enquanto eles se apressavam em levá-la para fora do rio. Já eram conhecidos pelo arrogante Eeta e por todos os colcos o amor e os feitos de Medeia” (Livro 4, v. 210 – 213).

Figura 1 – Jasão domando os touros de Colcos



Fonte: *Mitologia Greco-Romana* (1997)

Na imagem, um baixo-relevo presente no Louvre, estão representadas (à esquerda) as figuras de Jasão (lutando contra o touro) e ao seu lado o rei Eetes (sentado em uma pedra com um cetro na mão) e Apsirto (seu filho) observando o feito. À direita, Medeia

(envolta em um véu) estende sua mão à Jasão (unindo-se a ele). Ao redor de ambos se encontram dois guerreiros e uma serva (a velha nutriz). Hera, a protetora do herói, está entre os dois apoiando sua decisão e Eros (portando seu arco e flecha) se encontra próximo de Jasão. Está posto no livro utilizado de fonte para a retirada da imagem que ela está incompleta, entretanto esse baixo-relevo basta para fins de ilustração do mito de Medeia (com a finalidade de complementar as discussões de Rodes).

Enquanto fugiam, Colcos procuravam por eles liderados por Apsirto, irmão de Medeia. Apesar da bênção de Hera para que os ventos os levassem o mais rápido possível para longe, o filho do rei Eetes consegue emboscá-los. Medeia, percebendo o que terá que fazer, recobra de Jasão o cumprimento de sua promessa (de torná-la sua esposa) para justificar os seus atos de traição: “Do contrário, tu, com a espada, corta de imediato esta garganta ao meio, para que eu receba a recompensa apropriada à minha paixão infeliz!” (Livro 4, v. 373 – 376). Jasão, espantado com a cólera da mulher, tenta acalmá-la.

Dessa forma, Medeia engana o irmão prometendo-lhe presentes e prometendo tramar junto com ele contra os estrangeiros. Enquanto isso, Jasão prepara para Apsirto uma emboscada fatal no templo de Ártemis, como é perceptível nos versos “Jasão, como um matador fere um grande touro de robustos chifres, feriu-o após espreitá-lo próximo ao templo [...]” (Livro 4, v. 468 – 469) e “O herói Esônida cortou as extremidades do morto, três vezes lambeu o sangue e três vezes cuspiu pelos dentes a impureza, como é costume entre os assassinos para expiar a morte por traição” (Livro 4, v. 477 – 479). Além disso, os argonautas também assassinaram uma tripulação inteira de uma nau colca e espalharam os restos de Apsirto pelo caminho para conter a ira de Eetes e amedrontá-lo.

Uma vez que o assassinato do irmão de Medeia precisa de purificação, a nau Argos viaja para a ilha de Ea, na qual a irmã de Eetes (Circe) os recebe, mas adverte à feiticeira: “Infortunada, arquitetaste uma viagem funesta e vergonhosa. Creio que tu não escaparás por muito tempo da pesada cólera de Eeta [...]” (Livro 4, v. 739 – 7741). Dessa forma, Circe purifica Jasão e Medeia pelo assassinato, todavia se recusa a acolher em hospedagem o guerreiro, e ambos partem ainda sob a bênção de Hera (que comanda proteção sobre a nau).

Os argonautas chegam então na terra dos feácios (oriundos do sangue de Urano), em Drépane, e são bem recebidos pelo rei Alcínoo e seu povo. Contudo, conforme os avisos de Circe, um exército em nome de Eetes também atracou na ilha para reclamar Medeia de volta e, caso não fossem atendidos, começariam uma guerra brutal. Alcínoo, por sua vez, queria resolver o impasse sem que sangue fosse derramado. Medeia se põe

de joelhos implorando à Arete (esposa do rei) que não a entregasse: “Se eu cair nas mãos de Eeta para ser morta com doloroso ultraje, nem com templos, nem com torre protetora, nem com outro abrigo posso contar, mas somente convosco” (Livro 4, v. 1043 – 1046).

À noite, Arete pede a seu marido em favor de Medeia. Alcínoo, temendo desacatar à realeza de Eetes e à justiça de Zeus caso entrasse em guerra contra os colcos por causa da garota, resolve: “Caso seja virgem, determinarei que retorne a seu pai. Caso compartilhe o leito com um homem, não a privarei de seu marido [...]” (Livro 4, v. 1106 – 1108). Assim que seu marido adormece, Arete prontamente manda um arauto comunicar a sua decisão à Jasão. Nesse sentido, o casamento de Jasão e Medeia rapidamente foi preparado junto aos demais argonautas e algumas ninfas:

O herói Esônida não desejava celebrar o casamento no palácio de Alcínoo, mas na casa de seu pai quando retornasse a Iolco, e assim também a própria Medeia considerava. No entanto a necessidade os levou a lá se unirem. Pois, de fato, nunca nós, a raça dos sofredores homens, atingimos o prazer com o pé inteiro, mas sempre uma amarga dor acompanha as alegrias. Assim também eles, ainda que regozijando em doce amor, temiam se a decisão de Alcínoo seria cumprida. (Rodes, 2021, Livro 4, p. 329).

Os colcos, portanto, não tiveram outra opção senão acatar à vontade do rei Alcínoo. No sétimo dia, os argonautas e Medeia partiram de Drépane. No caminho para Iolco, a feiticeira ajuda mais uma vez os guerreiros a vencerem uma batalha (na ilha de Creta): “E adquirindo uma mente maléfica, enfeitiçou, com olhares hostis, a visão do brônzeo Talos. Rangia contra ele terrível cólera e lhe enviava alucinações invisíveis, tomada por um violento ódio” (Livro 4, v. 1668 – 1672). Após sua vitória contra o gigante de ferro, Medeia e os argonautas finalmente chegam à Iolco. Contudo, é importante ressaltar que, não obstante a obra de Rodes terminar com o retorno dos argonautas, o mito de Medeia prossegue e é coerente que continue a ser apresentado.

No contexto de Iolco, uma vez que Pélias pensou ter se livrado do sobrinho mandando ele para uma missão fatal, trata de matar seu irmão Esão. Além disso, Grimal complementa no *Dicionário da Mitologia Grega e Romana (2005)* que “Alcímede, mãe de Jasão, amaldiçoou Pélias, enforcando-se desesperada. Deixou um filho de tenra idade, Prómaco, que Pélias não hesitou em eliminar também” (Grimal, 2005, p.362). É posto que quatro meses após a sua partida, o sobrinho do rei retorna com o Velocino em mãos e, ao saber do ocorrido, promove um plano junto à Medeia para se vingar do tio.

Nesse sentido, a esposa de Jasão prontamente chega sozinha à corte de Iolco disfarçada e promete às filhas de Pélias a arte do rejuvenescimento. Estas, percebendo

que o pai já sofria com os efeitos da velhice, aceitam a proposta da feiticeira. Para comprovar tal proposta e persuadir as mulheres, Medeia corta um carneiro velho e o coloca para ferver em um caldeirão com ervas mágicas. De lá sai então um carneiro jovem e as filhas do rei, convencidas, cortam o pai em pedaços para colocá-lo no caldeirão com as ervas. Contudo, conforme o plano articulado pela feiticeira, Pélias não ressuscita. A imagem a seguir é uma pintura de um vaso que ilustra o ocorrido:

Figura 2 – Medeia e as filhas de Pélias



Fonte: *Mitologia Greco-Romana* (1997)

Há estudiosos que consideram que a própria Hera (protetora de Jasão) arquitetou a ida de Medeia à Iolcos tendo em mente que ela seria a pessoa certa para matar o rei e vingar o guerreiro. Ademais, no que se refere ao dicionário de Grimal, ele adiciona que as mulheres, “condenaram-se voluntariamente ao degredo” (Grimal, 2005, p. 362) e refugiaram-se na Arcádia. Por outro lado, há versões nas quais as filhas do rei são perdoadas pelo parricídio, uma vez que teriam sido consideradas meros instrumentos para o crime de Medeia.

A feiticeira enganou-se ao pensar ter garantido a coroa à Jasão e Acasto, filho de Pélias e herdeiro do trono, os expulsa de Iolco e os condena ao exílio. Todavia, é importante ressaltar há duas versões completamente diferentes acerca do episódio: há a versão na qual Jasão reina no lugar de Pélias (e tem com Medeia um filho chamado Medeio) e há também a presente versão, na qual Medeia engana as filhas do rei e, depois do assassinato, ela e seu marido são banidos de Iolco. No que se refere à segunda (mais divulgada tendo em vista a natureza das adaptações do mito), o casal foge para Corinto, onde vivem tranquilamente durante dez anos e onde tiveram dois filhos: Feres e Mérmero.

Há uma versão na qual é adicionado Tessão, que teria escapado do assassinato da mãe e fugido para Iolco, onde assumiu o poder após a morte de Acasto e deu origem ao nome da região *Tessália*.

No contexto de Corinto, o rei Creonte resolve dar a sua filha Glauce (ou Creusa) em casamento à Jasão e o influencia a aceitar a proposta. Uma vez que convence o herói, trata de banir Medeia de Corinto para organizar o casamento. A feiticeira que, de forma alguma aceitaria tal traição passivamente, utilizou-se do seu curto tempo de estadia que restava para preparar a sua vingança. “Embebendo em veneno uma túnica, adornos e joias, fê-los chegar às mãos da feliz rival, por intermédio dos filhos” (Grimal, 2005, p. 293-294). Assim que o rei veio socorrer a filha, foi envenenado também e pereceu junto dela.

Dessa forma, durante a sua fuga em um carro com cavalos alados, Medeia não teria tido tempo de levar consigo seus filhos, deixando-os para trás e eles teriam sido apedrejados pelos corintos, que pretendiam vingar neles a morte do rei e da princesa. No que se refere às adaptações do mito, Eurípedes foi o primeiro a adicionar o filicídio de Medeia como complemento de sua vingança contra Jasão. A figura seguinte representa o ocorrido:

Figura 3 – A História de Medeia



Fonte: *Mitologia Greco-Romana* (1997)

Na imagem, da esquerda para a direita, percebe-se Jasão, ao lado Creonte que corre desesperado para socorrer a filha envenenada (que parece aos pés de um busto de Poseidon), mais à direita estão os filhos de Medeia e a própria aparece na ponta fugindo no carro do Sol (guiado por dragões) com um dos filhos sem vida nos ombros. Essa representação recupera traços da tragédia de Eurípedes, que por sua vez é a adaptação

mais famosa do mito de Medeia. O texto dramático em questão será retomado na presente pesquisa, e analisado aos pormenores, em discussões futuras.

Ainda no que concerne ao mito de Medeia, segundo o *Dicionário da Mitologia Grega e Romana* (2005), após a sua vingança, a feiticeira foge para Atenas uma vez que consegue auxílio e acolhimento do rei Egeu. Conforme a mitologia, Egeu não podia ter filhos (supostamente por conta da cólera de Afrodite), dessa forma, Medeia promete a ele dar fim à sua esterilidade se ele a desposasse e ambos têm um filho.

Porém, Egeu já possuía um filho chamado Teseu (filho dele com Etra que até então não conhecia) e este, ao atingir a idade adulta, parte para Atenas para conhecer o seu pai: “Teseu chegou, precedido pela reputação de destruidor de monstros, e Medeia adivinhou imediatamente a sua verdadeira identidade” (Grimal, 2005, p.440). No que diz respeito à mãe de Teseu, Egeu ao desposá-la pede para ela que, se ela tivesse um filho homem, só o revelasse quando ele tivesse idade suficiente para carregar uma espada (presente que Egeu havia deixado com Etra).

Nesse contexto, Medeia ao perceber de quem se trata o filho de Egeu, trama para matá-lo para que o seu filho herdasse o trono e não o dele. Ela convence Egeu a convidar o jovem estrangeiro para um jantar e planejava secretamente envenená-lo. “No entanto, durante o jantar, desembainhou a espada que o pai lhe deixara, como se pretendesse cortar a carne com ela. Ao vê-la, Egeu entornou a taça de veneno, já preparada, e reconhece oficialmente o filho [...]” (Grimal, 2005, p.440). Assim, Medeia e seu filho foram banidos de Atenas e fugiram para a Ásia.

No meio da viagem, em consequência à uma tempestade, o rapaz se separa de sua mãe e acaba ficando para trás. Anos depois, ao retornar à Cólquida, Medeia o reencontra disfarçado na corte de Perses (isso porque o rei fora aviado pelo oráculo para desconfiar dos descendentes de Eetes) e logo o reconhece. No que se refere à tradição mitológica, Medeia teria, por fim, sido levada para os Campos Elísios (lugar oposto ao Tártaro no mundo dos mortos e governado por Hades, trata-se do paraíso) no qual se uniu à Aquiles.

Uma vez expostas as discussões acerca da natureza do mito e das suas relações com a linguagem, é possível investigar o mito de Medeia a partir da própria compreensão do mito enquanto discurso, ou seja, uma fala interpelativa com presença memorial que pretende naturalizar seu conceito no processo de comunicar uma mensagem. No âmbito da antiguidade, tal discurso era instrumento de aprendizagem da verdade, ou de um saber necessário aos homens, recuperados através da memória coletiva.

Conforme também estabelecido, a cultura grega da antiguidade recuperava através dos mitos dois tipos de memórias: a que se refere à cosmogonia ou à teogonia e a que se refere aos eventos heroicos. Ambos os tipos de narrativas estavam intimamente ligados ao cotidiano dos gregos, ou porque eles realizavam rituais para se aproximar dos deuses (tanto para agradecê-los, como para pedir sua intervenção e auxílio), ou porque as atividades realizadas pelos heróis se aproximavam daquelas de sua cultura, como as referências aos processos gregos de exploração marítima presentes em inúmeros mitos, especialmente no mito dos argonautas. Moisés Viana sintetiza que:

O povo grego era de índole exploradora e expansionista. Conectando-se com muitos povos por viagens marítimas, fundava as *apaikía* (colônias), mostrando ao mundo seus valores e recebendo seus encantos. Tal expansão se estendeu principalmente pelo Mediterrâneo, ligando a Europa, a África e a Ásia. [...] Tudo isso acontece numa verdadeira epopeia que se transformou na epopeia dos heróis, dos deuses, pois havia mitos, havia fatos e ações cotidianas, palavras expressas e atos humanos. O Ser se manifestava e com ele a realidade moldada nos critérios de compreensão humanos (Viana, 2009, p. 62).

No que se refere ao conceito de herói, Luã Áquila explica na sua pesquisa intitulada *As misoginias nas Medeias de Sêneca e de Eurípedes: representações* (2019), que o herói é uma figura mortal com características divinas, abençoada pelos deuses e que protagoniza e movimenta a sua própria história. Nesse sentido, o pesquisador discute que: “[...] Medeia coloca o mundo em movimento, tanto em seu mito tradicional (anterior ao euripidiano), como em suas representações cênicas posteriores.” (Áquila, 2019, p.48-49). Ademais, deve-se considerar que a sua descendência divina de Hélio a coloca entre os deuses e os homens. Portanto, sob essa égide, Medeia seria a heroína de sua história.

Todavia, no seu estudo intitulado *Mulheres indômitas: as heroínas da tragédia grega* (2015), Thirzá Berquó compreende que o caráter heroico feminino é negado na sociedade grega e a mulher é retratada muito mais como um acessório ou instrumento para a glória de um herói masculino (ou meramente como a sua progenitora). A pesquisa citada reflete sobre a importância de ampliar essa noção de herói para personagens femininas. Berquó ainda complementa que:

O aspecto que define o herói é possuir *kléos* (glória), tendo histórias contadas e cantadas sobre si. Trata-se de seu objetivo de vida, atingido por meio de grandes feitos, os quais perpetuam a sua memória no tempo, imortalizando-o. Logo, a *kléos* é parte da identidade heroica e, simultaneamente, uma identidade social. (Berquó, 2015, p. 13).

De acordo com o que se observa nos mitos e nas produções literárias da antiguidade grega, a coragem, atributo essencialmente heroico, quando apresentada por figuras femininas torna-se *transgressão*. Esse tipo de reflexão é perceptível tanto nas

narrativas míticas a respeito de Medeia, como de Antígona, por exemplo. A primeira, entretanto, compreende um caráter paradoxal muito mais complexo.

No que diz respeito aos processos de significação do mito e das suas representações conforme a composição de imagens míticas (reféns às significações a elas estabelecidas), explicadas no item 1.2 da presente pesquisa, na tentativa de naturalizar uma ideologia e, portanto, organizar o mundo reconciliando o real e os homens, o simbolismo estabelecido de Medeia, referente ainda tão somente ao mito, estabelece a sua figura enquanto um acessório à narrativa da memória heroica de Jasão. Por isso, uma vez que o mundo é traduzido pela linguagem, essas representações devem ser questionadas segundo seus limites históricos (que regulam a linguagem mítica).

De acordo com esse raciocínio, uma vez que o filho de Esão é posto como um guerreiro corajoso, com feitos a serem rememorados, abençoados pelos deuses (especialmente por Hera), tudo o que compreende a captura do Velocino de Ouro é instrumento para a sua glória. Nesse sentido, é a deusa quem (juntamente com Atenas) orchestra seu plano para que Eros enfeite Medeia mediante sua flecha e ela, tomada de amor, ajude o guerreiro na sua jornada. A ideologia perceptível é a de que Medeia é valorizada tão somente na sua submissão à honra daquele que seria verdadeiro herói da narrativa mítica em questão.

Contudo, ainda na compreensão do mito enquanto discurso, uma vez desmistificado é que se pode apreender as construções ideológicas dessa fala. Nesse processo de desmistificação, Medeia é a própria chave hermenêutica da narrativa que faz parte e seria, portanto, a heroína a ser rememorada (e não Jasão). Hera sabia que sem o auxílio da mulher, o guerreiro jamais conseguiria o Velocino, ou seja, são as ações da feiticeira que verdadeiramente movimentam a história.

Há, ainda, uma discussão complexa a respeito dessas ações. Isso porque, em relação à cultura grega, quando elas são tratadas como instrumentos da glória de Jasão, a traição de Medeia a seu pai (e rei) e também ao seu irmão são extremamente questionáveis do ponto de vista da submissão da mulher da antiguidade (que deveria se sujeitar à vontade do pai, do irmão ou do marido; Medeia até então ainda não era casada com Jasão). Dessa forma, ela deveria se submeter à vontade divina (nesse contexto, promover a vitória do filho de Esão) ou às leis dos homens (se manter fiel às figuras masculinas da sua família)? O que fica estabelecido pelo discurso mítico em questão é que a vontade divina é soberana. Ainda assim, suas ações também foram influenciadas pela vontade dos deuses uma vez que Eros, ao flechá-la, conforme explicado, a faz oscilar na razão. É nesse

sentido que é preciso se atentar aos detalhes da construção da própria personagem em questão na sua narrativa mítica.

Dessa forma, a partir das leituras já apresentadas de Barthes, o mito enquanto sistema semiológico de segundo grau pode se tornar a base de um sistema semiológico de terceiro grau, a fim de ressignificar a sua imagem representativa, produzindo-se assim um mito artificial, ou um novo discurso, uma nova mensagem. Os novos discursos, um após o outro, nesse sentido, são as produções trágicas compreendidas a partir da sua interação com o mito original e entre si.

Cada uma dessas produções realiza a sua própria leitura do mito e o atualiza a fim de ressignificar a sua mensagem ideológica. Em sua obra *Medeia*, de 431 a.C, Eurípedes, por sua vez, discute que as ações de Medeia serviram de instrumento para a glória de Jasão, tornando-a inocente de seus crimes. Além disso, Jasão, ao trair a sua esposa (quando decide se casar com Glauce), frente a essa inocência da feiticeira, estabelece o caos dentro do drama. O filicídio seria uma forma de não apenas instituir o trágico, mas também de recuperar a estabilidade e desfazer o caos.

Sêneca, por outro lado, diante do acesso ao mito e à obra de Eurípedes, na tragédia homônima à obra grega, encenada por volta de (49 – 62 d.C), reflete que as ações da feiticeira são completamente sua responsabilidade e tratam-se de crimes imperdoáveis. A construção da personagem em questão na tragédia latina se dá de forma que Medeia protagonize um papel de monstruosidade diante das suas acusações. Na sua obra, Jasão é quem seria a figura inocente e o filicídio compreenderia a ascensão do trágico (Medeia mata um dos filhos na frente do pai das crianças).

Pierre Corneille, também diante da leitura não apenas do mito, mas das tragédias anteriores a ele, reflete na sua obra *Médée*, de 1635, que a mulher não passa de uma vítima no contexto da sua história. Suas ações se deram em favor de Jasão e ele, ao traí-la, cumpre um posicionamento de ingratidão. As demais personagens como Glauce e o rei de Corinto e suas ações são construídas de forma que a feiticeira seja compreendida como inocente e vítima do que acontece com ela (a traição de Jasão, a condenação pelos seus crimes, o exílio, etc.). O caos do texto dramático em questão, proveniente das injustiças frente à inocência de Medeia, é revertido mediante o suicídio de Jasão.

No exercício de desmistificar as construções ideológicas do mito de Medeia é que se constrói novos discursos ideológicos a respeito da personagem (sinteticamente, gerando mito sobre mito, conforme a concepção de Barthes). Isso porque cada autor que se utiliza da narrativa mítica como fonte criativa, bem como das obras anteriores à sua,

estabelece uma nova mensagem através da ressignificação da imagem mítica de Medeia, um novo discurso a ser, também, desmistificado. As controversas produzidas pela personagem compreendem um universo de significações complexas de uma heroína trágica que vão desde uma vítima justificada à uma monstruosidade a ser condenada. No espectro desses casos, Medeia é construída como uma figura poderosa (com descendência divina), esposa, mãe, feiticeira habilidosa e transgressora, acometida por suas *paixões*.

As paixões (*pathos*) nesse contexto podem ser compreendidas como uma reação a um tormento exterior, causado por “outro” que opera a passividade do ser submetido a uma impulsão. Segundo Francisco Martins, professor e psicanalista, em seu estudo *O que é Pathos?*(1999):

Elas [as paixões] podem ser compreendidas como tendências de uma certa duração da vida psíquica, afetiva, intelectual, imagética, que dominam a vida do espírito. A intensidade das paixões se manifesta de diversas maneiras, variando seja pela continuidade seja pela descontinuidade. Contudo, sempre é apreciável o resultado das paixões sobre o sujeito: pelo efeito de *exageração* [...] (Martins,1999, p. 72).

Investigações acerca dos pormenores de construção da personagem em cada uma das tragédias citadas nos parágrafos anteriores serão satisfatoriamente retomadas nas partes seguintes da presente pesquisa, tanto no contexto de reflexões a respeito dos conceitos de horror e violência atrelados ao comportamento passional de Medeia como, também, a respeito da composição dessas três obras literárias frente às discussões de Aristóteles – na sua *Poética* (1973) – sobre a construção da tragédia e o estabelecimento do trágico, e da atualização das teorias do estudioso grego – em *Trois discours sur le poème dramatique* (1999) – escritas pelo próprio Corneille.

**PARTE II – INVESTIGAÇÕES SOBRE A ARTE POÉTICA:
MEDEIA NA ANTIGUIDADE CLÁSSICA E NO CLASSICISMO
FRANCÊS**

*De fato, o autor atrai o ouvinte pela escolha das ideias;
outro, pela composição das ideias escolhidas*

Longino

Parte II

A fim prosseguir com as discussões da presente dissertação, será realizada uma análise crítico-comparativa acerca do processo de construção dos textos dramáticos (grego, latino e francês) levando-se em consideração os recursos de produção desse gênero textual disponíveis no contexto literário e cultural em que cada um dos objetos analisados está inserido (a Antiguidade Clássica e Classicismo francês). Para isso, é coerente retomar as discussões de Sócrates, Platão, Aristóteles, Horácio e Longino acerca do processo de produção da arte poética na antiguidade, bem como as reflexões do próprio Pierre Corneille que investigam a construção poética no período do classicismo francês.

2.1 A arte poética na Antiguidade

No que diz respeito às discussões críticas acerca do processo, do funcionamento e da finalidade da arte poética no contexto da Antiguidade Clássica, é necessário expor e debater algumas das principais discussões que retomam essa arte, como as de Sócrates e Platão, nos diálogos de Platão, especialmente em *Íon* (2022) e *Fedro* (2021), de Aristóteles presentes na sua célebre *Poética* (1973), de Horácio em *Arte Poética* (2020) e de Longino nas suas reflexões sobre *o Sublime* (1997). Cada uma dessas perspectivas, uma vez que tratam da construção literária, das leis internas que regulam o texto, do papel do poeta e da aproximação ou distanciamento entre literatura e filosofia, são importantes para que se compreenda a produção artística e a sua recepção nesse contexto histórico, particularmente no que diz respeito às *Medeias* de Eurípedes (431 a.C) e de Sêneca (49-62 d.C).

2.1.1 Sócrates e Platão

Para que se discuta acerca das contribuições de Sócrates (470 a.C - 399 a.C), filósofo grego do período clássico, para a concepção poética da antiguidade, é necessário ressaltar que suas considerações estão todas presentes nas obras de seu discípulo, Platão (428 a.C - 348 a.C), uma vez que aquele não possui escritos publicados em seu nome. Nesse sentido, é pertinente que sejam igualmente expostos e compreendidos os interesses de ambos os filósofos simultaneamente, uma vez que as discussões de Platão geralmente buscam desenvolver as reflexões de seu mestre.

No que se refere à finalidade da criação poética, os dois pensadores atenienses estabelecem e concordam com a funcionalidade utilitária da literatura. Subserviente à filosofia e à verdade, o discurso (seja pela retórica ou pela literatura) tem como obrigação “[...] transmitir à alma as convicções e virtudes desejadas” (Platão, 2021, p. 91), conforme observa-se por meio da fala de Sócrates na obra platônica *Fedro* (2021). Nesse diálogo, a função educacional do discurso é ressaltada por Sócrates com sua finalidade estabelecida em direção à justiça, à beleza e à excelência (que seriam as virtudes da verdade) e, por conseguinte, o mestre poeta seria responsável por instruir a alma em direção à clareza e à perfeição.

O poeta, que tem acesso à verdade pura, utiliza-se da construção poética como instrumento de educação para compor elogios à virtude, ou seja, àquilo que é belo e bom, relacionando-se com a moralidade social, também estabelecido na obra *A República*, de Platão. Conforme observa Émile Egger (1813 - 1885), professor, escritor e pesquisador francês, em seu *Essai sur l'histoire de la critique chez les grecs (1849)*¹, “[...] Le beau et le bon ne sont pas dans chaque objet des qualités absolues, mais relatives à une intention spéciale, à un but déterminé” (Egger, 1849, p. 82)². Egger também discute acerca da submissão da criação literária em relação à moral e ao bem da moral comum defendida por Platão:

Quel rôle pourra donc jouer la poésie dans l'éducation des hommes? Évidemment si elle cherche avant tout à charmer les âmes par des récits dramatiques, si elle les émeut par la peinture des passions violentes, si elle les énerve par la description des monstres de l'enfer et par mille autres fables effrayantes, une telle poésie ira contre la volonté du législateur; elle rendra son oeuvre impossible. (Egger, 1849, p. 96-97)³.

Ainda no que se refere às reflexões de Platão e de Sócrates a respeito do processo de criação poética, o diálogo de *Fedro* (2021) também aponta o poeta como instrumento utilizado pelas Musas, como por exemplo Calíope, a musa da retórica e da poesia (também existem as musas Erato e Urânia, respectivamente da poesia erótica e da astronomia, que são igualmente capazes de possuir e inspirar indivíduos). Nesse sentido, o poeta, através de um processo de ascensão da alma, alcança o plano divino e torna-se uma espécie de arauto da verdade. Sócrates explica a *Fedro* como isso se dá:

¹ Ensaio sobre a história da crítica grega (tradução nossa).

² “[...] o belo e o bom não são qualidades absolutas nos objetos, mas são relativos a uma intenção especial, a um objetivo determinado” (tradução nossa).

³ “Que papel poderá desempenhar a poesia na educação dos homens? Evidentemente, se ela procura, acima de tudo, encantar as almas com histórias dramáticas, se ela as comove pela representação de paixões violentas, se ela as irrita através de descrições de bestas do inferno e por mil outras fábulas abomináveis, esta poesia irá contra a vontade do legislador; ele tornará sua criação impossível!” (tradução nossa).

A função natural das asas é se erguerem para o alto carregando o que é pesado ao lugar onde a raça dos deuses habita. O divino encerra beleza, sabedoria, bondade e todas as demais qualidades a essas semelhantes. São essas qualidades que nutrem e fazem crescer as asas da alma, enquanto as opostas, como a vileza e o vício, fazem-nas encolher e desaparecer. (Platão, 2021, p. 44).

Em complementaridade, Sócrates também explica para Íon, em *Íon* (2022), acerca do processo de inspiração das Musas: “[...] colhendo de fontes de mel corrente de certos jardins e vales das Musas, eles [os poetas] nos trazem as melodias; como as abelhas, também eles assim voam” (Platão, 2022, p. 39). Em resumo, “[...] Pois coisa leve é o poeta, e alada e sacra, e incapaz de fazer poemas antes que se tenha tornado entusiasmado e ficado fora de seu juízo e o senso não esteja mais nele” (Platão, 2022, p. 39). Nesse âmbito, o papel dos poetas é o de intérprete do divino, de forma que:

[...] o deus retira deles o senso e se serve deles como servidores, e também dos cantores de oráculos e dos adivinhos divinos, para que nós, os ouvintes, saibamos que não são eles – aqueles nos quais o senso está ausente – os que falam essas coisas assim dignas de tanto valor, mas o próprio deus é quem fala, e através deles se faz ouvir por nós. (Platão, 2022, p. 41).

Esse processo de ascensão do poeta e de inspiração divina é compreendido nas discussões de Platão como um fenômeno de esvaziamento da razão em prol de uma loucura benéfica, uma espécie de delírio, concedida pelos deuses. Em *Fedro* (2021), Sócrates difere os tipos de loucura entre: aquela que é oriunda do homem e aquela que tem origem nos deuses, sendo a primeira ruim e a segunda boa. Para o filósofo ateniense, “[...] os maiores benefícios nos são transmitidos através da loucura, quando são enviados como uma dádiva dos deuses” (Platão, 2021, p. 39). Dentre os tipos de loucura, Sócrates aponta para a loucura proveniente da inspiração das Musas:

Um terceiro tipo de posse e loucura provém das Musas, o qual se apodera de uma alma terna e inviolável, desperta-a para um frenesi dionisíaco de cantos e outras poesias que glorifica os feitos do passado, e através destes educa as novas gerações. Aquele, todavia, que, sem possuir a loucura, alcança as portas das Musas, na expectativa de ser um bom poeta adquirindo conhecimento da arte, frustra-se, a poesia do homem de senso sendo totalmente eclipsada pela do louco. (Platão, 2021, p. 41).

Dessa forma, a produção poética, mediante o delírio de inspiração das Musas, tanto para Platão quanto para Sócrates, deve versar o bom e o belo, elogia as virtudes da verdade e educar os seus ouvintes através da qualidade de persuasão do discurso. Segundo as reflexões de Egger sobre a filosofia platônica: “[...] pour choisir et ressembler ces

éléments de la beauté, il faut que l'artiste en conçoive une image idéale, il faut donc qu'il s'élève au-dessus de la réalité matérielle” (Egger, 1849, p. 95)⁴. Em síntese:

Ainsi l'amour du beau et l'amour du vrai, le génie de la sagesse et celui de la poésie se confondent en une seule faculté surnaturelle qui élève l'homme au-dessus de la matière, pour le mettre en rapport avec le monde des idées, en rapport avec Dieu. La poésie et la sagesse à leur tour se confondent avec la plus pure morale. (Egger, 1849, p. 91)⁵.

Ainda que tanto Sócrates quanto Platão compreendam, em suas reflexões filosóficas, a importância e a centralidade das concepções de virtude e verdade, ambos diferem em alguns aspectos de interesse. O primeiro, por sua vez, concentra-se em discutir a respeito de questões políticas e pragmáticas acerca da moralidade social e o papel das virtudes humanas no contexto comunitário de compreensão do homem. O segundo, por outro lado, concentra-se em discussões de natureza metafísica, ao estabelecer que a realidade sensível deriva, em um processo de imitação imperfeita, de uma realidade imutável e eterna.

Isso é perceptível nas próprias produções de Platão, conforme explica Émile Egger (1849): “Platon commence dans le *Phèdre* et dans l'*Ion*, par faire du poète un être divin, indépendant de l'art et de toute volonté humaine; puis, dans la *République* et dans les *Lois*, il se soumet au despotisme des magistrats de sa cité imaginaire” (Egger, 1849, p. 106)⁶. Por outro lado, frente à centralidade da virtude, ambos os filósofos elogiam a produção épica e repudiam a produção dramática, uma vez que:

Le drame surtout lui fait peur, parce qu'il est une imitation plus saisissante que tout autre genre de poésie, parce qu'il est en lui-même un mensonge, et un mensonge des plus contagieux. En effet, à voir des acteurs imiter exactement sur la scène de mauvaises actions, comme cela arrive souvent dans la comédie et même dans la tragédie, on peut prendre goût à faire comme eux. Tout au plus relève-t-il ça et là dans ces beaux poèmes de l'ancienne Grèce quelque traits utiles pour former le courage d'un guerrier, par exemple le vers le patient Ulysse adresse à son propre coeur [...]” (Egger, 1849, p. 98).

⁴ “[...] para selecionar e imitar os elementos do belo, é preciso que o artista conceba a imagem ideal deles, e é necessário, portanto, que ele se eleve acima da realidade material” (tradução nossa).

⁵ “É dessa forma, por amor ao belo e à verdade, que o gênio da sabedoria e o da poesia fundem-se em uma única faculdade sobrenatural que eleva o homem acima da matéria, para colocá-lo em contato com o mundo das ideias, em conexão com Deus. Poesia e sabedoria, por sua vez, incorporam-se com a mais pura moral” (tradução nossa).

⁶ “Platão começa em *Fedro* e em *Íon* fazendo do poeta um ser divino, independente da arte e de toda a vontade humana; depois, na *República* e em *Leis*, ele os submete ao despotismo dos magistrados da sua cidade imaginária” (tradução nossa).

⁷ “O drama o assusta particularmente porque é uma imitação mais surpreendente do que qualquer outro gênero poético, porque é em si uma mentira, e uma mentira muito contagiosa. Na verdade, vendo os atores imitarem más ações no palco, como costuma acontecer na comédia e mesmo na tragédia, é possível que se desenvolva o gosto por fazer como eles. No máximo, encontra-se aqui e ali nesses belos poemas da Grécia antiga alguns traços úteis para formar a coragem de um guerreiro, por exemplo os versos que o paciente Ulisses dirige ao seu próprio coração [...]” (tradução nossa).

Nesse contexto, o teatro dramático ocupa inicialmente um lugar inferior de imitação da imitação, isso porque reproduz as atitudes dos homens do mundo sensível (que em si já é uma imitação do mundo invisível). Além disso, conforme a possibilidade de representar os vícios e as ações injustas e perversas, pode-se induzir ao ouvinte/espectador a vontade de realizar essas ações imorais.

Compreende-se, dessa forma, que tanto a Medeia de Eurípedes como a de Sêneca são igualmente desaprovadas pela poética de Sócrates e de Platão. Não apenas porque as duas retomam questões criminosas de assassinatos diversos, mas pela impunidade dessa imoralidade ao final de ambos os textos (o que vai contra o belo e o bem). Ademais, a própria exposição exagerada em cena do filicídio na obra de Sêneca também incita a imoralidade e essa violência é extremamente ofensiva aos olhos dos espectadores. Assim, esses títulos não teriam, conforme a crítica poética pré-aristotélica, utilidade prática na instrução moral, de elogio da virtude, da verdade, do bem e do belo, uma vez que ainda não se estabeleceu a concepção de catarse de Aristóteles para que a imoralidade do texto dramático seja estilisticamente justificada.

No âmbito da compreensão das discussões de Platão e Sócrates acerca da funcionalidade da criação poética, as relações entre teologia, filosofia e literatura são indissociáveis. Conforme Paulo Cabrini Júnior explica em seu artigo *A poética clássica: os legados de Platão, Aristóteles e Horácio, numa perspectiva contemporânea e pessoal* (2017):

Para Platão/Sócrates, a literatura, entendida como arte imitativa, deve respeitar, em primeiro (e único) lugar a Filosofia, arte de se procurar, por meio do diálogo racional, a Verdade última e absoluta. Somente obras escritas de acordo com a Verdade poderiam contribuir efetivamente para a formação dos cidadãos de bem, para a sociedade - fim último por toda sua filosofia. (Júnior, 2017, p. 161).

De acordo com *Fedro* (2021), no que se refere ao comprometimento do filósofo com a Verdade, e, portanto, da indissolubilidade da relação entre religião e filosofia, entende-se somente como “sábio” um deus. Ao passo que, o filósofo (ou amante da sabedoria), é estabelecido àqueles que imitam ou pactuam com essa Verdade de origem divina. Por sua vez, conforme a citação de Cabrini, a literatura teria sua compreensão inferior à própria filosofia.

É nesse sentido que literatura, filosofia e teologia se aproximam nas reflexões acerca da produção poética da antiguidade em Sócrates e Platão, de maneira que, aquelas produções que se distanciam da virtuosidade divina, ou mesmo ofendem-na, são consideradas produções ruins ou indevidas, a serem evitadas, ao passo que seja, portanto,

“preferível viver sem arte do que ser desviado do curso natural e saudável da Vida” (Júnior, 2017, p. 163).

2.1.2 Aristóteles

Aristóteles (384 a.C - 322 a.C), filósofo da Grécia antiga, discípulo de Platão, também se ocupou de reflexões acerca da produção poética na antiguidade. No que diz respeito à teoria da arte, Aristóteles também compreende a produção artística como um processo de imitação e, assim como seu mestre, é perceptível em suas discussões a centralidade da virtude (especialmente na sua obra *Ética a Nicômaco*). No âmbito de sua metodologia investigativa, diferentemente de Platão, que tratava da realidade transcendente das ideias, as reflexões aristotélicas partem de análises de natureza empírica, a partir do processo de observação do comportamento das coisas. Cabrini Júnior (2017) explica:

Enquanto Platão se inclinava para a matemática, como ciência reguladora da filosofia, Aristóteles via na biologia um ponto de atração maior para desenvolver seus “sistemas orgânicos” de pensamento. Portanto, em termos gerais, o cálculo aplicado por Platão foi substituído pela observação do comportamento, empreendida por Aristóteles. [...] Aristóteles parece mais interessado em “como” as coisas funcionam do que em como elas “deveriam” funcionar. Esse é um dos motivos pelos quais Aristóteles é considerado geralmente como filósofo “realista”, ao passo que Platão é considerado um filósofo “idealista”, e isso de maneira pejorativa. (Júnior, 2017, p. 163).

Em suas considerações, o estagirita compreende tanto a retórica quanto a poética como processos artísticos, de forma que ambas tratam da natureza do espírito humano. Émille (1849) sintetiza essa concepção aristotélica “La parole qui persuade, non par le raisonnement seul, mais aussi par l’émotion, par la peinture des moeurs, c’est l’éloquence” (Egger, 1849, p. 154)⁸, ao passo que “Après l’éloquence viendra la poésie qui n’est, elle aussi, qu’une manière d’instruire les âmes en les charmant” (Egger, 1849, p. 154)⁹. Aristóteles estabeleceu reflexões a respeito do processo de persuasão pelo discurso em sua *Retórica* e do processo de instrução mediante produção escrita em sua *Poética*.

Ainda a respeito das teorias da arte, Aristóteles não vincula a obrigatoriedade de representações virtuosas à produção artística (como o fez Platão), para o estagirita, “[...]”

⁸ “A palavra que convence, não somente pela razão, mas também pela emoção, pela representação da moralidade, trata-se da eloquência.” (tradução nossa).

⁹ “Uma vez que a eloquência se converte em poesia, torna-se, também, uma forma de instruir as almas, encantando-as.” (tradução nossa).

L'art est une faculté libre et intelligente de créer ceci ou cela, de réaliser le beau et laid” (Egger, 1849, p. 158)¹⁰. O que prevalece, nesse sentido, é a imitação fiel ao modelo natural, centralizando, portanto, a *verossimilhança*. Ademais, é do interesse aristotélico investigar e descrever a relação entre conteúdo e forma na produção artística, compreendendo o compromisso entre o processo de representação e o efeito de sentido gerado. Egger, em suas reflexões acerca da crítica aristotélica aponta que:

Le but de l'art, au contraire, c'est une œuvre qui subsiste, en réalité, non pas seulement en souvenir, après l'acte qui l'a produite; c'est une maison, par exemple, ou un poème. Dans une opération de l'art, il y a trois choses à considérer: la matière sur laquelle on opère, la forme que l'on donne à la matière, enfin l'acte qui s'intéresse entre la matière et la forme; l'œuvre qui résulte de ce rapprochement de la forme et de la matière est comme une troisième essence créée par l'artiste selon le type qui était dans son âme. (Egger, 1849, p. 158)¹¹.

Nesse sentido, as investigações do estagirita acerca da natureza do funcionamento da obra literária culminaram na produção da *Poética*, uma obra de caráter descritivo que compreende o funcionamento, o processo de produção e a finalidade de produções trágicas e cômicas, no âmbito da produção dramática, e suas relações de aproximação e distanciamento com as produções épicas desse período. No que se refere ao ato criativo poético, a *mimese* é o elemento norteador das produções literárias; conforme estabelece Aristóteles: “O imitar é congênito do homem” (Aristóteles, 1973, p. 445). Assim, segundo está posto na *Poética* (1973):

Sendo, pois, a imitação própria da nossa natureza (e a harmonia e o ritmo, porque é evidente que os metros são pares do ritmo), os que ao princípio foram mais naturalmente propensos para tais coisas pouco a pouco deram origem à poesia, procedendo desde os mais toscos improvisos. A poesia tomou diferentes formas, segundo a diversa índole particular [dos poetas]. (Aristóteles, 1973, p. 445).

Aristóteles compreende a produção poética conforme o meio da imitação (utilizando ritmo, canto ou metro), segundo o objeto da imitação (indivíduos de baixa ou elevada virtude), ou de acordo com modo de imitação (utilizando o modo narrativo, dramático ou misto). No que se refere ao primeiro, tanto a tragédia quanto a comédia utilizam dos três meios de imitação. Em relação ao segundo, a comédia, em geral,

¹⁰ “A arte é uma faculdade livre e inteligente para criar isto ou aquilo, para conceber tanto o belo quanto o feio.” (tradução nossa).

¹¹ “O objetivo da arte, pelo contrário, é uma obra que subsiste, na realidade, não apenas na memória, após o ato que a produziu; é uma construção, por exemplo, ou um poema. Em uma operação artística, há três coisas a serem consideradas: o material que escolhermos para operar, a forma que damos a ele e, finalmente, o ato que se relaciona entre o material e a forma; a obra que resulta dessa aproximação entre forma e conteúdo é uma terceira essência criada pelo artista de acordo com o modelo que estava na sua alma” (tradução nossa).

representa homens piores do que a tragédia. No âmbito do modo de imitação, o drama compreende a representação de ações de sujeitos, ao passo que na narrativa, ao imitar os objetos, o poeta assume “[...] a personalidade de outros, como o faz Homero, ou na própria pessoa, sem mudar nunca” (Aristóteles, 1973, p. 444). Acerca da definição de tragédia (bastante elogiada e investigada pelo filósofo), Aristóteles estabelece:

É pois a tragédia imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [a imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o “terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções” (Aristóteles, 1973, p. 447).

Uma vez que a tragédia se caracteriza pela imitação de ações de personagens, o estagirita aponta para duas causas a serem consideradas para tais ações: pensamento e caráter. Nesse sentido, o primeiro diz respeito à manifestação das decisões das personagens, ao passo que o segundo, compreende a qualidade que essas personagens têm ou deixam de ter. É através das ações que se originam a boa ou a má fortuna no drama (ou no texto dramático), ou seja, a ação é de tal importância que, segundo Aristóteles, “Sem ação não poderia haver tragédia, mas poderia havê-la sem caracteres” (Aristóteles, 1973, p. 448).

O filósofo define enquanto seis as partes qualitativas da tragédia: o mito (ou o enredo), o caráter, a elocução, o pensamento, o espetáculo e a melopeia. Dentre estes, “o elemento mais importante é a trama dos fatos, pois a tragédia não é imitação de homens, mas de ações e de vida, de felicidade [e infelicidade]” (Aristóteles, 1973, p. 448). É nesse contexto que o estagirita compreende a natureza uma do enredo no processo de composição dos atos, “[...] A tragédia é uma imitação de uma ação completa, constituindo um todo que tem certa grandeza [...] “Todo” é aquilo que tem princípio, meio e fim” (Aristóteles, 1973, p. 449).

Em síntese, a construção e seleção dos atos a serem tramados no enredo não pode recair no acaso ou no imprevisto, mas deve estabelecer uma relação de intencionalidade com o belo, proveniente da ordenação e da grandeza, ou seja: “[...] O belo - ser vivente ou o que quer que se componha de partes - não só deve ter essas partes ordenadas, mas também uma grandeza que não seja qualquer. Porque o belo consiste na grandeza e na ordem [...]” (Aristóteles, 1973, p. 449). Dessa forma, o filósofo explica que:

Por conseguinte, tal como é necessário que nas demais artes miméticas uma seja a imitação, quando o seja de um objeto uno, assim também o mito [ou enredo], porque é imitação de ações, deve imitar as que sejam unas e completas, e todos os acontecimentos se devem suceder em conexão tal que,

uma vez suprimido ou deslocado um deles, também se confunda ou mude a ordem do todo (Aristóteles, 1973, p. 450).

No que se refere à composição da tragédia, as discussões aristotélicas definem enquanto partes quantitativas da tragédia: prólogo, episódio, êxodo, coral (párodo e estásimos). O enredo, portanto, deve se estabelecer e se desenvolver ao longo dessas partes de maneira intencional. Geralmente, o enredo é construído ao longo de cinco atos (o primeiro trata-se do prólogo e o último é o êxodo), e os acontecimentos são desenvolvidos no curso de 24 horas na vida das personagens. Nesse sentido, os enredos costumam ser breves, de forma que a intencionalidade é imprescindível para a composição de uma boa tragédia.

Contrariamente a seu mestre, Platão, Aristóteles compreende a tragédia como gênero superior à epopeia justamente por conseguir atingir a excelência poética dentro de suas limitações. O estagirita explica: “a vantagem que resulta de, adentro de mais breves limites, perfeitamente realizar a imitação (resulta mais grato o condensado que o difuso por largo tempo” (Aristóteles, 1973, p. 470). Além disso, “a tragédia é superior porque contém todos os elementos da epopeia [...], e demais, o que não é pouco, a melopeia e o espetáculo cênico, que acrescem a intensidade dos prazeres que lhe são próprios” (Aristóteles, 1973, p. 470-471).

No que concerne à composição quantitativa da obra *Medeia*, de Eurípedes (431 a.C), é perceptível que a estruturação dos acontecimentos do enredo obedece à compreensão Aristotélica de prólogo, episódios e êxodo, além dos cânticos do coro (párodo e estásimos). O prólogo (v. 1- 131), por sua vez, introduz a temática da peça, contextualiza o leitor/espectador a respeito da trama e das personagens. Eurípedes geralmente inicia suas produções trágicas com monólogos que retomam acontecimentos anteriores ao enredo, mas que são necessários para a compreensão dos acontecimentos dentro do texto. Na produção em questão, é a personagem da Nutriz quem inicia a trama sintetizando alguns dos acontecimentos da narrativa mítica referente à *Medeia* e aos argonautas (v. 01 - 14):

Nutriz
Argo, carena transvoante, não
cruzara o azul-cianuro das Simplégades,
rumo aos colcos! O talhe em pinho pélio
não produzirá o remo dos heróis
condutores do vela pandourrado
a Pélias: longe das meias de Iolco,
medeia ficaria, e eu com ela,
sem que Eros, por Jasão, a transtornasse!
Nem Pélias jazeria pelas mãos

das filhas convencidas por quem sirvo,
nem ela viveria com os filhos
e o marido no exílio de Corinto,
sempre solícita com os daqui,
jamais em discordância com o cônjuge. [...] (Eurípedes, 2019, p. 23 - 25).

Na obra de Sêneca, o prólogo (v. 1- 55) possui características semelhantes ao prólogo euripídiano: trata-se de um monólogo no qual Medeia contextualiza, falando de si em terceira pessoa, o leitor/espectador a respeito da traição de Jasão e a sua fúria. A feiticeira clama por vingança e invoca os deuses para que tenham piedade dela. Além disso, Medeia também estabelece seu plano de vingança contra Creusa (ou Glauce):

Medeia
[...] Dai morte à nova esposa,
Daí morte ao sogro e a toda a progénie real.
Há algum mal pior que eu possa pedir para o noivo?
Que viva! Erre por cidades desconhecidas, arruinado,
exilado, em sobressalto, odiado, sem morada certa; [...]
Já nasceu a minha vingança:
eu dei à Luz! Será em vão que eu prefiro estas palavras
plangentes? Não hei-de avançar contra os inimigos? Vou
[arrancar de suas mãos os fochos nupciais
e a luz aos céus [...]] (Sêneca, 2011, p. 38).

Após o prólogo, em ambas as tragédias se inicia o canto do párodo (a primeira entrada do coro em cena). Em Eurípedes, o coro aparece inicialmente a partir do verso 132 e se estende em um esquema estrofe-antístrofe até o verso 212. Nesse contexto, o coro se compadece da traição sofrida por Medeia e pede à nutriz que ela traga sua senhora antes que Medeia pratique o mal. Em Sêneca, por outro lado, o coro (párodo) entoia um epitalâmio em louvor ao casamento de Jasão e Creusa (v. 56 - 115).

No que se refere aos episódios, ambos os textos dramáticos seguem o mesmo esquema constitutivo. Na tragédia grega, o primeiro episódio (v. 214 - 409) contempla uma Medeia furiosa e magoada, que promete sua vingança face à injustiça sofrida por Jasão. Nesse contexto, Creonte aparece para exilar a feiticeira e os filhos dela, pois teme uma possível vingança. Medeia implora para que possa ficar mais um dia a fim de preparar a sua partida, mas utiliza-se dessa concessão para planejar a morte do rei e da princesa.

No primeiro estásimo (v. 410 - 445) da obra de Eurípedes, logo após o primeiro episódio, o coro se pronuncia contra a tradição masculina na produção poética grega que estabelece a má fama das mulheres. O coro, nesse sentido, reflete acerca do fenômeno de desestruturação da ordem de oportunismo no qual está inserida a figura de Medeia:

Coro
Reflui à fonte o flúmen dos numes,
e o justo e tudo de roldão regride.

No mundo o dolo se avoluma,
declina o empenho pelos deuses;
mas há de me afamar o câmbio da fama:
honor se direciona à estirpe fêmea;
infâmia não mais afetará as fêmeas.

Musas de aedos imêmore
calarão hinos do meu acinte:
Apolo, ás em melodias,
não outorgou à mente feminina
o eterno modular da lira,
ou a rapidez do meu contra-hino
replicaria à estirpe máscula.
Nímio, o tempo aflora e narrativas
sobre a moira dos homens, sobre a nossa. (Eurípedes, 2019, p. 61-63).

Na tragédia latina, o primeiro episódio (v. 116 - 300) compreende uma Medeia arrependida de todo o auxílio que prestou a Jasão. A feiticeira planeja a sua vingança contra Creusa, mas estabelece Creonte como o responsável pelo seu divórcio. Da mesma forma que em Eurípedes, Creonte aparece para exilar a mulher e acaba concedendo a ela algumas horas para preparar a sua partida. A ama, nesse texto, implora que sua senhora refreie seu furor. No primeiro estásimo (v. 301 - 379), o coro canta a respeito das expedições dos argonautas cujas aventuras audaciosas atraíram as maldades de Medeia.

No que se refere ao segundo episódio (v. 446 - 626), o texto de Eurípedes trata de uma sequência de diálogos entre Jasão e Medeia na qual a feiticeira é culpabilizada pelo seu exílio, ao passo que a mulher, por sua vez, confronta o esônida a respeito da injustiça sofrida diante do seu auxílio no passado. No segundo estásimo (v. 627 - 662), o coro discute acerca das núpcias bem-sucedidas e condena a traição do leito conjugal:

Coro
Amores, quando pleni (em demasia) afluam,
denegam fama e brilho ao homem.
Mas se Afrodite advém com seus parâmetros,
inexiste deusa mais extasiante.
Não mires contra mim o flechaço indesviável
do arco dourado, ungido no desejo, ó ser sublime!

[...] Presenciamos (não me guia
averbamento alheio):
nem urbe, nem amigo derramou
uma lágrima que fosse
ao terribilíssimo sofrer.
Morra, mas morra lentamente,
o ingrato que desonra os seus,
depois de franquear o ferrolho de ânima sem mácula!
Jamais há de contar com meu apreço! (Eurípedes, 2019, p. 79 - 81).

No texto de Sêneca, o segundo episódio (v. 380 - 578) também representa um confronto entre Jasão e Medeia, no qual a mulher lamenta a ingratidão do esônida, bem como o exílio. Ao perceber o amor de Jasão pelos filhos, a feiticeira decide utilizá-los no

seu processo de vingança. Em seguida, explica para sua ama que vai envenenar presentes para entregar à princesa, filha de Creonte. No segundo estásimo (v. 579 - 669), o coro aponta o furor de Medeia e pede que Jasão seja poupado:

Coro
 Nem a violência da chama nem a do vento intumescido
 nem a do dardo lançado ameaçadoramente é tão grande
 como quando uma esposa desapossada dos fochos
 nupciais se inflama e manifesta ódio [...]
 É cego o fogo atizado pela ira:
 não procura controlar-se, não suporta freios,
 e não receia a morte; anseia por enfrentar
 as próprias espadas [...]
 Mesmo o homem que ordenou o saque e que o despojo
 [Pélias, carbonizado no caldeirão de bronze],
 ardeu, debatendo-se entre as águas do recipiente.
 Deuses, já vingastes suficientemente o mar:
 poupai quem cumpriu ordens (Sêneca, 2011, p. 75 - 80).

O terceiro episódio (v. 663 - 823), na tragédia grega, trata dos diálogos entre Medeia e Egeu, rei de Atenas. Nesse contexto, o rei tem misericórdia das angústias da feiticeira e oferece a ela abrigo para o seu exílio: “Por diversos motivos te auxilio, pelos deuses, primeiro, e pelos filhos a cuja viabilidade aludes, [...] Receberás de mim, se ao meu país aportas, a devida hospedagem” (Eurípedes, 2019, p. 91). Em seguida, Medeia planeja, conforme sua vingança, entregar a Creusa presentes envenenados por intermédio dos filhos. No terceiro estásimo (v. 824 - 865), o coro é contrário ao possível crime da mulher:

Coro
 [...] Como a urbe dos Rios sacros,
 como o país que zela pelo amigo,
 te acolhe, junto aos demais,
 ímpia matadora de filhos?
 Vislumbra o cruor das crias,
 vislumbra o crime que praticas!
 Todas aos teus joelhos
 rogamos tudo:
 não carneies a prole! (Eurípedes, 2019, p. 103).

No texto latino, o terceiro episódio (v. 670 - 848) trata dos rituais de feitiçaria e das habilidades sobrenaturais de Medeia. Sua ama narra a respeito de seus feitos e capacidades místicas enquanto sua senhora concebe os artefatos envenenados para presentear a princesa: “[...] e desenrolando todo o acervo de malefícios - mistérios, segredos, coisas ocultas. E, preparando um ritual sinistro com a mão esquerda, invoca pragas, [...]” (Sêneca, 2011, p. 81). No terceiro estásimo (v. 849 - 878), o coro teme a ira e a loucura de Medeia, e descreve a mulher em seu furor de maneira bestial, uma monstruosidade tomada pelas paixões, conforme se observa:

Coro
 Para onde a Ménade manchada de sangue
 se precipita, arrebatada por um amor
 cruel? Que feito
 planeja a sua desenfreada loucura?
 O rosto, exacerbado de ira,
 contrai-se e, arrogante,
 agitando a cabeça em movimentos selváticos,
 até o rei ameaça.
 Quem acreditará que é uma exilada?
 As suas faces enrubescidas estão afogueadas
 e a palidez afugenta o rubor.
 Alterando-se constantemente a sua aparência,
 não há cor que se mantenha por muito tempo.
 Anda para aqui e para ali,
 como um tigre-fêmea que, ao ficar sem as crias,
 percorre furiosas corridas
 o bosque do Ganges.
 Medeia não sabe refrear
 nem a ira nem o amor.
 Agora a ira e o amor uniram-se
 pela mesma causa. Que irá resultar? (Sêneca, 2011, p. 91).

No quarto episódio (v. 866 - 975) da tragédia grega, Jasão é quem inicia os diálogos também a respeito da natureza bestial de Medeia: “Não faço ouvidos moucos, a despeito da tua animosidade. Algum pedido novo te leva a me querer aqui?” (Eurípedes, 2019, p. 105). Ao que a feiticeira dissimula um arrependimento (com lágrimas) e um pedido de perdão: “Errei ao me excluir do plano, ao não servir a noiva, sorrindo à beira-leito. Somos como somos. Mulher não é um mal; direi: tão só mulher” (Eurípedes, 2019, p. 105). Jasão, em certa medida, acredita nas palavras da mulher: “Teu coração, maduro, se metamorfoseia: vê quem pensa melhor sinal de sensatez” (Eurípedes, 2019, p. 107). Ainda nesse episódio, Medeia manda os filhos com presentes de núpcias envenenados à Creusa. O quarto estásimo (v. 976 - 1001) compreende o coro a lamentar a fortuna da princesa e o futuro dos filhos de Medeia:

Coro
 Deixei de crer na vida dos meninos.
 Deixei de crer: a via é do assassínio.
 Nas mãos da noiva o diadema de ouro;
 em suas mãos - tristeza! - a ruína.
 Depõe no louro dos cabelos
 um cosmos, adorno do averno.

Sucube ao sutil, ao brilho ambrosíaco,
 e veste o véu, a gala da guirlanda,
 e entre sobras a noiva se emaranha.
 A triste se entrava e tomba
 na sina sinistra [...]

Lamento a tua dor, ó miseranda mãe!
 Matarás os meninos
 por nódoa em teu nicho.
 Malogra lei: o marido a troca

por mulher de outro logradouro! (Eurípedes, 2019, p. 115).

No que diz respeito à tragédia de Sêneca, ela possui um episódio a menos em relação à tragédia de Eurípedes. Considerando-se o prólogo, os episódios e o êxodo, o texto latino conta com cinco episódios em sua totalidade, ao passo que, conforme a mesma lógica, a obra grega conta com seis episódios. Nesse sentido, é pertinente, acerca das investigações quantitativas de composição da tragédia, estabelecer finalmente comparações em relação ao êxodo nos textos euripídiano e senequiano.

No contexto da tragédia grega, o êxodo (v. 1121 - 1250) compreende a morte de Creusa e Creonte, bem como as lamentações de Medeia antes de recorrer ao filicídio. A feiticeira hesita em relação ao crime de assassinar seus filhos e reclama com o coro: “O que farei? Sucumbe o coração ao brilho do semblante dos garotos. Mulheres, titubeio! Os planos periclitam! ” (Eurípedes, 2019, p. 119). Finalmente, Medeia opta pela violência e a comunica ao coro, mesmo que ela pareça ainda estar se convencendo de seu próprio plano: “Está traçado, amigas: mato os filhos e apresso a fuga. [...] Empunha, mórbida mão, o gládio, e mira o triste umbral de tãatos! Deslembra o amor de mãe, não te apequenes! ” (Eurípedes, 2019, p. 135). O coro lamenta:

Coro
 Ó Terra, ó rútilo pleniluz de Hélio-Sol,
 vislumbrai, abaixo, vislumbrai
 a pobre mulher, antes que soerga o braço
 cruel, algoz de filhos! [...]
 Luzeiro ilustre, impede-a, retém-na,
 expulsa da morada a Erínia rubra [...]
 Entro no paço e impeço
 o assassinato dos meninos?
 [...]
 Algo horroriza mais?
 Multipenoso leito feminino,
 frutuosa fonte de revés da vida! (Eurípedes, 2019, p. 135 - 139).

Após o canto do coro, Jasão aparece e lhe é avisada a morte dos filhos. O esônida repudia a feiticeira: “Mulher odiosa, plenirrepulsiva aos numes e a mim, a todo mundo, capaz de arremessar o gládio contra quem procriou, tirar-me a vida dos filhos! ” (Eurípedes, 2019, p. 143). Medeia, por sua vez, estabelece que Jasão foi o primeiro a errar e foge montada no carro do sol “Não encostarás em mim, pois meu avô, o Sol, providenciou-me a carruagem que afasta a mão hostil” (Eurípedes, 2019, p. 143).

Na tragédia de Sêneca, o êxodo (v. 879 - 1027) também conta com a morte de Creusa e Creonte, bem como com a indecisão de Medeia em relação ao filicídio. A feiticeira dialoga em si mesma com sua própria ira conforme se observa em: “Procura novo alvo, angústia. Disporás de uma dextra nada inexperiente para qualquer crime. Qual

é, pois, o teu objectivo, ira? (Sêneca, 2011, p. 95). Medeia complementa, confusa: “A ira abandonou o seu posto, e a esposa que há em mim foi expulsa por completo, a mãe retomou o seu lugar. Será que consigo derramar o sangue dos meus filhos [...]?” (Sêneca, 2011, p. 95).

Diferentemente da tragédia grega, no texto latino, conforme será observado e pormenorizado na terceira parte da presente pesquisa, aparecem Fúrias e o próprio espectro do irmão de Medeia, por ela assassinado, para convencê-la a prosseguir com sua vingança. A feiticeira então mata um dos filhos e leva consigo o corpo da criança (cuja morte é também consagrada ao irmão), sobe no telhado e mata a segunda criança diante de Jasão. Da mesma forma que no texto de Eurípedes, Medeia então deixa a cena no carro do Sol.

Aristóteles estabelece em sua *Poética* (1973) algumas reflexões acerca do fazer trágico e da composição trágica por excelência. Nesse contexto, “Como a composição das mais belas tragédias não é simples, mas complexa [...] deve imitar casos que suscitam o terror e a piedade (porque tal é o próprio fim desta imitação)” (Aristóteles, 1973, p. 453 - 454). Ou seja, conforme estabelece o filósofo, a escolha do objeto a ser representado pela tragédia deve, obrigatoriamente, provocar piedade ou compaixão (de forma que o personagem é infeliz sem que mereça) e terror (uma vez que o personagem, nem completamente bom, nem completamente ruim, mas semelhante ao leitor/espectador, cai no infortúnio por causa de um erro cometido. Assim:

A mais bela tragédia, conforme as regras da arte, é, portanto, a que for composta do modo indicado. Por isso erram os que censuram Eurípedes, por assim proceder nas suas tragédias, as quais, a maior parte das vezes, terminam no infortúnio. Tal estrutura, já o dissemos, é a correta. A melhor prova é a seguinte: na cena e nos concursos teatrais, as tragédias deste gênero mostram-se como as mais trágicas, quando bem representadas, e Eurípedes, se bem que noutros pontos não respeite a economia da tragédia, revela-se-nos certamente como o mais trágico dos poetas. (Aristóteles, 1973, p. 454).

A *Poética* (1973) também estabelece que o efeito de terror e piedade deve derivar necessariamente da conexão dos atos no próprio enredo e não do espetáculo cênico. É explicado que “[...] o mito deve ser composto de tal maneira que quem ouvir as coisas que vão acontecendo, ainda que nada se veja, só pelos sucessos trema e se apiede” (Aristóteles, 1973, p. 455) para que, a partir do próprio enredo, o leitor/espectador possa purgar suas paixões e elevar-se a partir do contato com a obra, pelo efeito da *catarse*. Além disso, a construção do monstruoso, compreendida pelo discípulo de Platão, é preferível que se desenvolva entre pessoas próximas (amigos ou familiares), ou seja “[...]”

ações catastróficas entre amigos - como, por exemplo, o irmão que mata ou esteja em vias de matar o irmão, ou um filho o pai, ou a mãe um filho [...]” (Aristóteles, 1973, p. 455).

Nesse contexto, o pior dos casos (o mais monstruoso e catastrófico) é aquele em que um indivíduo reconhece sua maldade diante da pessoa próxima e mesmo assim decide concluir seus atos. Tudo isso é justamente o que se passa em ambas as “Medeias”, grega e latina: Medeia, que não é nem completamente má, nem completamente virtuosa, uma vez que é traída pelo próprio marido (primeira catástrofe) estabelece a possibilidade de vingança em cada uma das tragédias. Conforme o enredo se desenvolve, a feiticeira reconhece a gravidade de seus atos e ainda resolve concluir com seu plano de filicídio (segunda catástrofe). Contudo, a construção da personagem de Medeia causa mais compaixão em Eurípedes, ao passo que provoca mais terror em Sêneca, de acordo com o recorte intencional de cada autor na representação de suas qualidades e ações.

É possível também compreender que a Medeia latina não alcança inteiramente, segundo as discussões de Aristóteles, o trágico, por ser retratada de forma tão monstruosa e sair impune ao final. *A Poética* (1973) aponta que, no que se refere a homens muito maus que passam da má para a boa fortuna, “[...] não há coisa menos trágica, faltando-lhe todos os requisitos para tal efeito; não é conforme os sentimentos humanos, nem desperta terror ou piedade” (Aristóteles, 1973, p. 454).

O que pode ser refletido acerca da tragédia senequiana é que, ela somente assume o trágico (gerando terror e piedade e, portanto, a catarse) quando compreendida do ponto de vista de Jasão: um herói (nem completamente bom, nem completamente mau) que passa da boa para a má fortuna por causa de um erro que cometeu. Esse erro também pode ser discutido sob duas perspectivas: ou trata-se do erro de ter traído Medeia, ou do erro de ter se casado com ela (esta segunda opção é a mais adequada, especialmente em relação às considerações do coro). Tudo isso porque, conforme o entendimento da tragédia latina, Medeia não é nada mais que uma feiticeira criminosa, monstruosa, cruel e imparável.

É necessário que se discuta, ainda, acerca do nó e do desenlace em cada uma das tragédias do ponto de vista aristotélico, bem como dos tipos de tragédias existentes. De acordo com Aristóteles, “[...] pelo mito, melhor que por outro elemento, se estabelece a igualdade ou a diferença entre as tragédias” (Aristóteles, 1973, p. 459). Nesse sentido, é a forma como são tratados e desenvolvidos o nó e o desenlace dentro da trama do enredo que é possível apreender e relacionar as distinções entre as tragédias de Eurípedes e de Sêneca, ainda que as duas retomem a figura de Medeia.

Antes que se estabeleça a definição aristotélica dos conceitos de nó e desenlace, é preciso investigar a construção do prólogo nas tragédias em questão. Isso porque, é a partir dele, e especialmente nele, que o poeta estabelece o *argumento* que norteará a tragédia. O prólogo, nesse âmbito, é responsável por introduzir esse argumento e apresentar ou nomear as personagens que farão parte do enredo, ao passo que, somente nos episódios é que essas discussões são desenvolvidas.

Na tragédia euripidiana, o prólogo conta com as personagens da nutriz, do pedagogo e de Medeia. É a nutriz, conforme já visto, quem aponta reflexões acerca da contextualização dos acontecimentos da narrativa mítica. Ademais, nos versos 6 e 8, a ama lamenta que se não fosse por Jasão e suas aventuras em busca do Velocino, Medeia não teria sido transtornada por Eros. O argumento está entre os versos 16 e 19: “O amor adoece agora, instaura-se o conflito, pois Jasão deitou-se com a filha de Creon: rebaixa a própria esposa e os descendentes” (Eurípedes, 2019, p. 25).

Além disso, ainda na fala da ama, é possível perceber elementos de caracterização da natureza de Medeia, por exemplo entre os versos 44 e 45: “Ela é terribilíssima. Ninguém que a enfrente logra o louro facilmente” (Eurípedes, 2019, p. 27) e os versos 93 e 95, “Se a conheço bem, sua fúria só alivia quando se fulmina alguém que, espero, não seja um amigo” (Eurípedes, 2019, p. 311).

O pedagogo, por sua vez, introduz acerca do novo casamento de Jasão no verso 76: “Núpcias novas destroem o liame antigo” (Eurípedes, 2019, p. 29), bem como também anuncia a possibilidade de exílio entre os versos 69 e 71: “[...] pude ouvir que o rei tem a intenção de ver bem longe de Corinto Medeia com seus filhos. Não sei o quanto é exato o falatório, mas torço para que não se confirme” (Eurípedes, 2019, p. 29). Estabelecidas as problemáticas em questão: o novo casamento de Jasão, a possibilidade de exílio e a natureza de Medeia, o prólogo estabelece ao leitor/espectador a seguinte dúvida: O que irá acontecer?, ou conforme entoa a ama no verso de número 110, “O passo, o próximo, aonde aponta?” (Eurípedes, 2019, p. 33).

No texto de Sêneca, são as didascálias que introduzem acerca do novo casamento de Jasão e do exílio de Medeia. Por didascálias, conforme o capítulo *Operadores de leitura do texto dramático* escrito por Sonia Pascolati, presente no livro *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas* (2009), entende-se: “Caracterização de personagens e movimento de atores, iluminação e marcações, gestos e atitudes, tudo vem indicado nas rubricas também chamadas de didascálias ou indicações cênicas” (Pascolati, 2009, p. 94). Esse recurso do texto dramático geralmente aparece antes do

início das cenas ou entre os diálogos das personagens, em itálico, e a sua função é contextualizar o leitor a respeito daquilo que é extratextual.

Antes do prólogo, na tragédia latina, está posto: “*A cena passa-se em Corinto, à entrada da casa de Jasão e Medeia. Decorre no dia em que Jasão comunica a Medeia a sua intenção de casar com Créusa e Creonte decreta o exílio da princesa*” (Sêneca, 2011, p. 37). O prólogo conta tão somente com a personagem Medeia em monólogo, cujo conteúdo trata-se da fúria da mulher e o estabelecimento do seu desejo de vingança, conforme observa-se no verso 25, “Já nasceu a minha vingança” (Sêneca, 2011, p. 38) e entre os versos 17 e 21: “Dai morte à nova esposa, daí morte ao sogro e a toda a progénie real. Há algum mal pior que eu possa pedir para o noivo? Que viva! ” (Sêneca, 2011, p. 38).

Além disso, na obra latina, Medeia ameaça até mesmo a própria cidade de Corinto: “Corinto, que atrasa os navios com a sua dupla costa, seja consumida pelo fogo e deixe os dois mares confluírem” (Sêneca, 2011, p. 39). No que se refere à natureza da feiticeira, ao longo do prólogo, ela infere que está acostumada a cometer crimes e que, por conta da traição nupcial, apresenta-se tomada por uma ira crescente: “Arma-te de cólera e prepara-te para o morticínio com todo o furor” (Sêneca, 2011, p. 39).

Assim, conforme o argumento senequiano, Medeia, cuja natureza é de uma criminosa com puro desejo de vingança, encontra-se tomada por um furor bestial (completamente cedida às suas paixões do ponto de vista estoico de interesse do autor), e já estabelece a sua vingança desde o início do texto. A pergunta demandada no contexto trágico latino é um pouco diferente do texto grego, trata-se de: como se dará essa vingança?

Compreendidos os argumentos que norteiam a composição do enredo de cada um dos textos dramáticos abordados, é necessário retornar às discussões aristotélicas que dizem respeito aos conceitos de nó e desenlace. O filósofo infere que: “O nó é constituído por todos os casos que estão fora da ação e muitas vezes por alguns que estão dentro da ação. O resto é desenlace” (Aristóteles, 1973, p. 459). Ou seja, “[...] o nó é toda a parte da tragédia desde o princípio até aquele lugar onde se dá o passo para a boa ou a má fortuna; e o desenlace, a parte que vai do início da mudança até o fim” (Aristóteles, 1973, p. 459).

Nesse sentido, os episódios desenvolvem-se de maneira a intrincar cada vez mais o nó do enredo dramático, lavando a trama para o clímax. O desenlace, por sua vez, possui a função de resolver a problemática dentro do contexto da tragédia. Estabelecidos os

argumentos trágicos euripídiano e senequiano, respectivamente “Medeia foi traída e *quer* se vingar: o que vai acontecer?” e “Medeia foi traída e *vai* se vingar: como vai acontecer?”, a dinâmica de cada texto vai “enrolar” cada vez mais o nó e produzir uma tensão crescente até o momento do clímax: o filicídio (elaborado de formas distintas em cada uma das tragédias, a fim de responder às questões dos argumentos de cada enredo).

Em Eurípedes, a ama teme, ainda no prólogo, que Medeia atente contra a própria vida, contra seus inimigos ou mesmo contra alguém próximo: ela teme pelas crianças, mas ainda não é claro o plano da feiticeira. O nó é estabelecido justamente quando a mulher decide pelo assassinato dos filhos e passa a tramar para que isso se concretize. Em Sêneca, de maneira semelhante, o nó inicia-se em direção à decisão do filicídio, mas é construído de maneira diferente. Ou seja, no clímax euripídiano, o filicídio se dá fora de cena e é anunciado pelo Coro, respondendo à pergunta do argumento trágico. Ao passo que, no clímax senequiano, o filicídio se dá de maneira mais explícita e brutal, também respondendo, contudo de maneira diferente, à demanda do argumento trágico.

O desenlace, por sua vez, trata-se da resolução da intriga na trama e procura extinguir a tensão estabelecida pelo nó e desenvolvida até o clímax. Em ambas as tragédias, o desenlace encontra-se no êxodo, quando Medeia, após os assassinatos, vai embora no carro divino, compreendendo a resolução da crise trágica. Nesse âmbito, sobre o nó e do desenlace, Aristóteles explica: “Porém há muitos que bem tecem a intriga e mal a desençam; o que importa é conjugar ambas as aptidões” (Aristóteles, 1973, p. 460).

Ainda no que diz respeito às considerações aristotélicas acerca da composição trágica, o filósofo repreende a utilização do recurso *deus ex machina*, porque fere os princípios de necessidade e de verossimilhança. Aristóteles aponta que “tanto na representação dos caracteres como no entrecho das ações, importa procurar sempre a verossimilhança e a necessidade” (Aristóteles, 1973, p. 456), ou seja, “[...] as palavras e os atos de uma personagem de certo caráter devem justificar-se por sua verossimilhança e necessidade, tal como nos mitos os sucessos de ação para ação” (Aristóteles, 1973, p. 456). Nesse âmbito, compreende-se que:

É pois evidente que também os desenlaces devem resultar da própria estrutura do mito, e não do *deus ex machina*, como acontece na Medeia ou naquela parte da Ilíada em que se trata do regresso das naves. Ao *deus ex machina*, pelo contrário, não se deve recorrer senão em acontecimentos que se passam fora do drama, ou nos do passado, anteriores aos que se desenrolam em cena, ou nos que ao homem é vedado conhecer, ou nos futuros, que necessitam ser preditos ou prenunciados [...] (Aristóteles, 1973, p. 457).

Postas as definições e investigações sobre os fenômenos trágicos de nó e desenlace, Aristóteles compreende quatro formas trágicas de construção desses fenômenos: a tragédia complexa (toda em peripécia e reconhecimento), a tragédia de caracteres (centrada na caracterização das personagens), a tragédia episódica (ou simples) e a tragédia catastrófica. Na tradução de Paulo Pinheiro da *Poética* (2022), esta última é referenciada como tragédia patética ou comocional (referente ao *pathos* grego, ou às paixões). Interessa-nos estabelecer que os textos euripiano e senequiano são ambos tragédias patéticas (ou catastróficas), uma vez que sua finalidade, e centralidade de produção, é a comoção do leitor/espectador pelo viés do desenvolvimento do enredo.

Assim, diante das considerações aristotélicas a respeito do funcionamento e do processo de produção trágica, é possível aproximar e distanciar as “Medeias” de Sêneca e de Eurípedes não somente pelo tamanho dos textos, mas pela constituição do enredo e a composição da experiência de terror e piedade (no que concerne à figura de Medeia) norteadas pelo argumento trágico selecionado por cada um dos autores e respondidos respectivamente à sua maneira. Mais reflexões acerca do processo de produção catártico de terror e piedade atrelados à personagem da feiticeira serão abordadas na parte terceira da presente pesquisa.

2.1.3 Horácio e Longino

No que se refere às demais reflexões sobre o processo de criação poético na antiguidade, é necessário que se estabeleça a importância das contribuições de Horácio (65 a.C - 8 a.C), com a sua *Arte Poética* (2020), e Longino, ou Longinus (ou ainda Dionísio Longino), a quem acredita-se estar atrelada a autoria da obra *Do sublime* (1997), presente na obra *A poética clássica* (1997). Ambos os autores discutem acerca do papel da estética na produção literária clássica.

Nesse sentido, baseando-se nos interesses de Platão e Aristóteles (ora aproximando-se ora distanciando-se deles) Horácio, que era romano, busca em sua obra apontar estratégias de produção poética para os romanos, que até então não tinham consciência do próprio ofício e tomavam como norte, na maioria das vezes, as produções gregas. A crítica de Horácio, desenvolvida na *Epístola aos Pisões* (ou simplesmente *Arte Poética*, como é conhecida), escrita entre 14 e 13 a.C, caracteriza-se como uma discussão antidogmática que valoriza o trabalho do poeta em detrimento da autonomia da obra

literária. Conforme explica Iasmim Ferreira em seu artigo *A arte poética de Horácio: uma crítica romana sobre a produção grega* (2017):

A obra discute a arte sob alguns paradoxos, descritos exatamente assim: engenho e arte; útil e agradável; expressão e conteúdo. Isso para mostrar que não basta a habilidade para o fazer poético, é preciso esmero no fazê-lo para deixá-lo ao nível da arte, não basta ser útil. Horácio não conchama a utilidade e busca pela perfeição da arte em vão, visto que os romanos eram dados à praticidade [...] (Ferreira, 2017, p.150).

Todavia, é necessário explicar, inicialmente, que Horácio concorda com Aristóteles na perspectiva de que a obra de arte é uma imitação da realidade, estruturada sob a organicidade e a unidade das ações. As reflexões horacianas a respeito da harmonia e do equilíbrio, imprescindíveis à produção artística, retomam a verossimilhança e a unidade (ou totalidade) da arte concebida pelo estagirita grego, conforme está posto na *Poética* (1973) aristotélica: “[...] Como seja necessário nas artes miméticas uma seja a imitação [...]” (Aristóteles, 1973, p. 450). Ou ainda, “‘Todo’ é aquilo que tem princípio, meio e fim” (Aristóteles, 1973, p. 449). Dessa forma, Horácio infere a respeito da importância da unidade na composição do enredo:

Se à cabeça humana um pintor equino pescoço costurasse ao acaso e aplicasse penas diversas sobre membros colados de bichos vários, findando preto peixe horrendo da bela mulher do começo, vendo a mostra, vocês contariam o riso, meus caros? Mas acreditem, Pisões, que a esse quadro se iguala todo livro que, qual sonhos de um homem doente, forja-se em formas vãs, que nem pé na cabeça combina numa só figura [...] Faça à vontade, desde que simples na sua unidade (Horácio, 2020, p. 43).

A busca do poeta pela totalidade, pela ordem e pela intencionalidade no processo de construção literária respondem à demanda horaciana de uma arte *racionalizada*. Segundo a concepção de Horácio, a obra literária possui uma lógica interna sobre a qual ela se estrutura. Essas leis internas podem, por sua vez, ser apreendidas e racionalizadas pelo poeta (o que é contrário às discussões poéticas anteriores que apontavam a criação artística como produto da inspiração divina). Dessa forma, a ordem e a unidade, enquanto fatores estruturantes do texto poético, apontam para a razão, o trabalho e a disciplina, vieses dos quais o poeta se utiliza para alcançar seu objetivo: a perfeição literária, o bom equilíbrio entre conteúdo e estética. De acordo com as inferências de Roberto de Oliveira Brandão a respeito da poética horaciana, no capítulo *Três momentos da retórica antiga*, presentes no livro *A poética clássica* (1997):

[...] o poeta só atingirá a perfeição se tiver pleno domínio do material criativo, o que não será possível senão através da razão, do trabalho e da disciplina, instâncias diferentes de uma mesma atividade de busca de perfeição artística. Essas três instâncias estão implícitas no conceito de arte. Nesse sentido, a razão representa o círculo mais amplo enquanto consciência das necessidades face aos meios à disposição do poeta ou a serem criados [...] (Brandão, 1997, p. 8).

Em uma aproximação entre poética e filosofia, ainda no que diz respeito à racionalização da arte imitativa, Horácio infere nos versos 309, 317 e 318: “Só o saber é fonte e princípio da escrita correta” (Horácio, 2020, p. 61), “Vou mandar que veja modelos de vida e costumes o imitador versado e dali tire vívidas vozes” (Horácio, 2020, p. 63). Complementando-se, entre os versos 38 e 41, Horácio estabelece a importância da moderação para o poeta no seu processo criativo: “Quando escreverem, procurem sempre justa matéria para as próprias forças, ponderem em quanto recusam, quando sustentam os ombros. Se é controlado na escolha, nunca lhe falta eloquência, nunca a lúcida ordem” (Horácio, 2020, p. 45).

Nesse contexto, inicia-se uma discussão dicotômica acerca da finalidade artística, retomada da filosofia platônica e que Iasmim Ferreira (2017) compreende como uma “disputa entre o esteticismo e o eticismo” (Ferreira, 2017, p. 153), ou seja, uma reflexão acerca da natureza poética de agradar ou de educar. No que se refere à qualidade utilitária da produção artística, a arte poética de Horácio considera ambas as funções (agradar e educar) como partes necessárias constituintes do processo de composição artístico. Por isso, o poeta é, obrigatoriamente, crítico de sua própria obra, uma vez que deve seduzir, ao mesmo tempo que instruir, o seu público, e, para isso, deve dispor de razão, trabalho e prudência. Segundo Horácio entre os versos 445 e 449:

O homem bom e prudente repreende versos sem arte, risca duros, passa linha negra nos mancos com transverso cálamo, corta ornamentos pomposos, busca dar mais luz aos menos claros, questiona cada dito ambíguo, marca o que deve mudar-se (Horácio, 2020 p. 71).

Ademais, no que diz respeito a esse público, ele torna-se, nos interesses horacianos, parte implícita da composição do poema, “O destinatário de certa maneira passa a funcionar como co-produtor da obra no sentido em que sua expectativa determina as exigências estruturais que o poeta deve atender [...]” (Brandão, 1997, p. 9). Entre os versos 153 e 157, Horácio explica:

Ouçã agora o que eu e o povo comigo buscamos. Para manter plateia sentada até que levantem toda a cortina e por fim o cantor nos peça os ‘Aplausos’, saiba que deve marcar os costumes de todas as idades dando à fugas natureza dos anos o toque ajustado (Horácio, 2020, p. 53).

O filósofo romano também descreve os procedimentos de estruturação e da natureza da tragédia. Conforme Horácio, esse gênero se divide em “[...] aquilo que serve aos olhos fiéis e que o próprio público pega sozinho” (Horácio, 2020, p. 53). Nesse contexto, “[...] não mostre no palco cenas cabíveis num bom bastidor e tire dos olhos tudo que a própria eloquência pouco depois apresenta” (Horácio, 2020, p. 53-55). É a partir

dessa proposição que o crítico romano repreende as representações de Medeia que trazem o filicídio em cena, “Que Medeia nunca mate os filhos na cara do povo [...]” (Horácio, 2020, p. 55). Nesse âmbito, do ponto de vista horaciano, a tragédia de Eurípedes trata melhor desse tema do que a tragédia de Sêneca, que o explicita inconvenientemente.

Além disso, Horácio também despreza o uso incoerente do recurso *deus ex machina*, por trair a verossimilhança do texto, “não intervenha um deus, a não ser que a trama demande quem a libere [...]”. As duas tragédias, senequiana e euripídiana, trazem esse recurso no êxodo, a fim de resolver o conflito trágico dos seus respectivos enredos, o que, reunindo-se as considerações de Horácio às de Aristóteles, é desaprovado pelas poéticas grega e latina. Postas as acordâncias entre os Platão, Aristóteles e Horácio, faz-se necessário compreender as discordâncias nas suas reflexões.

No que se refere ao normativismo e ao racionalismo horaciano, suas investigações estabelecem o empenho do escritor na produção poética, de forma que essa autoconsciência crítica, juntamente com a autonomia da composição artística, tornam-se uma condenação ao poder encantatório das Musas na tradição grega. Ou seja, “Deu talento aos gregos a Musa e fala redonda deu aos gregos, vários apenas para louvores; já os meninos romanos em longas contas aprendem a dividir um asse em partes cem” (Horácio, 2020, p. 63).

Essa reflexão horaciana compreende a pragmaticidade dos romanos em relação aos gregos e opõe-se às tendências socráticas, platônicas e aristotélicas de possessão divina do poeta. A respeito da inspiração das Musas, tal questão foi abordada em subitens anteriores da presente pesquisa, retomando-se as discussões de Platão em *Fedro* (2021) e em *Íon* (2022). Aristóteles, por sua vez, infere: “[...] o poetar é conforme a seres bem dotados ou a temperamentos exaltados, a uns porque plasmável é a sua natureza, a outros por virtude do êxtase [...]” (Aristóteles, 1973, p. 458). Nesse sentido, para Horácio, diferentemente do que para Sócrates, Platão e Aristóteles, a composição poética por excelência não se trata de talento ou possessão divina, mas emerge da capacidade do poeta em apreender e racionalizar as leis internas de construção da obra poética.

Em síntese, Horácio, em sua *Arte Poética* (2020), amplia as considerações de Aristóteles acerca da concepção da arte como fenômeno imitativo, propondo uma racionalização do processo de produção artística que estabelece a figura do poeta como ser criativo, racional e intencional que, através do trabalho, da disciplina, da moderação e da autocrítica, busca a perfeição e a harmonia em suas obras. Além disso, as considerações horacianas também retomam o caráter utilitário de instrução da arte poética

e complementam essa perspectiva com a necessidade estética do belo de Platão (ou seja, a obra deve estar livre de excessos, segundo as discussões desenvolvidas no primeiro subitem da presente parte que retomam *Fedro*). Por outro lado, a natureza da investigação e das proposições de Horácio obrigam-no a distanciar-se das reflexões de Platão e Aristóteles na medida em que o trabalho artístico, para o romano, ao ser racionalizando, supera o talento e a inspiração das Musas.

Longino, conforme acredita-se ter escrito o tratado *Do Sublime* (1997), contido na obra *A poética Clássica* (1997), por volta do século I d.C como uma resposta ao tratado de Cícero (de Calácte). Em seu tratado, Longino, de forma semelhante a Horácio, questiona acerca da natureza inata do sublime. O autor o define como “[...] o ponto mais alto e a excelência, por assim dizer, do discurso [...]” (Longino, 1997, p. 71) e discorda da proposição de que “A genialidade, dizem eles, é inata, não se adquire pelo ensino; a única arte a produzi-la é o dom natural” (Longino, 1997, p. 72). Para ele:

[...] as coisas se passam doutra maneira, se examinarmos que a natureza, embora quase sempre siga leis próprias nas emoções elevadas, não costuma ser tão fortuita e totalmente sem método e que ela constitui a causa primeira e princípio modelar de toda produção; quanto, porém, a dimensões e oportunidade de cada obra e, bem assim, quanto à mais segura prática e uso, compete ao método estabelecer âmbito e conveniência, sem esquecer que, deixados a si mesmos, sem os preceitos técnicos, sem apoio nem lastro, abandonamos apenas a seus ímpetos e arrojo deseducado, os gênios correm perigo maior, pois, se muitas vezes precisam de espora, muitas outras, de freio. (Longino, 1997, p. 72).

No contexto da antiguidade, é no processo de racionalização artística, estabelecendo o estilo à experiência do poeta, que a produção artística consegue sua legitimidade. A sistematização do sublime também se preocupa com a retirada dos excessos, de forma que os recursos de embelezamentos do estilo e os termos elevados no discurso se utilizados incorretamente, sem método nem limitações, impurificam a obra de arte. Posta a possibilidade de racionalizar a produção poética, “[...] é mister educar as almas, quanto possível, para a grandeza [...]” (Longino, 1997, p. 78), isso porque “[...] as frases sublimes ocorrem às pessoas de sentimentos elevados” (Longino, 1997, p. 78).

O sábio arranjo dos artifícios poéticos, dos fatos e das emoções, segundo Longino, amplifica a contemplação artística e ao sublime compete-se a função metafórica de “[...] arrancar a alma do corpo” (Longino, 1997, p. 83). Nesse sentido, partindo-se do pressuposto de que a função do discurso é a de seduzir e persuadir, “[...] um autor atrai o ouvinte pela escolha das ideias; outro, pela composição das ideias escolhidas” (Longino, 1997, p. 81), tudo isso a partir da moldagem das figuras, da boa escolha dos vocábulos e da utilização de uma linguagem elaborada.

O autor compreende a composição imagética por meio da utilização de figuras estilísticas na literatura enquanto uma aliada do sublime, mas repreende o seu uso inescrupuloso uma vez que “[...] insinua a desconfiança duma cilada, maquinação, embuste [...]” (Longino, 1997, p. 90). Nesse sentido, “[...] parece excelente a figura quando precisamente não deixa transparecer que o é” (Longino, 1997, p. 91). Longino explica acerca do mau uso das figuras:

[...] um artista da palavra procura embair com figuras de estilo, como uma criança ingênua, irrita-se logo e, tomando a falácia como afronta à sua pessoa, exaspera-se às vezes em extremo e, mesmo quando domina os ímpetos, dispõe-se a resistir absolutamente às palavras persuasivas. (Longino, 1997, p. 91).

É nesse contexto que o patético e o sublime auxiliam as figuras de estilo a não transparecerem na obra literária, isso porque “[...] graças a uma afinidade natural e ao brilho, sempre se mostram antes das figuras, obumbrando e mantendo encoberto o artifício destas” (Longino, 1997, p. 91). Contudo, o autor adverte: “[...] o patético é mais empolgante quando não parece premeditado pelo orador e sim nascido do momento; ora, a pergunta feita por si próprio e a resposta simulam uma emoção espontânea” (Longino, 1997, p. 91).

De maneira semelhante a Horácio, Longino também estabelece a importância e a centralidade da harmonia no fazer artístico, mas do ponto de vista do sublime. Para ele, “[...] a harmonia não é para os homens unicamente um recurso natural de persuasão e prazer, mas também um maravilhoso instrumento de grandiloquência e emoção” (Longino, 1997, p. 108). O arranjo, harmonia da linguagem, ao atingir a alma além dos ouvidos, edifica o sublime. Também interessa a Longino a unidade e a totalidade na criação artística, como a Horácio e a Aristóteles. Longino aponta que:

Um dos meios que mais concorrem para a grandiosidade do discurso, como dos corpos, é a conjugação dos membros; qualquer deles, separado de outro, nada tem de notável, mas todos em conjunto formam um organismo perfeito; igualmente, as expressões grandiosas, apartadas umas das outras e dispersas, levam consigo, desconjuntado, o sublime; formadas num só corpo pela associação e, mais presas pelo vínculo da harmonia, tornam-se sonoras as graças ao torneio; dir-se-ia que, nos períodos, a grandiosidade é a soma das cotas-partes do grupo. (Longino, 1997, p. 109).

Longino comenta a respeito do fazer euripidiano. Para ele, “[...] Eurípedes afana-se sobremaneira para dar expressão trágica a estas duas emoções, o desvario e o amor [...], ousadia não lhe falta para se arrojar às demais espécies de imaginação” (Longino, 1997, p. 87). Segundo o autor, sua expressão criativa de Eurípedes alcança alguns lances de grandeza, forçando-se para o trágico, mesmo que o poeta em questão não tenha uma disposição inata de grandeza.

Em síntese, a partir das considerações de Longino sobre a produção poética, a obra literária assume uma finalidade comocional. Seu valor e legitimidade encontram-se estabelecidos na dimensão do sublime alcançado, ou seja, na maneira que os desdobramentos afetivos provenientes das ideias selecionadas pelo autor para compor a obra artística se relacionam com a recepção patética do leitor. Portanto, ao poeta cabe a grandeza do pensamento para selecionar boas ideias que comovam o leitor, bem como a competência, as habilidades e a experiência necessárias para elaborar um texto elegante, estético (sem excessos) e persuasivo. Eurípedes, por sua vez, conforme o mérito da ousadia, alcança o sublime ao estetizar a experiência trágica do amor e da insensatez, como é o caso em *Medeia* (431 a.C), tragédia patética (ou comocional) que provoca no leitor, simultaneamente, terror e compaixão.

2.2 Entre o barroco e o classicismo: a *Medeia* de Corneille e a poética corneliana

As considerações da poética clássica acerca da produção artística influenciaram o pensamento crítico literário novamente a partir do século XVI. Elas foram retomadas pelo humanismo renascentista italiano, especialmente no que se refere à doutrina aristotélica, e tomaram seu lugar na compreensão literária francesa no século XVII, conforme aponta Margot Berthold no livro *História mundial do teatro* (2014). É nesse contexto que se desenvolve a *tragédie classique*, fazendo emergir nomes como Pierre Corneille (1606 - 1684), Jean Racine (1634 - 1699) e Molière (1622 - 1673), célebres dramaturgos na França e no mundo. O primeiro, no entanto, é considerado o precursor do teatro classicista francês.

Médée (2015), de Pierre Corneille, foi encenada pela primeira vez em 1635 (no Théâtre du Marais, em Paris) e publicada por escrito somente em 1639. É considerada a primeira tragédia do autor, abrindo caminhos para obras como *Le Cid*, *Horace* e *Polyeucte* que viriam a tornar o escritor um dos grandes dramaturgos do século XVII, juntamente com Racine e Molière. A tragédia de Corneille (2015) retoma o contexto da narrativa mítica, bem como as reflexões estabelecidas pelas tragédias homônimas de Eurípedes (431 a.C) e Sêneca (49 - 62 d.C) cujo enredo se desenvolve com base nas ações e na figura de *Medeia*. O texto francês também conserva o filicídio, acrescentado inicialmente pelo autor grego.

A tragédia francesa, por sua vez, encontra-se em um período de transição entre as tendências artísticas do Barroco e do Classicismo. Dessa forma, o texto dramático em questão contém características de ambos os movimentos literários, o que contribui mais ainda para o seu caráter experimental, por se tratar da primeira tragédia do autor. No que se refere à estética do Barroco (cujo recorte aponta para, aproximadamente, o período entre os séculos XVI e XVII), a literatura dessa época traz consigo elementos de abundância alegórica, preocupação com detalhes textuais, como a retórica e a eloquência, a temática central da metamorfose e o excesso de representações macabras de morte. Margot Berthold, no texto *História mundial do teatro (2014)* explica que:

Na era barroca a linearidade clara e clássica da Renascença adquiriu apelo emocional, a linha reta - tanto nas estruturas quanto no pensamento - dissolveu-se no ornamento, a clareza deu lugar à abundância, à autoconfiança, à hipérbole. Os conceitos vestiram os trajes da alegoria, e a realidade perdeu-se num reino de ilusão. O mundo se tornou um palco, a vida transformou-se numa representação, numa sequência de transformações. A ilusão da infinitude procurou exorcizar os limites da breve existência do homem na Terra. O barroco reviveu a abundância alegórica do fim da Idade Média e a enriqueceu com o mundanismo sensual da Renascença (Berthold, 2014, p. 323).

Além disso, a estética artística barroca incorpora à representação a música enquanto arte autônoma e não mais um elemento de acompanhamento do teatro. É no contexto das cortes italianas que surgem as óperas e, no âmbito francês, o *ballet*: “Palavra, rima, imagem, representação, fantasmagórica e aplicações pedagógicas uniram-se agora à música [...]” (Berthold, 2014, p. 323). A exuberância do barroco, aliada às características do renascimento, contribuíram para a arte de forma que “os prazeres do mundo e a sombra da morte, coisas terrenas e coisas celestiais, fluíram juntas teatral e espiritualmente, num grande crescendo. Uma era estava encenando a si mesma” (Berthold, 2014, p. 323).

Nesse sentido, o barroco estabelece que “O universo é um grande teatro do mundo cujos papéis são distribuídos pelo mais poderoso dos mestres de cena” (Berthold, 2014, p. 324). Ou seja, a natureza é compreendida como a própria manifestação de Deus, ao passo que o homem passa a ser um encanador de si mesmo, ordenado pelo divino. Por conseguinte, é na valorização da encenação teatral que emergem transformações até mesmo arquitetônicas no espetáculo, com o advento do: “[...] teatro arquitetonicamente ornamentado, com seu auditório de fileiras e galerias, com um camarote do soberano e articulado de acordo com a hierarquia áulica dos espectadores” (Berthold, 2014, p. 324).

No que diz respeito à estética classicista, desenvolvida a partir do século XVII, especialmente na França, conforme aponta Kathleen Fritzsche em seu estudo *La*

« *Médée* » de Pierre Corneille, entre monstruosité et justification (2006)¹²: “Finalmente, les ‘réguliers’ classiques triomphent sur les ‘irrégulier’ baroques et une nouvelle époque de la littérature française commence avec une prospérité” (Fritzsche, 2006, p. 05)¹³. Em complementaridade, é possível referenciar as discussões do pesquisador Patrick Dandrey, em seu estudo *Les deux esthétiques du classicisme français (1993)*¹⁴, uma vez que ele sintetiza:

[...] parmi les concepts ordinairement convoqués pour définir le génie du classicisme français - clarté, mesure, rationalité, perfection, équilibre, régularité, naturel, vraisemblance, lucidité, évidence, maîtrise...- aucun ne paraît-il mieux subsumer l'ensemble que celui de norme: l'écrivain classique se définirait ainsi prioritairement par son souci constant de la norme à respecter, à incarner et à produire. (Dandrey, 1993, p. 146)¹⁵.

As tendências setecentistas retomam a expressão racional estabelecida pelos estudos da poética da Antiguidade clássica, especialmente por Aristóteles e Horácio, que centralizam, nas produções artísticas, a verossimilhança e o crível. Essa estética, marcada pelo desenvolvimento urbano europeu, elabora-se em duas perspectivas, segundo as considerações de Dandrey: o movimento geral do nascimento da racionalidade moderna e da estatização e o surgimento da compreensão do sujeito individualizado.

Nesse âmbito, o absolutismo clássico, característica do classicismo francês, se constitui sobre os pilares da doutrina e da institucionalização. As regras da Academia artística setecentista, inspiradas nos modelos da Antiguidade, centralizam ainda a imitação da natureza no processo de produção do poeta, a partir de “[...] un montage rigoureux, organisé, dirons-nous pour faire simple, autour de deux pôles: celui de l’objet (la nature imitée) et celui du sujet (le poète inspiré)” (Dandrey, 1993, p. 150)¹⁶ e conferem à concepção da arte os conceitos do “gênio”, das “regras” e da “razão”. Frente à espontaneidade da natureza, o gênio poeta deve utilizar-se da razão para o autocontrole, ou seja “[...] le génie doit être contrôlé et canalisé par le métier, fruit de la pratique (l’art) et du savoir (la science)” (Dandrey, 1993, p. 150)¹⁷.

¹² A “Medeia” de Pierre Corneille, entre monstruosidade e justificação. (tradução nossa).

¹³ “Finalmente, os ‘regulares’ clássicos triunfam sobre os ‘irregulares’ barrocos e uma nova época começa para a literatura francesa com prosperidade” (tradução nossa).

¹⁴ “As duas estéticas do classicismo francês” (tradução nossa).

¹⁵ “[...] entre os conceitos comumente convocados para definir a genialidade do classicismo francês – clareza, medida, racionalidade, perfeição, equilíbrio, regularidade, naturalidade, verossimilhança, lucidez, evidência, domínio... – nenhum parece considerar o todo do que aquele da norma: o escritor clássico seria assim definido principalmente pela sua preocupação constante com a norma a respeitar, a encarnar e produzir” (tradução nossa).

¹⁶ “[...] uma montagem rigorosa, organizada, digamos de forma simples, em torno de dois polos: o do objeto (a natureza imitada) e o do sujeito (o poeta inspirado).” (tradução nossa).

¹⁷ “[...] a genialidade deve ser controlada e canalizada pela experiência, fruto da prática (arte) e do conhecimento (ciência). (tradução nossa).

O poeta utiliza-se da objetivação, universalização e racionalização da natureza, particularmente da natureza humana, para, na obra de arte, corrigir e aperfeiçoar a verdade de forma a alcançar o espírito do público. Ou seja, ele “[...] incarne de manière emblématique l’audace de la doctrine classique, l’absolutisme impérieux de son activité normative: le droit qu’elle se donne de tailler la Nature au cordeau de la Raison” (Dandrey, 1993, p. 152)¹⁸.

A literatura classicista francesa tende a louvar a moralidade, de forma a protegê-la a partir da harmonia e da racionalização da produção artística, respeitando a perfeição das formas antigas: “Il n’est que d’évoquer le rôle des belles-lettres dans l’instauration du *purisme*: la littérature se fait de bon gré l’agent de cette entreprise d’uniformisation et d’homogénéisation du corps social à partir du modèle valorisé [...]” (Dandrey, 1993, p. 153)¹⁹. Além disso,

Corriger la relativité des spectacles de la nature pour les rendre universels ne suffit pas: cette universalité normée doit à son tour, pour être crédible et édifiante, et s’insinuer naturellement dans les esprits et les cœurs, s’adapter au contexte éthique, esthétique et social du public auquel l’image en est offerte, bref se rendre relative à celui-ci. Autre définition, fort significative, du vraisemblable: ‘ce qui est conforme à l’opinion du public’. C’est aussi pourquoi le modèle opportunément offert par les Anciens dont les œuvres sont proposées à l’imitation libérale du poète ne saurait constituer, on l’a vu, un moule standard, utilisable tel quel. Il doit être adapté, ‘approprié’ au public moderne, pour que celui-ci puisse se l’approprier (Dandrey, 1993, p. 158)²⁰.

Dessa forma, para que a obra de arte seja agradável e, portanto, bem recebida pelo público, ela deve obedecer aos artifícios do modelo da Antiguidade e, ao mesmo tempo, à ética do público moderno, antecipada pelo poeta ao mediar esse modelo com o seu próprio gênio individual no processo de criação artística. É necessário ressaltar que esse público, por sua vez, trata-se de uma diversidade de pessoas, de classes populares e eruditas, culturalmente variado.

¹⁸ “[...] encarna de maneira emblemática a audácia da doutrina clássica, o absolutismo imperioso de sua atividade normativa: o direito que ela se concede de entalhar a Natureza com o fio da Razão” (tradução nossa).

¹⁹ “Basta mencionar o papel das belas-lettras no estabelecimento do *purismo*: a literatura atua voluntariamente como agente desse empreendimento de uniformização e homogeneização do corpo social com base no modelo valorizado” (tradução nossa).

²⁰ “Corrigir a relatividade dos espetáculos da natureza para torna-los universais não é suficiente: esta universalidade padronizada deve, por sua vez, para ser crível e edificante, e para insinuar naturalmente nas mentes e nos corações, adaptar-se ao contexto ético, estético e social do público para o qual a imagem se oferece, em suma, para se tornar relativa a ela. Outra definição, muito significativa, de verossimilhança: ‘aquilo que é consistente com a opinião pública’. É por isso também que o modelo convenientemente oferecido pelos Antigos, cujas obras são oferecidas numa imitação liberal do poeta, não pode constituir, como vimos, um modelo padrão, utilizável como é. Deve ser adaptado, ‘apropriado’ ao público moderno, para que eles possam torná-lo seu” (tradução nossa).

Ainda nesse contexto, Nicolas Boileau-Despréaux (1636 - 1711), poeta e tradutor francês, retomou para o classicismo as discussões de Longino em seu tratado *Do Sublime* ao publicar uma tradução dessa obra em 1674. Além disso, ele também publicou um título de sua autoria denominado *Réflexions critiques sur Longin (1694 - 1710)*²¹. Acerca das considerações de Boileau sobre o sublime, Dandrey compreende que:

[...] l'effet sublime suppose aussi le respect des règles, le culte de la raison et le grand goût: pour atteindre au sublime, il faut, même dans le registre du merveilleux le plus démesuré, jeter dans son discours toute la netteté, la délicatesse, la majesté, et, ce qui est encore plus considérable, toute la simplicité nécessaire à une grande narration (Dandrey, 1993, p. 167)²².

Acerca das contribuições da estética barroca para a composição da tragédia de Corneille (2015), é perceptível, por exemplo, o excesso de mortes no enredo. Tem-se as mortes de Creusa e Creonte, seguido pelo filicídio e, na última cena do quinto ato, o suicídio de Jasão. Apenas filicídio respeita a estética classicista, uma vez que não é representado em cena, para não chocar o público. Ademais, no que concerne ao classicismo, toda a violência é deixada para o último ato, conforme o próprio Corneille estabelece em sua obra *Trois Discours sur le Poème Dramatique (1999)*, são postas no quinto e último ato: “[...] Il faut, s’il se peut lui réserver toute la Catastrophe, et même la reculer vers la fin autant qu’il est possible” (Corneille, 1999, p. 92)²³.

Ainda sobre as heranças do barroco, os traços de exuberância patética (ou comocionais) perceptíveis especialmente nos diálogos pré-morte de Creusa e Creonte (que se entendem pelas cenas IV e V do último ato) são apontados por Fritzsche (2006) em sua pesquisa. Segundo a pesquisadora, esse pateticismo nas falas das personagens aliado ao excesso de representações de morte na tragédia opõem-se às regras de decoro classicistas. Entre os versos 1401 e 1408, Creonte lamenta:

Créon
 [...] Ah! Rage, désespoir, destins, feux, poisons, charmes,
 Tournez tout contre moi vos plus cruelles armes:
 Faites en ma faveur que je meure deux fois,
 Pourvu que mes deux morts emportent cette grâce
 De laisser ma couronne à mon unique race,
 Et cet espoir si doux, qui m’a toujours flatté,
 De revivre à jamais en sa postérité. (Corneille, 2015, p. 47)²⁴.

²¹ “Reflexões críticas sobre Longino” (tradução nossa).

²² “[...] o efeito do sublime supõe também o respeito às regras e ao bom gosto: para alcançar o sublime é necessário, mesmo no registro do maravilhoso mais desproporcional, ‘lançar no discurso toda a nitidez, a delicadeza, a majestade e, o que é ainda mais considerável, toda a simplicidade necessária para uma grande narrativa’ (tradução nossa).

²³ “[...] É necessário, se possível, reservar-lhe toda a Catástrofe, e ainda adiá-la tanto quanto possível para o fim” (tradução nossa).

²⁴ Creonte

No que se refere à Creusa, a mulher parece em meio a um diálogo com Jasão (v. 1497 - 1500): “Adieu: donne la main; que malgré ta jalouse, j’emporte chez Pluton le nom de ton épouse. Ah! Douleurs! C’en est fait, je meurs à cette foi, et perds en ce moment la vie avec la voix. Si tu m’aimes...” (Corneille, 2015, p. 49)²⁵. Além disso, as qualidades barrocas perceptíveis na tragédia francesa se estabelecem, também, no quarto ato, ainda conforme Fritzsche (2006). Isso porque, retomam características de uma tragédia macabra ao representarem Medeia em uma caverna preparando um veneno para enfeitiçar os presentes de Creusa, bem como também representam Egeu na prisão. Tratam-se de espaços comumente pouco iluminados, obscuros e perigosos.

No que diz respeito às características do classicismo aparentes no texto, tem-se a utilização de versos alexandrinos na composição da tragédia. Uma vez que o elemento do Coro é suprimido do contexto de produção classicistas, a musicalidade e a melodia estão presentes tão somente no ritmo dos versos. Estes, por sua vez, devem seguir o padrão alexandrino de composição por serem excelentes em imitar a linguagem falada. Eles contam com doze sílabas métricas (e dois hemistíquios), sendo, por conseguinte, a 6ª e a 12ª sílabas tônicas, como no exemplo a seguir:

Médée
 [...] Et des dents d’un serpent encemencer leur terre
 Dont la stérilité, fertile pour la guerre,
 Produisait à l’instant des escadrons armés
 Contre la même main qui les avait semés [...] (Corneille, 2015, p.20)²⁶.

Ao analisar esses versos, é perceptível rimas emparelhadas (AABB) que se sustentam por todo o texto dramático, acarretando em um paralelismo. Além disso, o primeiro verso exemplifica muito bem o ritmo poético a partir do uso de aliteração. A composição alexandrina desses versos pode ser analisada pela breve escansão dos dois

[...] Ah! Fúria, desespero, destinos, fogo, venenos, encantos,
 Virem contra mim as suas armas mais cruéis:
 Façam, em meu favor, com que eu morra duas vezes,
 Desde que minhas duas mortes carreguem esta graça
 De deixar a minha coroa para a minha única raça,
 E esta esperança tão doce, que sempre me lisonjeou,
 Para viver novamente para sempre em sua posteridade. (Corneille, 2015, p. 47) (tradução nossa).

²⁵ “Adeus: dê-me a mão; que apesar do seu ciúme, levo o nome de sua esposa para Plutão. Ah! Dores! Está feito, estou morrendo para essa fé, e neste momento perdendo a vida com a minha voz. Se você me ama...” (tradução nossa).

²⁶ Medeia

[...] E os dentes de uma serpente semeiam sua terra
 Cujas esterilidade, fértil para a guerra,
 Estava produzindo esquadrões armados
 Contra a mesma mão que os semeou [...] (Corneille, 2015, p. 20) (tradução nossa).

primeiros: Et / des / dents / d'un / ser / **pent** / en / se / men / cer / leur / **ter** / re (12 sílabas poéticas ao total. Em negrito, as sílabas tônicas), Dont / la / sté / ri / li / **té** /, fer / ti / le / pour / la / **guer** / re (também 12 sílabas poéticas ao total. Em negrito, as sílabas tônicas). Tudo isso em adendo ao breve tamanho dos versos, contribui para uma composição equilibrada e isométrica da estrutura do texto dramático classicista, pautada na racionalidade e clareza linguísticas.

Médée (2015) também respeita as célebres três unidades (de ação, espaço e tempo) herdadas pelo classicismo da crítica poética da Antiguidade. Contudo, a unidade de ação obedece às considerações de Corneille (1999) uma vez que adotam a sua compreensão de *continuidade*, adicionada pelo escritor às doutrina aristotélica e horaciana de unidade e totalidade. Conforme Corneille, acerca da totalidade do enredo: “Celle que le Poète choisit pour son Sujet doit avoir un commencement, un milieu, et une fin” (Corneille, 1999, p. 133-134)²⁷. Sobre a continuidade, o escritor francês explica que:

C'est ce qu'il faut pratiquer à la fin de chaque Acte pour rendre l'action continue. Il n'est pas besoin qu'on sache précisément tout ce que font les Acteurs durant les intervalles qui les séparent, ni même qu'ils agissent lorsqu'ils ne paraissent point sur le Théâtre; mais il est nécessaire que chaque Acte laisse attente de quelque chose qui doive faire dans celui qui le suit (Corneille, 1999, p. 134)²⁸.

Na tragédia de Corneille, o final do primeiro ato conta com um diálogo entre Nérine (a ama) e Medeia. A ama pede para que sua senhora controle o furor e, quando percebe que não pode confrontar a ira da mulher, pede para que Medeia fuja, ao que a feiticeira responde (v.337 - 339): “Oui, je fuirai, Nérine, mais avant de Créon on verra la ruine. Je brave la fortune; et toute sa rigueur, [...]” (Corneille, 2015, p. 17)²⁹. Nérine, então, lamenta sozinha, apreensiva (v. 343 - 344): “Madame... Elle me quitte au lieu de m'écouter. Ces violents transports la vont précipiter [...]” (Corneille, 2015, p. 17)³⁰.

Ao final do segundo ato, Egeu, em um monólogo, exprime o seu desejo de vingança contra Creusa. Isso porque, conforme o enredo estabelece, o rei de Atenas foi traído pela princesa que escolheu casar-se com Jasão ao invés dele, para quem ela estava prometida inicialmente. Sozinho, ele confessa (v. 685 - 692): “Vous jouirez fort peu d'une

²⁷ “Aquilo que o poeta seleciona para o seu Assunto deve ter início, meio e fim” (tradução nossa).

²⁸ “É isso que deve ser praticado ao final de cada Ato para que a ação seja contínua. Não há necessidade de sabermos exatamente tudo o que os Atores fazem nos intervalos, nem mesmo que atuem quando não aparecem no Teatro; mas é necessário que cada Ato deixe a expectativa de algo que deve ser feito no ato que o segue” (tradução nossa).

²⁹ “Sim, eu fugirei, Nérine, mas antes, veremos a ruína de Creonte. Eu enfrento a fortuna; e todo o seu rigor [...]” (tradução nossa).

³⁰ “Senhora... Ela me abandona em vez de me ouvir. Estes transportes violentos irão precipitá-la [...]” (tradução nossa).

telle insolence; mon amour outragé court à la violence; [...] Et l'on verra, peut-être avant ce jour fini, ma passion vengée, et votre orgueil puni” (Corneille, 2015, p. 26)³¹.

O final do terceiro ato também conta com um diálogo entre Medeia e Nérine. Nesse contexto, a feiticeira percebe o amor de Jasão pelos filhos e decide utilizar as crianças em sua vingança (v. 945 - 946): “Il aime ses enfants, ce courage inflexible: son faible est découvert; par eux il est sensible” (Corneille, 2015, p. 34)³². A ama, assustada, rapidamente tenta intervir (v. 949 - 952): “Madame, épargnez-les, épargnez vos entrailles; n'avancez point par là vos propres funérailles: contre un sang innocent [...]” (Corneille, 2015, p. 34)³³.

Finalmente, ao final do quarto ato, Medeia ajuda Egeu a escapar da prisão, ao passo que o rei de Atenas, promete ajudá-la com sua vingança. Em um diálogo com a feiticeira, grato, Egeu estabelece (v. 1289 - 1292): “J’obéis sans réplique, et je pars sans remise. Puisse d’un prompt succès votre grande entreprise combler nos ennemis d’un mortel désespoir, et me donner bientôt le bien de vous revoir” (Corneille, 2015, p. 43)³⁴. Dessa forma, conforme é possível observar, cada ato promove uma espécie de tensão no leitor/espectador proporcionando um anseio pelos próximos acontecimentos. Essa é a natureza da continuidade de Corneille adicionada à unidade de ação da poética da Antiguidade.

Além disso, a tragédia francesa também obedece às unidades de lugar (ou espaço) e de tempo estabelecidas pelas doutrinas poéticas herdadas pelo classicismo. Nesse sentido, os espaços representados em cena tratam-se de todo lugar que as personagens podem percorrer no período de 24 horas, sendo, portanto, a unidade de lugar mais flexível em relação às demais regras. Corneille explica que: “Quant à l’unité de lieu, je n’en trouve aucun Précepte ni dans Aristote, ni dans Horace. C’est ce qui porte quelques-uns à croire

³¹ “Vós desfrutareis muito pouco de tal insolência; o meu amor ultrajado corre para a violência; [...] E nós veremos, talvez antes que este dia acabe, a minha paixão vingada e o vosso orgulho punido” (tradução nossa).

³² “Ele ama os filhos, esta coragem inflexível: a sua fraqueza foi descoberta; por eles, ele é sensível” (tradução nossa).

³³ “Senhora, poupei-os poupei as suas entranhas; não promovei vossos próprios funerais desta maneira: contra um sangue inocente [...]” (tradução nossa).

³⁴ “Eu obedeço sem replicar e parto sem demora. Que o vosso grande empreendimento encha nossos inimigos de desespero mortal com sucesso imediato, e possa em breve me conceder o prazer de vos ver novamente” (tradução nossa).

que la Règle ne s'en est établie qu'en conséquence de l'unité du jour" (Corneille, 1999, p. 148)³⁵.

No que diz respeito à composição da tragédia em questão, o enredo se passa justamente no período de um dia, que Creonte concede à Medeia para que ela se prepare para ir embora e cumpra seu exílio, perceptível na segunda cena do segundo ato: "Prépare ton départ, et pense à ta retraite. Pour en délibérer, et choisir le quartier, de grâce ma bonté te donne un jour entier" (Corneille, 2015, p. 22)³⁶. Ao passo que, no que se refere à unidade de lugar, o espaço representado é a própria cidade de Corinto e tem-se: o palácio real, a praça pública, a caverna mágica e a prisão onde Egeu é confinado. A respeito da unidade de lugar, Corneille compreende que:

Je tiens donc qu'il faut chercher cette unité exacte autant qu'il est possible mais comme elle ne s'accommode pas avec toute sorte de Sujets, j'accorderais très volontiers que ce qu'on ferait passer en une seule Ville aurait l'unité de lieu. Ce n'est pas que je voulusse que le Théâtre représentât cette Ville entière, cela serait un peu trop vaste, mais seulement deux ou trois lieux particuliers enfermés dans l'enclos de ses murailles. (Corneille, 1999, p. 150)³⁷.

Pierre Corneille também estabelece reflexões acerca das funções da tragédia e dos elementos que a constituem. Segundo o escritor, "[...] selon Aristote le seul but de la Poésie Dramatique soit de plaire aux Spectateurs [...] et pour trouver ce plaisir qui lui est propre, et le donner aux Spectateurs, il faut suivre les Préceptes de l'Art" (Corneille, 1999, p. 63)³⁸. Corneille compreende que é necessário flexibilizar as regras que regem a produção poética em função do assunto abordado ao longo do enredo. Assim:

Il faut observer l'unité d'action, de lieu, et de jour, personne n'en doute; mais ce n'est pas une petite difficulté de savoir ce que c'est que cette unité d'action, et jusques où peut s'étendre cette unité de jour, et de lieu. Il faut que le Poète traite son Sujet selon le vraisemblable, et le nécessaire; Aristote le dit [...] (Corneille, 1999, p. 63)³⁹.

³⁵ "Quanto à unidade de lugar, não encontro nenhum Preceito em Aristóteles nem em Horácio. Isto é o que leva alguns a crerem que a Regra só foi estabelecida como resultado da unidade de tempo" (tradução nossa).

³⁶ "Preparai a vossa partida e pensai na vossa aposentadoria. Para deliberar acerca disso, e escolher um bairro, graças à minha bondade eu vos dou um dia inteiro" (tradução nossa).

³⁷ "Acredito, portanto, que é preciso buscar esta exata unidade tanto quanto possível, mas como ela não acomoda todos os tipos de Assuntos, concordo de bom grado que aquilo que se passa em uma única Cidade teria a mesma unidade de lugar. Não que eu quisesse que o Teatro representasse toda esta Cidade, isso seria por demais vasto, mas apenas dois ou três lugares particulares encerrados no recinto de suas muralhas." (tradução nossa).

³⁸ "[...] segundo Aristóteles, o único objetivo da Poesia Dramática é o de agradar aos Espectadores [...] e para encontrar este prazer que lhe é próprio, e concedê-lo aos Espectadores, é preciso seguir os Preceitos da Arte" (tradução nossa).

³⁹ "Deve-se observar as unidades de ação, de lugar e de tempo, ninguém duvida disso; mas é difícil saber o que é essa unidade de ação e até onde pode-se entender as unidades de tempo e de espaço. O Poeta deve tratar o seu Assunto de acordo com o que é verossimilhante, e necessário; Aristóteles diz isso [...]" (tradução nossa).

Todavia, para Corneille, “il est impossible de plaire selon les Règles, qu’il ne s’y rencontre beaucoup d’utilité” (Corneille, 1999, p. 66)⁴⁰. Nesse contexto, retomando as reflexões de Horácio sobre a função educativa da produção poética, o escritor francês aponta três utilidades para o poema dramático, sendo a terceira específica da tragédia. A primeira trata de instruir o público acerca de sentenças morais e máximas políticas representadas pelo viés do texto dramático. A segunda, por sua vez, diz respeito ao processo de educar o público através das representações dos vícios e das virtudes de forma que, os primeiros são punidos e as segundas são recompensadas. Corneille infere que:

[...] Qu'on ne peut confondre l'un de l'autre, ni prendre le vice par vertu. Celle-ci se fait alors toujours aimer, quoique malheureuse, et celui-là se fait toujours haïr, bien que triomphant. Les Anciens se sont fort souvent contentés de cette peinture, sans se mettre en peine de faire récompenser les bonnes actions et punir les mauvaises [...] Jason était un perfide d'abandonner Médée, à qui il devait tout; mais massacrer ses enfants à ses yeux est quelque chose de plus (Corneille, 1999, p. 68-69)⁴¹.

A terceira utilidade, finalmente, concerne à capacidade trágica de purgar as paixões do espectador/leitor por meio da piedade (ou compaixão) e do medo. No que se refere ao processo de catarse, estabelecido por Aristóteles, Corneille questiona sobre a purgação dessas paixões nas condições da Antiguidade. Para o francês, Aristóteles apenas estabeleceu brevemente essa função para o texto dramático porque queria justificar a existência da tragédia no contexto da República de Platão, mas o estagirita não aprofunda suas explicações a respeito desse processo. Corneille ainda aponta que “j’ai bien peur que le raisonnement d’Aristote sur ce point ne soit qu’une belle idée, qui n’ait jamais son effet dans la vérité” (Corneille, 1999, p. 99-100)⁴².

Nesse sentido, o escritor francês infere que “[...] la punition des méchantes actions, et la récompense des bonnes, n’étaient pas de l’usage de son siècle [d’Aristote], comme nous les avons rendues de celui du nôtre” (Corneille, 1999, p. 100)⁴³. Não obstante concordar com a importância do fenômeno catártico nas produções poéticas em geral, Corneille, na tentativa de explicar esse processo, estabelece a piedade (ou

⁴⁰ “É impossível agradar conforme as Regras, sem que aí haja muita utilidade” (tradução nossa).

⁴¹ “Não podemos confundir um com o outro, nem tomar o vício pela virtude. Esta se faz sempre amada, mesmo quando infeliz, e aquele se faz sempre odiado, mesmo quando triunfante. Os Antigos frequentemente contentavam-se com esta pintura, sem se darem ao trabalho de recompensar as boas ações e punir as más [...] Jasão foi pérfido ao abandonar Medeia, a quem ele devia tudo; mas massacrar seus filhos aos seus olhos é algo a mais” (tradução nossa).

⁴² “Eu receio que o raciocínio de Aristóteles sobre este ponto seja apenas uma bela ideia, que nunca terá efeito na verdade” (tradução nossa).

⁴³ “[...] a punição das más ações e a recompensa das boas não eram um costume de seu século [de Aristóteles], como o fazemos no nosso” (tradução nossa).

compaixão) como a única e mais valiosa emoção estética trágica, ao passo que, para ele, o medo seria meramente um efeito moral secundário oriundo do processo de catarse. Isso porque, a piedade diz respeito à personagem da tragédia, enquanto o medo, diz respeito ao leitor/espectador. O autor francês discute que:

Si sa représentation nous peut imprimer quelque crainte, et que cette crainte soit capable de purger en nous quelque indication blâmable ou vicieuse, elle y purgera la curiosité de savoir l'avenir, et nous empêchera d'avoir recours à ces prédictions, qui ne servent d'ordinaire qu'à nous faire choir dans le malheur qu'on nous prédit, par les soins mêmes, que nous prenons de l'éviter (Corneille, 1999, p. 103)⁴⁴.

Assim, segundo Corneille, para que se estabeleça a emoção estética da compaixão, imprescindível no âmbito da tragédia, é necessário que o enredo desperte no público a indignação acerca dos infortúnios que acometem a personagem trágica. É pensando nessas condições que o autor elabora as mudanças conteudísticas no enredo da tragédia francesa em relação não apenas à narrativa mítica, mas às obras de Eurípedes (431 a.C) e de Sêneca (49 - 62 d.C). Conforme compreende o próprio Corneille no *examen* de sua tragédia,

Cette tragédie a été traitée en grec par Euripide, et en latin par Sénèque; et c'est sur leur exemple que je me suis autorisé à en mettre le lieu dans une place publique, quelque peu de vraisemblance qu'il y ait à y faire parler des rois, et à y voir Médée prendre les desseins de sa vengeance. [...] (Corneille, 2015, p. 4)⁴⁵.

Acerca das mudanças incorporadas por Corneille, tem-se, por exemplo, a ordem de Creusa para que Jasão convença Medeia a lhe dar o vestido (que será envenenado por vingança), a decisão do próprio Creonte em ofertar à feiticeira um dia de preparação para a sua partida, e, o desenvolvimento da personagem de Egeu, que age ativamente na trama francesa. A respeito de Creonte, Corneille explica:

Tous les deux m'ont semblé donner trop peu de défiance à Créon des présents de cette magicienne, offensée au dernier point, qu'il témoigne craindre chez l'un et chez l'autre, et dont il a d'autant plus de lieu de se défier, qu'elle lui demande instamment un jour de délai pour se préparer à partir, et qu'il croit qu'elle ne le demande que pour machiner quelque chose contre lui, et troubler les noces de sa fille. (Corneille, 2015, p. 4)⁴⁶.

⁴⁴ “Se a sua representação puder transmitir algum medo, e esse medo for capaz de purgar em nós alguma indicação censurável ou viciosa, purgará a curiosidade de conhecer o futuro e impedir-nos-á de recorrer a estas previsões, que não têm qualquer valor, e que usamos geralmente apenas para nos fazer cair no infortúnio que nos é previsto, pelo próprio cuidado que tomamos para evitá-lo” (tradução nossa).

⁴⁵ “Esta tragédia foi tratada em grego por Eurípedes e em latim por Sêneca; e foi com base no exemplo deles que me autorizei a colocar em praça pública, qualquer que seja a possibilidade de ali haver reis discursando, e de ali ver Medeia realizar os desígnios de sua vingança” (tradução nossa).

⁴⁶ “Os dois me pareceram conceder muito pouca desconfiança a Creonte acerca dos presentes da feiticeira, ofendida até o último ponto, a quem ele mostra temer em ambos, e de quem tem ainda mais motivos para desconfiar quando ela pede com urgência por um dia de atraso para se preparar para partir, e ele acredita

O escritor aponta também, sobre as mudanças de Creusa: “[...] en ce que Créuse souhaite avec passion cette robe de que Médée empoisonne, et qu’elle oblige Jason à la tirer d’elle par adresse;” (Corneille, 2015, p. 4)⁴⁷, isso porque “[...] ainsi bien que les présents des ennemis doivent être suspects, celui-ci ne le doit pas être [...]” (Corneille, 2015, p. 4)⁴⁸. Dessa forma, conforme infere Fritzsche (2006), “L’orgueil et l’injustice du roi et de la princesse rendent les actions de Médée plus justifiées car elle est la victime des intrigues des Corinthiens” (Fritzsche, 2006, p. 11)⁴⁹. No que concerne ao desenvolvimento da personagem de Egeu, Corneille explica:

L’épisode d’Egée n’est pas tout à fait mon invention; Euripide l’introduit en son troisième acte, mais seulement comme un passant qui Médée fait ses plaintes, et qui l’assure d’une retraite chez lui à Athènes, en considération d’un service qu’elle promet de lui rendre. [...] Pour donner un peu plus d’intérêt à ce monarque dans l’action de cette tragédie, je le fais amoureux de Créuse, qui lui préfère Jason, et je porte ses ressentiments à l’enlever afin qu’en cette entreprise, demeurant prisonnier de ceux qui la servent de ses mains, il ait obligation à Médée de sa délivrance, et que la reconnaissance qu’il en doit l’engage plus fortement à sa protection, et même à l’épouser, comme l’histoire le marque. (Corneille, 2015, p. 4-5)⁵⁰.

Assim, interessando-se acerca do funcionamento da institucionalização normativa classicista, ao mesmo tempo que flexibilizando as considerações poéticas da antiguidade em relação ao tema (ou assunto) do texto dramático, Corneille opera mudanças no conteúdo do seu enredo de forma a respeitar a verossimilhança e agradar ao público. Como consequência do processo de catarse, que transmite ao leitor/espectador a emoção estética de compaixão (em primeiro lugar) e o medo (em segundo lugar), o escritor francês desenvolve seu enredo trágico de forma a ora justificar as ações de Medeia, ora a condená-las. Essa ambiguidade pode ser melhor compreendida quando analisada sob a perspectiva da violência e do horror.

que ela não está apenas pedindo para poder tramar algo contra ele e para perturbar o casamento de sua filha” (tradução nossa).

⁴⁷ “[...] em que Creusa deseja fervorosamente este vestido que Medeia envenena, e ela força Jasão a tirá-lo dela com habilidade” (tradução nossa).

⁴⁸ “[...] portanto, embora os presentes dos inimigos devam ser suspeitos, este não o deve ser [...]” (tradução nossa).

⁴⁹ “O orgulho e a injustiça do rei e da princesa tornam as ações de Medeia mais justificadas por ela ser vítima das intrigas coríntias” (tradução nossa).

⁵⁰ “O episódio de Egeu não é inteiramente invenção minha; Eurípedes o introduz em seu terceiro ato, mas apenas como um transeunte a quem Medeia faz suas queixas, e que lhe garante um retiro com ele em Atenas, em consideração a um serviço que ela lhe promete prestar [...] Para dar um pouco mais de interesse a este monarca na ação desta tragédia, faço dele amante de Creusa, que prefere Jasão, e trago seus ressentimentos a sequestrá-lo para que nesta empreitada, permanecendo prisioneiro daqueles que a servem com as mãos, ele fica em dívida com Medeia pela sua libertação, e o reconhecimento dessa dívida o faz comprometer-se ainda mais com a proteção dela, de forma ainda a desposá-la, como registra história.” (tradução nossa).

**PARTE III – O HORROR E O TERROR: A EXPERIÊNCIA
ESTÉTICA TRÁGICA DA VIOLÊNCIA PELA FIGURA DE
MEDEIA**

*Os homens não conseguem enfrentar a nudez insensata de
sua própria violência sem correr o risco de se entregarem
a esta violência*

René Girard

Parte III

No contexto da presente pesquisa, *o horror e a violência* acompanham os crimes de Medeia nas três tragédias (de Eurípedes, de Sêneca e de Corneille) e, também, na narrativa mítica. Nesse sentido, é necessário, finalmente, compreender a natureza dessa violência, bem como o funcionamento do horror, e o que eles produzem em cada enredo trágico, para que seja possível analisar o recorte intencional de cada autor em relação à inspiração do conteúdo retomado não apenas do mito, mas das tragédias anteriores às suas.

3.1 Sobre a violência: o sacrifício, a vingança e o sangue derramado

No que diz respeito ao conceito de violência, é pertinente para esta análise recuperar as reflexões do crítico literário e filósofo francês René Girard acerca do assunto compreendidas em sua obra *A Violência e o Sagrado* (1998). Nesse estudo, o autor infere que a violência é retomada, a partir do contexto das sociedades primordiais, de duas maneiras (uma legítima e a outra ilegítima): como uma atividade sagrada ou como crime. Nessa ambivalência, o caráter sagrado da violência é legitimado por meio do *sacrifício ritual*.

No âmbito dessas discussões, Girard explica que a violência, enquanto desejo, não pode ser pacificada, mas deve ser redirecionada. Segundo ele, “A violência não saciada procura e sempre acaba por encontrar uma vítima alternativa” (Girard, 1998, p. 13). Desviar a ira do violento no contexto do sacrifício ritual (portanto, da violência legitimada) consiste em substituir a vítima sacrificial original, recorrendo-se, por exemplo, à imolação animal no lugar da imolação humana, “canalizando-a para outros, cuja morte pouco ou nada importa” (Girard, 1998, p.13). O crítico ainda explica que:

Todas as qualidades que tornam a violência terrificante - sua brutalidade cega, o absurdo de seus rompantes - não existem sem contrapartida: elas são inseparáveis de sua estranha tendência para arremessar-se sobre vítimas substitutas, o que permite ludibriar esta inimiga e lançar-lhe, no momento oportuno, a presa derrisória que irá satisfazê-la (Girard, 1998, p.14-15).

Na Antiguidade, o sacrifício ritual era, por exemplo, bastante utilizado para apaziguar a ira de alguma divindade, desempenhando o papel de instrumento de mediação entre tal divindade e o sacrificador. O sacrifício, nesse sentido, possui uma funcionalidade

real de retorno à ordem, de restabelecimento da harmonia pelo viés da própria violência sacrificial, que funcionava justamente porque se tratava de uma violência legitimada. Ainda no contexto da Antiguidade, o sacrifício também desempenha uma função social e coletiva de restaurar o equilíbrio. Girard explica que a vítima sacrificial:

Ela simultaneamente substitui e é oferecida a todos os membros da sociedade, por todos os membros da sociedade. [...] O sacrifício polariza sobre a vítima os germes da doença espalhados por toda parte, dissipando-os ao propor-lhes uma saciação parcial. [...] Sacrifícios são oferecidos em nome dos mais variados objetos ou empreendimentos, principalmente a partir do momento em que o caráter social da instituição começa a desaparecer. (Girard, 1998, p. 19).

O sacrifício, portanto, era utilizado não apenas como mediação entre o homem e alguma divindade, mas também como restaurador do equilíbrio das desavenças e rivalidades entre as pessoas, sendo possível, por meio dele, recuperar a unidade social e o equilíbrio. Nesse sentido, o objeto de ódio ou a vítima original era comumente substituído por algum animal. Contudo, conforme explica Girard, essa substituição também pode se dar entre seres humanos e elas são bastante exploradas nas histórias míticas e nas tragédias gregas. O estudioso exemplifica satisfatoriamente retomando a própria Medeia:

É evidente, por exemplo, que um mito como o de Medeia é paralelo, no plano do sacrifício humano, ao mito de Ajax, no plano do sacrifício animal. Na *Medeia* de Eurípides o princípio da substituição do ser humano pelo ser humano aparece sob sua forma mais selvagem. [...] Medeia substitui o verdadeiro objeto de seu ódio, que permanece intangível, por seus próprios filhos. (Girard, 1998, p. 21).

Além disso, Girard também aponta que na preparação dos sacrifícios desses filhos, Medeia organiza tudo com o requinte ritual de um sacerdote, “exigindo o afastamento de todos aqueles cuja presença poderia comprometer o sucesso da cerimônia” (Girard, 1998, p.21). O sacrifício busca canalizar a violência para que ela não se espalhe e se transforme em uma catástrofe exponencial, incontrolável e contagiosa, desviando-a, assim, para uma outra vítima, mais acessível. No exercício de substituição, “todas as vítimas, mesmo animais, devem assemelhar-se àquelas que substituem” (Girard, 1998, p.23).

As comunidades tradicionais recorrem ao sacrifício não somente de animais, mas também de crianças, adolescentes não iniciados e estrangeiros porque eles não fazem parte da sociedade e, nesse caso, não possuem qualquer direito, sendo compreendidos como excelentes substituições no lugar daquele que se pretende proteger, sem se expor a represálias. Se o desejo de violência não for desviado para uma vítima sacrificial, essa violência se espalha na forma de *vingança*. René Girard infere que:

Quando a violência surge em um ponto qualquer da comunidade, tende a se alastrar e a ganhar a totalidade do corpo social, ameaçando desencadear uma verdadeira reação em cadeia [...] A multiplicação das represálias coloca em jogo a própria existência da sociedade. Por este motivo, onde quer que se encontre, a vingança é estritamente proibida. (Girard, 1998, p.27).

A natureza da vingança compreende um perigoso e contagioso processo infinito de tendências agressivas cuja contenção somente é possível pelo intermédio do sacrifício enquanto medida preventiva e remediativa, porém não uma cura definitiva para o problema. É nesse sentido que, segundo Girard, a violência e o sagrado são inseparáveis.

Somente por meio da violência sacrificial (tolerável) que a violência exponencial (não tolerável) pode ser regulada e apaziguada. Ademais, Girard ainda discute que o próprio castigo legal do sistema judiciário (nas sociedades modernas) também busca essa contenção pela racionalização da vingança, de forma que tanto esse último quanto a imolação sacrificial funcionam satisfatoriamente como medidas de contenção da violência. A respeito dessa contenção, o autor reflete que:

Imolando-se não o culpado mas um de seus próximos, rompe-se com uma reciprocidade perfeita, indesejável por corresponder claramente demais ao espírito da vingança. Se a contra-violência escolhesse o próprio violento, estaria participando de sua violência não mais se distinguindo dela. Já se constituirá numa vingança prestes a perder qualquer controle, lançando-se assim naquilo mesmo que se desejaria evitar. (Girard, 1998, p. 39-40).

Segundo o autor, é na tentativa de romper com a simetria das represálias que reside a importância da substituição da vítima sacrificial, no exercício de reparar a repetição dos idênticos através de um diferente. Uma vez que a própria violência também contagia e causa a impureza ritual, é preciso que “caso haja absoluta necessidade de se recorrer à violência, que ao menos a vítima seja pura, que ela não tenha mergulhado na disputa maléfica” (Girard, 1998, p.42). Nesse sentido, compreende-se o caráter de contágio da violência como um fluido impuro que é difundido de forma que ele afeta e enfraquece os seus entornos e tudo aquilo com o qual entra em contato. Não se tem controle absoluto ou cura a esse contágio, mas é possível regulá-lo e canalizá-lo. Em síntese:

A violência demasiadamente contida sempre acaba por se alastrar ao redor; infeliz daquele que estiver a seu alcance neste momento. As precauções rituais têm, de um lado, como objetivo evitar esse tipo de difusão e, de outro, proteger na medida do possível aqueles que se encontram inesperadamente envolvidos em sua situação de impureza ritual, ou seja, de violência. [...] Parece que sempre chega um momento no qual só é possível opor-se à violência com uma outra violência; nesta ocasião, pouco importa ter sucesso ou fracassar, pois é sempre ela que ganha. (Girard, 1998, p. 45).

Nesse contexto, quanto mais a violência é controlada, mais ela se espalha, “assemelha-se a uma chama que devora tudo o que se possa lançar contra ela para abafá-

la” (Girard, 1998, p.45). Por outro lado, o que se pode fazer a esse respeito é se precaver em relação ao contágio dessa violência, ou seja, “evitar os contatos com a fúria homicida caso não se faça questão de também ser tomado por ela [...]” (Girard, 1998, p.46). É pertinente, nesse sentido, recorrer a uma breve discussão sobre as paixões gregas.

A reflexão grega acerca das paixões, discutida por Aristóteles na sua obra *Retórica* (2022), compreende que os vícios (covardia, mesquinhez, ganância, cólera, vergonha, imprudência e inveja, por exemplo), dignos de censura, devem ser evitados pelos homens, ao passo que as virtudes (coragem, generosidade, prudência, sensatez, autocontrole, piedade, por exemplo) dignas de elogio, devem ser buscadas por eles. Paixões como a fúria e a ira apenas causam o mal para aqueles que são acometidos por elas.

Em sua pesquisa *Para uma semiologia psicanalítica da paixão na Antiguidade grega e seus sentidos aditivo e tóxico* (2008), Victor Bento retoma inicialmente Aristóteles para compreender a etimologia da paixão grega e suas implicações semiológicas. Ele explica que “existia, assim, entre os gregos um *pathos* (paixão) em sentido amplo, que exprimia o fato de uma alma que sofria um movimento, o que era a expressão nela de uma impressão vinda do exterior” (Bento, 2008, p. 130). Nesse contexto, entende-se a paixão como o sofrimento passional de alguma ação prejudicial.

As reflexões de Bento também apontam para a significação desse termo a partir da perspectiva das teorias de Platão. No que se refere às suas proposições, “o homem ordinário, sensível, apaixonado é, em Platão, como um prisioneiro encerrado numa caverna de ilusões” (Bento, 2008, p. 133). Nesse sentido, a paixão configura uma cegueira em relação ao real, que entretém aquele acometido por ela com uma espécie de vida fantasmagórica ilusória. O pesquisador ainda infere que

[...] a doença da alma, segundo Platão, não é outra coisa que a paixão considerada enquanto excesso de submissão (escravização) da alma ao corpo, um “sofrimento-doença” dessa alma decorrente da ação do mundo exterior sobre o corpo. Esse sentido de “*paixão como escravização*”, juntamente com suas implicações semiológicas de paixão como doença e como excesso”, parece reforçar a hipótese central deste trabalho, que compara a paixão com a adicção e o tóxico. (Bento, 2008, p. 138).

Ao relacionar essas discussões com a psicanálise, o estudioso retoma também o conceito de “pulsão”, de Sigmund Freud (1856 - 1939). A “pulsão-paixão” (entre o psíquico e o somático) recai sobre o Ego e acomete o sujeito (tornando-o paciente), alienando-o e subvertendo sua razão, de maneira semelhante ao que se compreende nas reflexões platônicas apresentadas. Nesse sentido, as paixões seriam impulsos sensíveis que, em alguma medida, fazem parte do espírito humano. Bento complementa que:

Os homens afirmariam, assim, suas diferenças pelas diferenças existentes entre suas paixões, suas vontades, suas fraquezas, enquanto que a razão permitiria que eles pudessem se reunir todos na mesma e única condição humana (Bento, 2008, p. 148).

Por último, é interessante adicionar que, no que se refere à paixão como “fraqueza da vontade”, Bento compreende o próprio contexto grego de reflexão acerca da natureza humana, que opõe, por sua vez, o *logos* (a razão) e o *pathos* (a paixão). Nesse sentido, a primeira é uma característica do homem, ao passo que a paixão se resume em um “signo da fraqueza humana, da submissão da alma ao corpo em detrimento da razão” (Bento, 2008, p. 147).

Frente às discussões apresentadas, a natureza de contágio da violência é justificada pela compreensão patológica das paixões que tornam submisso o sujeito por elas acometido, alienando-o em uma cegueira irracional e impondo-lhe o papel de títere da própria violência. Uma vez que esta não pode ser controlada, pelo contrário, torna o indivíduo paciente de suas vontades, ela se utiliza desse indivíduo para espalhar sua impureza pelo viés de um novo elemento a ser considerado: o *sangue* derramado. Nesse contexto, a morte trata-se da expressão máxima da violência, que ameaça quem estiver próximo a ela. A esse respeito, Girard (1998) aponta que:

Enquanto os homens desfrutam da tranquilidade e segurança, o sangue não é visto. Basta que a violência se desencadeie para que o sangue se torne visível; ele começa a correr e não pode mais ser detido, insinuando-se por toda parte, espalhando-se e exibindo-se de modo desordenado. Sua fluidez concretiza o caráter contagioso da violência. Sua presença denuncia o assassinato e invoca novos dramas. O sangue conspurca tudo o que toca com as cores da violência e da morte. É por isto que ele “clama por vingança” (Girard, 1998, p. 49).

Conforme os excertos recuperados das reflexões de Heráclito (entre 544 e 474 a.C) presentes na obra *Heráclito: fragmentos contextualizados* (2021), o pensador em questão, considerado um dos filósofos da tragédia, entende não apenas o ritual, mas a comédia e a tragédia como vieses de purificação das paixões, remédios para aliviar os males que afligem o homem. Segundo Heráclito:

As forças das paixões humanas em nós, quando de todo reprimidas, tornar-se mais intensas; se se deixa, entretanto, atuarem brevemente e à certa medida, alegram-se comédia mente e satisfazem-se, e então, purificadas, acalmam-se pela persuasão, e não pela violência. Por isso, contemplando paixões alheias na comédia e na tragédia, contemos as nossas próprias paixões, fazemo-las mais comedidas, purificamo-las; e nos ritos sagrados, vendo e ouvindo obscenidades, livramo-nos do dano condizente a suas práticas. (Heráclito, 2021, p. 93).

O filósofo pré-socrático explica que, no contexto da época, as paixões deveriam ser purificadas (não reprimidas, mas remediadas) antes mesmo de se tornarem violência.

A tentativa de purificá-las se dava por meio das produções dramáticas ou mesmo pelos rituais religiosos relacionados a Dionísio, nos festivais dionisíacos. Todavia, o contexto em questão é compreendido como um período transicional de uma ordem arcaica religiosa para a ordem moderna judiciária que a sucede.

Por conseguinte, é perceptível nesse período o início da decadência dos ritos sacrificiais, que Girard (1998) entende como o fenômeno da *crise sacrificial*. Nesse âmbito, “não há mais nenhuma diferença entre sangue derramado ritualmente e o sangue derramado criminosamente” (Girard, 1998, p. 60), ou seja entre a violência legítima e a ilegítima. É necessário, para fins de progressão, compreender esse processo de crise sacrificial porque, juntamente dele, é que se compreende a crise trágica que o acompanha.

3.2 A dessacralização da violência: a crise trágica e o duplo monstruoso

No contexto da crise sacrificial, uma vez que não se pode mais estabelecer uma diferença entre violência legítima (santa) e violência ilegítima (crime), ainda conforme as reflexões de Girard, o próprio sacrifício “[...] perde então seu caráter de violência santa, para se ‘misturar’ à violência impura, tornando-se seu cúmplice escandaloso, seu reflexo ou até mesmo uma espécie de detonador” (Girard, 1998, p.56). Ou seja, ao perder o caráter de instrumento de canalização da violência para a vítima sacrificial, o sacrifício passa a auxiliar a natureza de seu contágio, sustentando-o ou mesmo reforçando-o.

Nesse sentido, as teorias de Girard elaboradas a partir do conceito de crise sacrificial auxiliam a compreensão dos crimes de Medeia, desde a narrativa mítica até no âmbito das tragédias (grega, latina e francesa), como instrumento de contágio de uma violência ilegítima descontrolada, conduzindo inevitavelmente a um conflito exponencial em um fenômeno de mimese histórica entre Jasão e Medeia, de forma a recair na própria catástrofe emblemática do filicídio.

É coerente apontar que nunca existiu de fato nenhum tipo de violência completamente pura. Contudo, o que existia antes da crise sacrificial era o caráter purificador da violência legítima por intermédio do sacrifício ritual. A partir dessa crise, o que predomina é tão somente o caráter de impureza da violência criminal que emerge como consequência da dessacralização da violência purificadora. O próprio Heráclito discute sobre o fenômeno em um de seus fragmentos: “Purificam-se em vão, abluindo-se com sangue, como se alguém, entrando na lama, com lama se lavasse” (Heráclito, 2021, p.163).

A preparação sacrificial, na tentativa de descontaminar a impureza da violência, passa a inflamar o desastre da catástrofe que se espalha e transborda essa impureza pelo viés da própria vítima sacrificial. Além disso, “O mecanismo das substituições enlouquece, e as criaturas que deveriam ser protegidas pelo sacrifício tornam-se suas vítimas” (Girard, 1998, p.57), de forma que o sacrifício, agora maculado, é o que desencadeia uma espécie de *loucura assassina*.

É possível encontrar o fenômeno do desgaste do sistema sacrificial não apenas nos textos mitológicos gregos, como também nas tragédias. Isso porque “é a dimensão religiosa que fornece sua linguagem à tragédia” (Girard, 1998, p.60). O pesquisador francês cita como exemplo e analisa a tragédia *A loucura de Hércules*, de Eurípedes, mas é pertinente que seja citada *Medeia* também, cujos pormenores acerca da crise sacrificial serão observados e analisados um pouco mais adiante, ainda no presente item.

Por ora, é necessário que se compreenda acerca de outro fenômeno: a crise trágica. Girard caracteriza a arte trágica como a oposição de elementos simétricos, cujo debate trágico (sem solução) se ocupa do confronto simétrico entre os protagonistas. Ou seja, “todos os gestos, todos os golpes, todos os artifícios, todos os contragolpes reproduzem-se, idênticos para ambas as partes, até o fim do combate” (Girard, 1998, p.62). Girard complementa que:

Cada nova violência provoca um desequilíbrio que poderia aparecer decisivo até que a resposta venha não somente reerguê-lo, mas criar um desequilíbrio simétrico e em sentido inverso, natural e igualmente provisório. O suspense trágico reside exatamente nesses desvios, rapidamente compensados, mas sempre emocionantes. (Girard, 1998, p. 62).

Uma vez que “a tragédia fornece uma privilegiada via de acesso aos grandes problemas da etnologia religiosa” (Girard, 1998, p.75), nesse sentido, a crise trágica é indissociável da crise sacrificial. Nesse âmbito, o contágio da violência (dessacralizada) toma seu lugar na tragédia porque ela proporciona um ambiente de violência recíproca, perpetuado a sua simetria de combate entre as personagens. Ainda conforme o pesquisador francês, “A tragédia é o equilíbrio de uma balança; não a da justiça, mas a da violência” (Girard, 1998, p. 63).

As represálias, que caracterizam a ação trágica, proporcionam um espelhamento entre os adversários, de forma que “todos recorrem às mesmas táticas e utilizam os mesmos meios, visando a mesma destruição [...]” (Girard, 1998, p.67). Tudo isso ocorre visto que, por causa do fenômeno da crise sacrificial (que não consegue mais purificar a

violência), a nova ordem cultural torna-se a própria violência (que se espalha através da simetria do debate trágico no contexto da tragédia). Nesse sentido:

Se o equilíbrio é a violência, como na tragédia grega, a não-violência relativa garantida pela justiça será necessariamente definida como desequilíbrio, como uma diferença entre o “bem” e o “mal”, paralela à diferença sacrificial do puro e do impuro. [...] De fato, o que dizer aos homens quando eles chegam a esse ponto senão *reconciliem-se* ou *punam-se* uns aos outros (Girard, 1998, p.71).

Todavia, a crise sacrificial comporta-se de maneiras distintas no âmbito da tragédia e no âmbito do mito. Segundo as discussões de Girard, na primeira, ela se encontra ameaçada pela história anedótica, ao passo que, no segundo, sua ameaça se dá pelo monstruoso. Não obstante, o mito toma por função mascarar a crise sacrificial, em uma espécie de transfiguração retrospectiva, ao passo que é através da tragédia que ela é desmascarada. O pesquisador explica que:

Os traços da crise sacrificial são mais dificilmente decifráveis nos mitos que na tragédia. Ou melhor, a tragédia é sempre um deciframento parcial dos motivos míticos; o poeta sopra sobre as cinzas frias da crise sacrificial; ele solda novamente os fragmentos esparsos da reciprocidade defunta, reequilibrando aquilo que as significações míticas desequilibram. Ele gera um turbilhão de reciprocidade violenta; as diferenças fundem-se neste cadinho, como em outro tempo elas se fundiram na crise transfigurada pelo mito (Girard, 1998, p.86-87).

Segundo essas discussões, a tragédia, ao conduzir as relações humanas a uma mesma unidade trágica violenta de conflitos, dissolve os temas míticos na sua violência original. A arte trágica e as narrativas míticas distinguem-se, portanto, em um contexto de *simbolismo* e *dessimbolização*. No âmbito da tragédia, a perda do simbolismo se dá porque o poeta pode abordar a reciprocidade violenta em um contexto de violência crescente e de desconstrução das diferenças míticas. Em síntese, “o processo de indiferenciação violenta deve se inverter para dar lugar ao processo inverso, o de elaboração mítica. E a elaboração mítica inverte-se novamente na inspiração trágica (Girard, 1998, p. 89).

Essas reflexões assemelham-se às discussões acerca dos processos de desmistificação compreendidos na primeira parte da presente pesquisa, no sentido de que a única forma de resistir a um sistema semiológico mítico está na produção de um novo sistema semiológico a partir dele mesmo. O discurso mítico, por sua vez, faz parte dos processos de simbolização da realidade, de forma que a linguagem assume a função de articular as representações simbólicas.

Além disso, o exercício de contestar o simbólico pressupõe desmascarar o próprio signo no âmbito da compreensão do mito como discurso. Somente ao desmascará-lo é

que é possível recuperar sua construção ideológica (referente ao processo de simbolização). Ainda nesse contexto de retomada da primeira parte desta pesquisa, foi dito que é necessário que (no exercício de desmistificação), a figura de Medeia seja compreendida como a chave hermenêutica das suas literaturas (mítica e trágica).

Nesse encadeamento de ideias torna-se imprescindível o entendimento dos processos de funcionamento da violência e da crise sacrificial, uma vez que a própria violência se apresenta indissociável da figura da feiticeira desde a narrativa mitológica. Ao colocar Medeia como o centro da discussão a respeito da construção dessas produções artísticas, coloca-se, obrigatoriamente, no centro, também, a violência. Isso porque, conforme visto nas discussões de Girard, é ela quem se utiliza das personagens contaminadas para espalhar a sua catástrofe.

Na narrativa mitológica, a crise sacrificial encontra-se mitificada e, portanto, é menos nítida àqueles que têm contato com as representações dos crimes de Medeia. Ao retomar os crimes da mulher no contexto mítico, observa-se inicialmente, após a traição de seu pai (o rei Eetes), o assassinato de seu irmão, Apsirto, para o auxílio de Jasão. A partir desse primeiro crime (com sangue derramado) é que a violência estabelece o seu contágio de forma que, por causa da crise sacrificial, ainda que Medeia vá até Circe para que seja purificada pelo assassinato, o desencadeamento de eventos violentos não pode ser parado, dada a impureza de suas ações.

No âmbito mitológico, todos os crimes da mulher tendem a ser justificados pela soberania da autoridade divina de Hera que, mediante a intervenção de Eros, utiliza-se de Medeia como instrumento de proteção de Jasão em sua jornada. Nesse sentido, esses crimes ainda não são cobrados da feiticeira, visto que ela apenas fazia parte de um plano maior divino a ser obedecido. Contudo, mediante o processo de dessimbolização das tragédias (cuja inspiração trágica parte da narrativa mitológica), a violência de seus crimes vem à tona sobre a própria Medeia que, por conta da crise sacrificial, já não pode mais escapar do contágio da impureza.

A tragédia de Eurípedes inicia-se com a ama de Medeia, solitária, rememorando os acontecimentos míticos expostos na primeira parte da presente pesquisa. Ela lamenta, por sua vez, o transtorno que Eros causou na razão de sua senhora e que, sem a sua intervenção, Medeia não teria cometido os crimes que cometeu por Jasão. Nesse contexto, a traição do esônida promove a condenação da mulher a ser exilada por Creonte. A ama lamenta entre os versos 16 e 39:

Nutriz

[...] O amor adoece agora,
 instaura-se o conflito, pois Jasão
 deitou-se com a filha de Créon.
 Rebaixa a própria esposa e os descendentes.
 Medeia amalha a messe da miséria,
 soergue a destra, explode em jura, evoca
 o testemunho dos divinos: eis
 a paga de Jasão com o que lucra!
 [...] (Eurípedes, 2019, p.25).

É pertinente pontuar que, nas suas discussões acerca de sexualidade e violência, René Girard reflete a respeito da violência dentro do próprio matrimônio. Nesse sentido, o adultério, por exemplo, espalha a sua impureza no âmbito matrimonial porque a sexualidade, quando contrariada, produz inevitavelmente violência. O pesquisador explica que “A sexualidade provoca inúmeras desavenças, ciúmes, rancores e lutas; é uma ocasião permanente de desordem [...]” (Girard, 1998, p. 50).

No contexto das demais produções trágicas, de Sêneca e Corneille, ambas também iniciam-se retomando brevemente os acontecimentos da narrativa mítica. Todavia, em Sêneca, Medeia é quem lamenta, sozinha, já encolerizada pela traição de Jasão e clama por justiça divina: “[...] Agora, agora, vinde, deusas vingadoras do crime, com os cabelos soltos eriçados de serpentes; segurando em vossas mãos ensanguentadas negros fachos, vinde [...]” (Sêneca, 2012, p. 37). Em Corneille, Jasão explica a seu amigo Pólux que vai se casar de novo e ele o adverte, lembrando os feitos da feiticeira em prol do esônida entre os versos 142 e 149:

Pollux
 Bien que de tous côtés l'affaire résolve
 Ne laisse aucune place aux conseils d'un ami,
 Je ne puis toutefois l'approuver qu'à demi.
 Sur quoi que vous fondiez un traitement si rude,
 C'est montrer pour Médée un peu d'ingratitude:
 Ce qu'elle a fait pour vous est mal récompensé.
 Il faut craindre après tout son courage offensé;
 Vous savez mieux que moi ce que peuvent ses charmes. (Corneille, 2015, p. 11).⁵¹

⁵¹ Pólux

Apesar do assunto estar resolvido em todas as instâncias,
 Não deixas sequer espaço para o conselho de um amigo;
 Da minha parte, todavia, só posso aprová-lo parcialmente.
 A base na qual tu fundas esse tratamento indelicado
 Mostra à Medeia um pouco de ingratidão:
 O que ela fez por ti está sendo mal recompensado.
 Assim sendo, é preciso temer a sua coragem ofendida;
 Tu és o que melhor conheces do que os seus encantos são capazes. (Corneille, 2015, p. 11) (tradução nossa).

Uma vez que a crise sacrificial prevê, dentro da tragédia, que a nova ordem cultural é a própria violência, o debate trágico de represálias simétricas tende, irreprimível, para mais violência, até atingir a sua máxima, a morte. No âmbito dessa reciprocidade violenta, é perceptível alternância entre serenidade e cólera, mas “é a violência que domina sucessivamente cada um dos personagens” (Girard, 1998, p.93). Além disso, segundo o pesquisador francês, “os protagonistas reduzem-se à identidade de uma mesma violência; o turbilhão que os carrega faz de todos exatamente a mesma coisa” (Girard, 1998, p.94).

A ilusão trágica reside na falsa esperança de restabelecer a ordem de harmonia, equilíbrio e justiça mediante uma vítima substitutiva, no caso das três tragédias, o assassinato de Creonte, de Creusa (ou Glauce) e, no que se refere à ascensão do trágico, dos próprios filhos de Medeia. Estabelecido o contágio inicial com a citada violência, é impossível se livrar dela e, na tentativa de canalizá-la a outrem, Medeia comete a máxima do filicídio movido pelo desejo de vingar-se de Jasão, de puni-lo. Girard compreende que “os homens não conseguem enfrentar a nudez insensata de sua própria violência sem correr o risco de se entregarem a esta violência” (Girard, 1998, p.108).

Em síntese, é nesse sentido que a tragédia realiza um processo de desconstrução parcial do mito, de forma que, no exercício de desmistificação da narrativa mítica mediante a produção trágica, é que se pode refletir acerca da construção ideológica que é sustentada pelo discurso da fala mítica. Ressignificado pela tragédia, esse discurso expõe a natureza contagiosa da violência e a impureza da própria crise sacrificial que se utiliza de Medeia para espalhar-se a quem estiver por perto. Girard, a respeito da inspiração trágica do mito, infere que:

Esta interpretação utiliza a tragédia como forma de aproximação, mas baseia-se em seus resultados próprios, em sua capacidade de decompor os temas na violência recíproca e de recompô-los em virtude da violência unilateral e unânime, ou seja, do mecanismo da vítima expiatória (Girard, 1998, p.111).

Nas três produções trágicas em análise nesta dissertação, Medeia e Jasão, inicialmente convencidos de que é o seu adversário (o outro, o seu rival) que se trata do usurpador da legitimidade que pensa defender, têm suas diferenças completamente dissolvidas naquilo que foi citado como a crise trágica. O debate trágico, nesse contexto, conforme explicado, sem solução, sustenta represálias miméticas até a violência absoluta. Isso de forma que o grande impasse, pelo viés da própria violência, não se trata mais de Jasão contra Medeia, mas de violento contra violento. Girard adiciona que:

Conforme se avança na crise sacrificial, a violência torna-se cada vez mais manifesta: não é mais o valor intrínseco do objeto que provoca o conflito, excitando cobiças rivais, mas é a própria violência que valoriza os objetos, inventando pretextos para desencadear-se mais facilmente. A partir de então, é ela que domina o jogo; ela é a divindade que todos se esforçam por controlar, mas que zomba de uns após os outros [...] (Girard, 1998, p. 182).

O estudioso francês também explica que, no âmbito do desejo mimético, “a violência é ao mesmo tempo o instrumento, o objeto e o sujeito universal dos desejos” (Girard, 1998, p.183) e que, portanto, a cegueira oriunda da rivalidade conduz obrigatoriamente ao conflito. Uma vez que a violência torna-se o desejável absoluto, o sujeito a adora e a odeia concomitantemente, e “ele tenta dominá-la pela violência, enfrentá-la.” (Girard, 1998, p.187).

No âmbito da análise da figura de Medeia, é observável nas tragédias de Eurípedes, de Sêneca e de Corneille, que a mulher se angustia frente à necessidade de assassinar os próprios filhos, sendo atormentada pela paixão em oposição à fúria. Entretanto, conforme estabelecido nas discussões teóricas anteriores, a violência não pode ser vencida ou suprimida. Assim, a feiticeira comete o filicídio. Na tragédia de Eurípedes, Medeia lamenta entre os versos 1040 e 1080:

Medeia
 Por que cravar em mim o esgar ambíguo?
 Por que sorrir-me o derradeiro riso?
 O que farei? Sucumbe o coração
 ao brilho do semblante dos garotos.
 Mulheres, titubeio! Os planos pe-
 riclitam! Vou-me, mas com meus dois filhos!
 Prejudicar crianças em prejuízo
 do pai não dobra o mal? Fará sentido?
 [...] Não é que ignore
 A horripilância do que perfarei,
 mas a emoção derrota raciocínios
 e é causa dos mais graves malefícios. (Eurípedes, 2019, p.119-121).

Na tragédia de Sêneca, a mulher também hesita frente ao assassinato, mas brevemente. Condenada como monstrosidade, Medeia já se entrega à fúria desde o monólogo inicial. Conforme ela se angustia frente à possibilidade do filicídio, aparecem as Fúrias, também conhecidas como Erínias, criaturas que buscam castigar delitos de sangue conhecidas por enlouquecerem suas vítimas. Juntamente delas, aparece o espectro do irmão assassinado de Medeia, pedindo pela vingança de sua morte (que só poderia ser alcançada mediante o assassinato dos filhos da feiticeira). Segundo o monólogo da feiticeira presente entre os versos 926 e 968:

Medeia
 O horror abalou-me o coração, as minhas pernas estão paralisadas de frio
 e o meu peito estremece. A ira abandonou o seu posto,

e a esposa que há em mim foi expulsa por completo, a mãe retomou o seu lugar. Será que consigo derramar o sangue dos meus filhos, da minha própria descendência? Ah, loucura insana [...] Crava os fachos nos meus olhos, rasga-os, queima-os; eis que meu peito se expõe às Fúrias. Irmão, afasta de mim essas deusas da vingança e ordena que vão, serenas, para as profundezas das sombras (Sêneca, 2012, p. 95-98).

Embora tenha hesitado, a mulher é convencida pela aparição do espectro do irmão, e por medo das Fúrias, a assassinar seus filhos. Na obra de Sêneca, essa violência é muito mais explícita e monstruosa. Isso porque, após matar o primeiro filho no secreto, diante tão somente das divindades citadas e do irmão, Medeia mata o segundo na frente do próprio Jasão, o que não acontece nas demais tragédias. Em Corneille, na cena II do quinto ato, Medeia lamenta, no monólogo dos versos 1337 ao 1357, o assassinio:

Médée
 [...] Mais ils sont innocents; aussi l'étais mon frère:
 Ils sont trop criminels d'avoir Jason pour père;
 Il faut que leur trépas redouble son tourment;
 Il faut qu'il souffre en père aussi bien qu'en amant.
 Mais quoi! J'ai beau contre eux animer mon audace,
 La pitié la combat, et se met en sa place;
 Puis, cédant tout à coup la place à ma fureur,
 J'adore les projets qui me faisaient horreur:
 De l'amour aussitôt je passe à la colère,
 Des sentiments de femme aux tendresse de mère [...]
 Je vous perds, mes enfants; mais Jason vous perdra [...] (Corneille, 2015, p.45-46).⁵²

No que concerne aos protagonistas trágicos, Girard compreende duas características imprescindíveis que acompanham a sua natureza: a cólera e a tirania. A primeira se faz presente na tragédia pelo viés de acessos que acometem as personagens. Ela não é permanente, pelo contrário, é imprevisível. A respeito da tirania, o pesquisador explica que “[...] o primeiro a aparecer chega ao cume do poder, mas degradingola de tal

⁵² Medeia

Mas eles são inocentes; tanto quanto o era meu irmão:
 Seu crime reside tão somente na sua descendência de Jasão;
 O seu decesso deve dobrar o tormento do progenitor;
 Que ele sofra tanto como pai quanto como amante traidor.
 Quê! Conquanto minha audácia contra essas crianças se anime,
 A compaixão combate-a e coloca-se no seu lugar;
 De repente, então, cedendo ao meu furor,
 Me apetezem tais projetos que suscitam o horror:
 Do amor eu passo imediatamente à cólera,
 Entre a ternura de mãe e o ressentimento de amante [...]
 Estou perdendo a vós, meus filhos; mas Jasão vos perderá também [...] (Corneille, 2015, p. 45-46) (tradução nossa).

posição com a mesma rapidez, para ser substituído por um de seus adversários” (Girard, 1998, p.188).

Essas características conferem *dinamismo* para o debate trágico, sustentado por represálias, de forma que, o que o estudioso francês aponta como uma “troca rítmica” (que compreende acusações e insultos), por sua vez, “constitui o equivalente dos golpes alternados que dois adversários descem no combate individual” (Girard, 1998, p.190).

Em síntese:

Quer a violência seja física quer verbal, um certo intervalo de tempo decorre entre cada um dos golpes. Sempre que um dos adversários golpeia o outro, ele espera concluir vitoriosamente o duelo ou debate, dar o golpe de misericórdia, proferir a última palavra da violência. Momentaneamente demolida pelo choque, a vítima necessita um certo prazo para *reunir seus espíritos*, para preparar uma resposta ao adversário. (Girard, 1998, p.190).

Nesse contexto, o desejo de vitória sobre o rival oscila entre os adversários de forma que não consegue se fixar completamente. Violência, desejo e divindade confundem-se até serem levados ao absoluto. Segundo Girard, uma vez que esse desejo por uma violência triunfante é estabelecido, ele passa a segui-la como uma sombra, “porque ela significa o ser e a divindade” (Girard, 1998, p.190). Assim, “quando a rivalidade torna-se tão aguda que destrói ou dispersa todos seus objetos concretos, toma a si própria como objeto” (Girard, 1998, p.191).

A partir dessa alternância dinâmica entre violências triunfantes, os rivais ocupam ora o papel de *opressor*, ora o de *oprimido*, até que se produza uma reviravolta trágica. É pertinente compreender que “Em certas obras de Eurípedes, a alternância entre o ‘alto’ e o ‘baixo’ aparece, nitidamente, ligada não mais a uma violência física, mas espiritual, invertendo a relação entre dominante e dominado” (Girard, 1998, p.192). Medeia, de Eurípedes é um excelente exemplo desse fenômeno, especialmente no que se refere aos embates entre Jasão e Medeia, como por exemplo nos versos 446-470:

Jasão
De há muito eu sei que é um mal sem cura a incúria
da fúria. Preservaras moradia
e status quo, submissão ao que os mais fortes
sentenciavam. Tua fala verborrágica
é a única culpada pelo exílio
[...]
Medeia
Aveso do homem, sórdido dos sórdidos! -
eis como minha língua te fustiga.
Inimigo do deus, de mim, dos homens,
tens o topete de falar comigo?
Longe de ser um rasgo de bravura,
olhar de frente amigos que arruinou
é a pior moléstia que acomete alguém:
a canalhice! (Eurípedes, 2019, p. 63 - 65).

No contexto do texto dramático em questão, Jasão orgulha-se, por meio da persuasão e da sua amizade com Creonte, de convencer o rei a poupar a vida de Medeia, apenas exilando-a. O esônida, no que diz respeito ao seu discurso, uma vez que compreende estar prestando um favor a uma criminosa bárbara em território estrangeiro, acha mais do que sensato que a mãe de seus filhos deixe as crianças com ele e vá embora. Por outro lado, Medeia pensa que o insensato é Jasão, por conta de sua ingratidão em relação aos seus atos que auxiliaram na glória e na sobrevivência do herói no passado. Jasão explica que é a insensatez de Medeia que trará a sua ruína, porque ela repudiou o seu favor e amaldiçoou o rei. O diálogo segue (v. 490 – 535):

Medeia

[...] Aceito a hipótese
de amor por outra, quando não é pai.
Juras não valem, dá a impressão
de achar que os deuses não têm mais poder
ou que os mortais adotem leis inéditas,
ao assumirem tua infidelidade.

[...]

Jasão

[...] Afirmo alto e bom som: se o barco
não naufragou, foi por querer de Cípris.
Chega de autolouvor! Foi Afrodite!
És sutil, mas te irrita o fato de Eros,
por meio de seus dardos indesejáveis,
ter te forçado a me salvar a pele.
Evitarei minúcias de somenos;
não desmereço teu pequeno auxílio,
mas comparo ao que me deste o que eu,
salvando-me, te propicieei. (Eurípedes, 2019, p. 67-71).

Nas demais tragédias, o debate trágico ocorre de forma semelhante: na relação entre os rivais, um discursa sobre a insensatez do outro até conduzir à reviravolta trágica, que é quando um dos personagens rompe com a simetria de represálias. No âmbito das produções trágicas, essa reviravolta se dá a partir dos assassinatos do rei e da princesa, mas, especialmente, com o filicídio.

Para fins de complementaridade de análise acerca do debate trágico, convém observar as represálias e a mimese simétrica nos textos de Sêneca e de Corneille também. No texto dramático senequiano, Jasão recorre aos deuses da mesma forma que Medeia (no monólogo introdutório já citado) nos versos 431 - 470:

Jasão

Ó cruel destino, sempre, ó sorte amarga,
[...] Ó justiça sagrada se habitais
o céu, invoco e chamo como testemunha o teu poder divino [...]
E eis que, ao ver-me, deu um salto, está em fúria,
ostenta ódio: revela-se-lhe no rosto o seu ressentimento todo.

Medeia

[...]
 Todos os caminhos que abri para ti, fechei-os para mim.
 Para onde me mandas tu de volta? Impões a uma exilada
 o exílio, mas não me dizes onde. [...]
 Criatura ingrata,
 que o teu espírito se recorde do bafo ígneo dos touros
 e, entre o medo terrível de uma raça invencível,
 das bestas flamejantes de Eetes no campo que fazia nascer homens armados
 e dos dardos do súbito inimigo, quando, por minha ordem,
 Os soldados nascidos da terra tombaram numa carnificina recíproca [...]
 (Sêneca, 2012. 64-66).

Na passagem citada, Medeia censura a ingratidão de Jasão e relembra seus feitos que o ajudaram na conquista do Velocino de Ouro, compreendidos na narrativa mitológica. Nesse contexto, o esônida também se vangloria de conseguir persuadir o que ele entende como a misericórdia de Creonte em relação aos crimes de Medeia, evitando a sua morte e substituindo a sua punição pelo exílio: “Creonte, embora quisesse mandar matar, na sua hostilidade, vencido pelas minhas lágrimas, acabou por decretar o teu exílio” (Sêneca, 2012, p. 67).

Adiante, Jasão inflama ainda mais a fúria da feiticeira ao atribuir tão somente a ela os crimes e livrar-se da culpa deles. Ele questiona: “Mas de que crime podes realmente censurar-me” (Sêneca, 2012, p. 68), ao que Medeia responde: “De todos os que cometi” (Sêneca, 2012, p.68). O esônida, então, replica: “Só faltava mais esta: eu ser culpado dos teus delitos” (Sêneca, 2012, p.68-69). Diante da ira da mulher, o homem pede que a feiticeira se acalme pelos filhos, mas sua tentativa é sem sucesso. Seu furor conduz, inevitavelmente, ao filicídio conforme já observado.

No texto de Corneille, na terceira cena do terceiro ato, Medeia também lamenta a ingratidão de Jasão: “[...] Et ce qu’ont fait pour vous mon savoir et ma main m’a fait un ennemi de tout le genre humain. Ressouviens-t’en ingrat; remets-toi dans la plaine que ces taureaux affreux brûlaient de leur haleine; [...]” (Corneille, 2015, p. 29)⁵³. De forma semelhante ao texto de Sêneca, na sequência dos versos citados, Medeia rememora seus feitos que auxiliaram a glória de Jasão. Medeia complementa que (v. 811- 832):

Médée
 [...] L’ingratitude en l’âme, et l’imprudence au front,
 Une Scythe en ton lit te fut lors un affront;
 Et moi, que tes désirs avaient tant souhaitée,
 Le dragon assoupi , la toison emportée,
 Ton tyran massacré, ton père rajeuni,
 Je devins un objet digne d’être banni.

⁵³ “E aquilo que por vós minha sabedoria e minha mão o fizeram, tornaram-se inimiga de toda a humanidade. Lembre-se disso, ingrato; volte para a planície onde terríveis touros queimavam com o seu hálito; [...]” (Corneille, 2015, p.29) (tradução nossa).

Tes desseins achevés, j'ai mérité ta haine:
 [...]
 Jason
 [...] Toi-même, furieuse, ai-je peu fait pour toi
 D'arracher ton trépas aux vengeances d'un roi?
 Sans moi ton insolence allait être punie;
 À ma seule prière on ne t'a que bannie.
 C'est rendre la pareille à tes grands coups d'effort:
 Tu m'as sauvé la vie, et j'empêche ta mort. (Corneille, 2015, p.30).⁵⁴

Ainda na cena em questão, Medeia estende a culpa de seus crimes ao esônida que, rapidamente, se recusa a aceitar, encolerizando ainda mais a mulher, que, por sua vez, reclama: “La flamme m’obéit, et je commande aux eaux; L’enfer tremble, et les cieux, sitôt que je les nomme: Et je ne puis toucher les volontés d’un homme! Je t’aime encore, Jason, malgré ta lâcheté;” (Corneille, 2015, p.32)⁵⁵. Ela então suplica para que Jasão a deixe ficar com os filhos, no exílio, o que ele também recusa, ao que filha de Eetes lastima “Cet amour paternel, qui te fournit d’excuses, me fait souffrir aussi que tu me refuses [...]” (Corneille, 2015, p.33)⁵⁶.

Após observar o comportamento da violência recíproca em cada tragédia, especialmente nos embates entre Jasão e Medeia, compreende-se que a natureza onipresente da violência perturba a concepção dos rivais acerca do objeto desejado, multiplicando as formas monstruosas, ou seja, aquilo que Girard entende como o *duplo monstruoso*. É perceptível que, na sua relação de rivalidade, tanto Medeia quanto Jasão querem manter consigo os filhos. Contudo, no auge das represálias, quando o objeto

⁵⁴ Medeia

Ingratidão na alma, e imprudência estampada no rosto,
 Uma ceifa em vosso leito foi para vós uma afronta;
 E eu, que os vossos desejos tanto empreendi,
 O dragão adormecido, o Velo levado embora,
 Vosso tirano massacrado, vosso pai rejuvenescido,
 Por tudo isso torno-me digna de ser banida.

Concluídos vossos projetos, passo a merecer vossa hostilidade: [...]

Jasão

[...] Vós mesma, furiosa, não pude eu por vós
 Arrancar o vosso decesso das mãos vingativas de um rei?
 Sem mim a vossa insolência teria sido duramente punida;
 É graças às minhas preces fostes apenas banida.
 Assim retribuo os vossos grandes esforços:

Salvastes a minha vida, e eu impeço a vossa morte. (Corneille, 2015, p. 30) (tradução nossa).

⁵⁵ “O fogo a mim obedece, e eu comando as águas; o inferno estremece bem como os céus quando os nomeio: mesmo assim, não posso alcançar as ambições de um homem! Não obstante a vossa covardia, ainda vos amo, Jasão;” (Corneille, 2015, p. 32) (tradução nossa).

⁵⁶ “Este amor paterno que sustenta os vossos pretextos me faz padecer às tuas recusas [...]”. (Corneille, 2015, p. 33) (tradução nossa).

desejado confunde-se e torna-se a própria violência, a reviravolta trágica aponta para o filicídio, como forma de punição.

Nesse âmbito, as simetrias conduzem a uma fantasmagoria delirante, uma espécie de alucinação que se sobrepõe aos aspectos cruciais da experiência, no que o pesquisador francês estabelece por “paroxismo da crise”. Segundo Girard, “É a verdade da sua relação, teimosamente recusada pelos antagonistas, que acaba se impondo a eles, *mas sob uma forma alucinada* [...].” (Girard, 1998, p.201). A respeito do duplo monstruoso, infere-se que:

Todos os duplos são intercambiáveis, sem que sua identidade seja formalmente reconhecida. Eles fornecem, entre a identidade e a diferença, o meio-termo equívoco indispensável à substituição sacrificial, à polarização da violência para uma vítima única que representa todas as outras. (Girard, 1998, p.201).

Contaminados pela impureza da violência matrimonial cometida por Jasão (levando-se em consideração o contexto das tragédias), tanto ele quanto Medeia são maculados pela impureza das violências criminosas referentes à narrativa mítica que recaem sobre ambos porque não podem mais ser justificadas depois da crise sacrificial. Por conseguinte, as personagens citadas dissolvem-se no fenômeno do duplo monstruoso, de maneira que a alucinação provocada pela sua reciprocidade, no ambiente de violência crescente da tragédia e de supressão das diferenças, espalha-se e contagia quem estiver por perto, ou seja, Creonte, a princesa e os filhos do casal.

Nesse processo de *mimese histórica*, “todos desejos são aprisionados na armadilha do modelo-obstáculo que os destina à violência interminável.” (Girard, 1998, p.206). Isso porque, uma vez que a violência, por meio da crise sacrificial, tenha se estabelecido como objeto de desejo e como divindade, o plano divino que contempla as ações de Medeia deixa de ser atribuído, por exemplo, a Hera, como na narrativa mítica. Na tragédia, esse plano é atribuído à própria violência. Assim, essa violência impura garante a sua difusão pela corrupção da vítima sacrificial, de maneira que, prometendo ilusoriamente a ordem pelo sacrifício, concede tão somente a catástrofe.

Dessa forma, é necessário compreender, para fins de progressão e complementaridade de análise, a natureza dos conceitos de horror ou terror, de medo e de monstro para que, por conseguinte, seja possível explorar e articular a construção de Medeia, bem como o caráter da violência impura, com a ideia de loucura.

3.3 Sobre o horror/terror: o medo e o monstro

No que concerne ao conceito de horror/terror, é pertinente observar as discussões que Yuri Fidelis Souza Donas compreende na sua pesquisa intitulada *Medeia degenerada: um percurso entre a tragédia e o terror (2019)*, uma vez que ele não apenas compõe as suas reflexões a partir do exercício de aproximação entre a tragédia e o terror, mas também, retoma aspectos importantes da figura de Medeia, da peça de Eurípedes, do ponto de vista das teorias referentes ao âmbito das Artes Cênicas. Não obstante tratar apenas da tragédia grega (bem como a sua representação teatral, e não necessariamente o texto dramático), alguns dos conceitos retomados pelo pesquisador são necessários para a progressão da presente pesquisa.

Conforme as suas considerações, terror e tragédia tratam-se de gêneros de produção artística, respectivamente, referentes ao cinema e ao teatro (bem como à literatura também) e, por sua vez, eles possuem aproximações e similaridades a serem observadas. Dessas características compartilhadas, Fidelis apresenta: as relações predatórias, a instalação de uma ameaça e a violência. A respeito delas, compreende-se que tanto o enredo da tragédia como o enredo do terror elaboram-se sobre ecos de *relações de predação* (ou seja, entre um predador e uma vítima). A respeito dessa relação, Yuri infere que:

[...] os personagens declaram, à sua maneira, a disposição e empenho em trazer sofrimento e violência a outros. Ao invés de animais ativados pela fome, temos personagens dispostos e desejosos da aniquilação do outro por motivos bem mais escusos: perversidade, ódio, ressentimento, vingança, indiferença, assinalação de domínio e mesmo puro prazer, mobilizam e animam esses predadores e suas respectivas diegeses (Donas, 2019, p.15).

É possível associar as reflexões do pesquisador a respeito da natureza dessas relações predatórias com as discussões de Girard acerca da alternância entre os papéis de oprimido e opressor, no âmbito do debate trágico, no qual, conforme explicado anteriormente, o desejo pela vitória oscila entre os rivais e confunde-se com o desejo da própria violência. É nesse contexto que os rivais se encontram imersos em seus “desejosos de aniquilação” que são originalmente motivados por alguma de suas paixões. No caso da figura de Medeia, sua motivação perpassa pelo ressentimento em relação à traição de Jasão, que prontamente converte o seu amor em ódio e desejo de vingança.

No item anterior, foi discutido a respeito da natureza da violência, bem como a extensão do seu contágio sobre a figura de Medeia e aqueles que a rodeiam (tanto nas produções trágicas como na narrativa mítica) e, também, o seu comportamento nas tragédias de Eurípedes, Sêneca e Corneille. Assim, a partir do funcionamento das relações

predatórias, e, portanto, das reflexões a respeito de terror e horror, é possível compreender ainda as consequências dessa violência no contexto dessas obras, uma vez que, “[...] o terror é versado em diversas vertentes de violência [...]” (Donas, 2019, p.26). Nesse sentido, no que se refere ao produto dessa violência, outra característica que tragédia e terror compartilham, de extrema importância, é o *medo*.

Segundo Fidelis, o medo, cujo caráter é relativo ao contexto cultural, trata-se de uma emoção ilustrada pelo viés da predação. O pesquisador explica que ele se dá “[...] através de sensações de angústia e desconforto, mobilizado pela desconfiança inquietante de que algo de errado, ruim ou, novamente, violento, possa vir a acontecer” (Donas, 2019, p.14). Ou seja, o medo provocado por essa relação de predação é uma reação à possibilidade de uma violência. Em síntese:

O medo age com e pela violência das coisas que abrem fendas no imaginário, apresentando novos precedentes de destruição iminente da vida ou outras vias para a instalação de sofrimentos, através de possibilidades até então insondáveis ou inimaginadas (Donas, 2019, p.13).

Nesse sentido, Yuri entende os processos de predação como originalmente animalescos ou bestiais. Contudo, essa relação biológica animal torna-se substrato para uma espécie de paródia humana. Os predadores, por sua vez, são seres predispostos à violência e configuram, portanto, uma ameaça para suas vítimas. No âmbito da tragédia, a personagem trágica possui desejos de natureza hostil que sustentam, dessa forma, um comportamento de ameaça semelhante ao predador animal.

Porquanto o medo carece de objetos temíveis, essa figura da ameaça torna-se um pressuposto paradigmático para a experiência do terror. É nesse âmbito que terror e horror diferenciam-se conceitualmente, no que se refere à reação do medo em relação a esse objeto temível e, portanto, ao perigo da violência. O primeiro compreende o “tremor como evidência física do corpo tomado de medo” (Donas, 2019, p. 47), ou seja, diz respeito ao abalo físico associado à possibilidade de *fuga*. O segundo, por outro lado, “provoca repulsa e revira as vísceras” (Donas, 2019, p. 47), de forma que o espanto gerado pela violência (ou pela iminência de uma violência), leva à repugnância e à *paralisação*. Fidelis explica que:

O imperativo do terror seria fugir enquanto que o do horror, desprovido dessa capacidade, completa paralisar diante dos atentados carnais que conduzem à repulsa e ao desfiguramento. Enquanto é possível e desejado fugir, o medo nos aterroriza. Quando a impotência diante da violência consumada só resta ser contemplada, o medo nos horroriza [...] (Donas, 2019, p.49).

Assim, no que concerne às relações predatórias trágicas, “o horror é o banquete do predador-ameaça com a presa-vítima já capturada, terror é o que permeia todos os

processos de espreita e captura” (Donas, 2019, p.49). Uma vez que o horror diz respeito à impotência diante da violência (seja em andamento ou já consumada), compreende-se que, no contexto das tragédias de Medeia em aproximação com as reflexões de Girard, essa relação predatória só pode se fixar e estabelecer o horror a partir da reviravolta trágica, na qual a máxima da violência se faz presente.

Nas tragédias objetos de análise nesta dissertação, que retomam a figura da feiticeira, é perceptível que a possibilidade da predição dessa reviravolta trágica já suscita o horror e o medo, particularmente pelo viés da figura da ama, que teme a natureza da violência da vingança de Medeia. Na tragédia grega, a ama perturba-se em monólogo, dizendo: “[...] ao ver os filhos, tolda o cenho com desdém. Tremo só de imaginar que trame novidades. Sua psique circumspecta suporta mal a dor.” (Eurípedes, 2019, p. 25). Em Corneille e em Sêneca, a ama implora que sua senhora dissimule a sua fúria e não recaia em violência, conforme se observa em “Modérez les bouillons de cette violence, et laissez déguiser vos douleurs au silence [...]” (Corneille, 2015, p.15)⁵⁷. Na tragédia senequiana, essa perturbação da ama se dá da seguinte maneira (v. 380 – 396):

Ama
ao ver Medeia sair de casa apressada
 Filha, para onde caminhas com tal rapidez, afastando-te de casa? Espera, esfria a ira, contém o ímpeto.
aparte
 Como uma Ménade se ouve, absorta, com um andar inspirado, quando, possuída pelo deus, delira no cume do alvo Pindo ou nas alturas do Nisa, assim Medeia corre para aqui e para ali, numa desenfreada agitação, com sinais de delirante furor no rosto. As faces estão inflamadas, respira ofegante, grita, banha os olhos com um pranto copioso, está radiante, dá prova de toda a espécie de sentimentos; hesita : ameaça, abrasa-se de raiva, queixar-se, geme. Para onde se inclinará o peso da sua animosidade? Onde deporá as suas ameaças? Onde se quebrará a sua vaga? A sua loucura transborda. Congemina consigo um crime que não há-de ser simples nem comum; Vencer-ce-á a si mesma. Reconheço os sinais de uma ira antiga. Preparar-se algo de importante, selvagem, medonho, ímpio. Vejo o rosto da Loucura. Possam os deuses afastar o meu receio! (Sêneca, 2012, p.61-62).

Em Sêneca, a animosidade predatória e a iminência de uma violência assassina (que retoma o caráter daquilo que suscita o horror e a impotência da ama frente a essa violência) ficam mais evidentes do que nas demais tragédias e denotam uma espécie de bestialidade no comportamento de Medeia, conforme foi possível observar no monólogo

⁵⁷ “Moderai as ebulições desta violência, e deixai as vossas dores se disfarçarem no silêncio [...]” (Corneille, 2015, p. 15) (tradução nossa).

citado. Nesse sentido, o terror (enquanto gênero artístico), ao aproximar-se do trágico, é construído com base nas possibilidades do alegórico e do simbólico, uma vez que diz respeito ao contexto cultural em que é produzido, de forma a suscitar, de diferentes maneiras, as ansiedades e figurações da violência desse contexto.

Por esse motivo, no âmbito de produção estética, cada tragédia possui uma liberdade em relação ao real de “construir suas próprias regras, sua própria lógica e dinâmica de funcionamento daquele mundo sugerido e da ameaça abordada” (Donas, 2019, p.63). Terror e tragédia compreendem, portanto, “a estetização da violência, seja via palavra, imagem ou composição de ambas, [...] e é ela quem insinua o maior desafio da tentativa de reunir esses gêneros em uma mesma, e degenerada, experiência estética” (Donas, 2019, p. 30).

Ao recuperarem a narrativa mítica (e mesmo inspirações de tragédias anteriores), Eurípedes, Sêneca e Corneille têm a seu dispor uma diversidade de pressupostos paradigmáticos para escolher, de forma a produzir um objeto temível que melhor atende às demandas de sua tragédia e produza o efeito de horror desejado. No que diz respeito ao medo como produto da violência, cada tragédia desenvolve duas possibilidades de medo: o medo de Medeia em relação aos demais e o medo dos demais em relação à feiticeira. É nesse contexto que é possível observar a alternância da rivalidade no debate trágico (proposto por Girard), isso porque ora Medeia é a vítima (oprimida), ora ela é o predador (opressora).

No que concerne ao primeiro, Yuri Fidelis compreende que esse medo se desenvolve, por exemplo, a partir dos pressupostos da condenação ao exílio. A esse respeito, o pesquisador descreve o exílio como “uma morte social, cuja densidade na cultura ática é bem maior do que a ideia de um corpo de mulher refugiada em fuga” (Donas, 2019, p.130). Nesse sentido, Medeia, que já conhece as consequências do exílio de sua terra natal, teme a possibilidade de, mais uma vez, precisar fugir e se esconder (dessa vez, por conta da traição de Jasão). Em Eurípedes, o coro lamenta: “Triste senhora! Tua dor, em quem ela frutifica? Aonde irás? Algum país te acolhe? Há domicílio que mitigue a tua angústia? (Eurípedes, 2019, p.57). Em Corneille, Medeia se queixa para Jasão nos versos 775 - 782:

Médée
 [...] C'est pour vous que j'ai fui, c'est vous qui me chassez.
 Où me renvoyez-vous, si vous me bannissez?
 Irais-je sur le Phage, où j'ai trahi mon père,
 Apaiser de mon sang les mânes de mon frère?
 Irais-je en Thessalie, où le meurtre d'un roi

Pour victime aujourd'hui ne demande que moi?
 Il n'est point de climat dont mon amour fatale
 N'ait acquis à mon nom la haine générale; [...] (Corneille, 2015, p.29)⁵⁸.

Enfim, na tragédia senequiana, a mulher também lamenta o exílio em diálogo com Jasão. Ela diz que “Não é novidade mudar de morada; nova é a causa da fuga: era por ti que me punha em fuga. Vou-me embora, parto. [...] Para onde me mandas de volta? [...] (Sêneca, 2012, p. 65). Na sequência do diálogo, a mulher, assim como em Corneille, explica que não tem para onde ir, já que, por conta de seus crimes cometidos, é odiada em lugares diversos.

Tanto nas obras de Corneille, como de Eurípedes, a questão do exílio é resolvida pelo viés do auxílio de Egeu. Em Eurípedes, ele simplesmente se compadece da mulher por conta do escândalo da traição de Jasão e oferece a ela segurança em seu país: “Se ao meu solar fores por conta própria, terás teto e a certeza de não seres traída [...]” (Eurípedes, 2019, p.93). No âmbito da tragédia francesa, por outro lado, uma vez que o enredo que retoma a personagem de Egeu é mais elaborado, ele reúne forças com Medeia após ela tê-lo resgatado da prisão.

Em uma breve síntese, Egeu era apaixonado por Creusa (ou Glauce) e pretendia se casar com ela, mas foi surpreendido por Jasão. Irado, o rei de Atenas tenta sequestrar a princesa, mas acaba sendo preso, conforme explica Nérine, a ama da Medeia, na primeira cena do quarto ato. A feiticeira decide resgatar Egeu para garantir a sua proteção uma vez que, exilada e perseguida, não teria para onde fugir após concretizar seu plano de matar Creonte e a princesa. Após esse resgate, Egeu comenta (v. 1232 – 1240):

Aegée
 [...] Je ne veux en sortir qu'afin de vous venger;
 Et si je puis jamais avec votre assistance
 Arriver jusqu'aux lieux de mon obéissance,
 Vous me verrez, suivi de mille bataillons,
 Sur ces murs renversés planter mes pavillons,
 Punir leur traître roi de vous avoir bannie,
 Dedans le sang de siens noyer sa tyrannie,
 Et remettre en vos mains et Créuse et Jason,
 Pour venger votre exil plutôt que ma prison. (Corneille, 2015, p.42)⁵⁹.

⁵⁸ Medeia

[...] Foi por vós que eu fugi, é por vós que sou perseguida.
 Para onde me enviareis, se me banirdes?
 Eu deveria ir para o Rioni (Fásis), onde traí meu pai,
 Para apaziguar com meu próprio sangue a ira da alma do meu irmão?
 Ou deveria ir para a Tessália, onde a morte de um rei
 Por vítima hoje me exige?
 Não há lugar nem clima no qual meu amor fatal
 Não tenha atraído ódio geral para o meu nome; [...]” (Corneille, 2015, p. 29) (tradução nossa).

⁵⁹ Egeu

[...] Eu gostaria de escapar para poder vingar-vos;

Nesse contexto, ambos ressentidos e com ódio de Jasão, decidem juntar forças no processo de vingança. Além disso, Egeu também oferece a Medeia um lugar de acolhimento para ela, conforme observa-se a partir do verso 1265 “l’honneur de recevoir une si grande hôtesse de mes malheurs passés efface la tristesse. Disposez d’un pays qui vivra sous vos lois, si vous aimez assez pour lui donner rois [...]” (Corneille, 2015, p.43)⁶⁰. Assim, Medeia vai viver com Egeu e dá a ele um filho.

Nas três tragédias, são particularmente as figuras de Creonte e de Jasão que ocupam o lugar de opressores enquanto Medeia é vítima em seu próprio medo. O rei, por sua vez, estabelece a sentença de exílio para a mulher justificando essa decisão pelo grau de periculosidade da feiticeira, por conta dos crimes que ela cometeu. Mesmo que Medeia defenda que o seu posicionamento é injusto e que Jasão é tão culpado quanto ela por esses crimes, o esônida, ao contrário dela, é inocentado e acolhido. Em Eurípedes, Medeia lamenta a diferenciação que sofre em relação a Jasão (v. 252 – 258):

Medeia
Sei bem que nossas sendas não confluem:
dispões de pólis, elo de amizade, lar paternal, desfrutem na vivência;
quanto a mim, só, butim em solo bárbaro,
sem urbe, rebaixada por Jasão,
sem mãe, sem um parente, sem...que a âncora
Soerga longe deste pesadelo! (Eurípedes, 2019, p.47).

Na obra de Sêneca, a mulher, indignada, também lamenta a sua morte social, mas o faz lembrando-se que um dia ocupava o posto de princesa e era respeitada. Em seu diálogo com Creonte, ela diz (v. 207 – 220) :

Medeia
[...] Embora eu esteja esmagada por uma calamidade
deplorável, exilada, suplicante, sozinha, abandonada,
atormentada de todos os lados, outrora eu reluzir com a nobreza de meu pai,
e do meu avô, o Sol, herdei a gloriosa linhagem [...]
Nobre, abastada, dotada de esplendor real,
eu reluzir: nessa altura pretendiam desposar-me pretendentes,
que agora são pretendidos. A fortuna, ferosa
e inconstante, arrancou-me do trono e, precipitadamente, mandou-me para o
exílio [...] (Sêneca, 2012, p.51-52).

E se com a vossa assistência algum dia eu puder
Alcançar os lugares da minha obediência,
Vós me vereis, seguido por mil batalhões de soldados,
Plantar as minhas bandeiras nessas paredes derrubadas,
Punir o rei traidor que decretou o vosso banimento,
Afogar sua tirania no sangue do seu povo,
E nas vossas mãos colocar Creusa e Jasão,
Para que sejam vingados tanto o vosso exílio quanto a minha prisão. (Corneille, 2015, p.42) (tradução nossa).

⁶⁰ “A honra de receber tão ilustre hóspede dissipa dos meus infortúnios passados toda a tristeza. Vós disporeis de um país que viverá sob vossas leis, se o amardes o bastante para lhe conceber reis [...]” (Corneille, 2015, p.43) (tradução nossa).

Na tragédia francesa, Creonte e Jasão ocupam igualmente o papel de opressores em relação a Medeia, mas a própria Glauce (ou Creusa), filha de Creonte, também se junta a eles para desempenhar essa função. Ainda a respeito do exílio, em diálogo com a feiticeira, o rei de Corinto diz, a partir do verso 384, em tom de deboche: “Ah! L’innocence même, et la même candeur! Médée est un miroir de vertu signalée: Quelle inhumanité de l’avoir exilée! Barbare, as-tu sitôt oublié tant d’horreurs? [...]” (Corneille, 2015, p. 19)⁶¹. Mais adiante, Medeia o confronta: “Vous faites différence entre deux criminels! Vous voulez qu’on l’honore, et que de deux complices l’un ait votre couronne, et l’autre des supplices! (Corneille, 2015, p. 20)⁶².

No que se refere à Creusa/Glauce, conforme observa-se na terceira cena do primeiro ato, Jasão pede a ela que seus filhos não sejam exilados com a mãe. A mulher aceita, mas decide pedir algo em troca. Mais adiante, a princesa pede que Jasão consiga para ela o vestido de Medeia. Na quarta cena do segundo ato, em diálogo com o esônida, a filha de Creonte diz: “[...] La robe de Médée a donné dans mes yeux. Mon caprice, à son lustre attachant mon envie, sans elle trouve à dire au bonheur de ma vie: c’est ce qu’ont prétendu mes desseins relevés, pour le prix des enfants que je vous ai sauvés”(Corneille, 2015, p. 23)⁶³. Na segunda cena do terceiro ato, Jasão vai conversar com Nérine, a ama de Medeia, a respeito do tal vestido:

Jason
 [...] Créon bannit Médée, et ses ordres précis
 Dans son bannissement enveloppaient ses fils:
 La pitié de Créuse a tant fait vers son père,
 Qu’ils n’auront point de part au malheur de leur mère.
 Elle lui doit par eux quelque remerciement;
 Qu’un présent de sa part suive leur compliment:
 Sa robe, dont l’éclat sied mal à sa fortune,
 Et n’est à son exil qu’une charge importune,
 Lui gagnerait le coeur d’un prince libéral,
 Et de tous ses trésors l’abandon général. [...] Corneille, 2015, p. 28-29)⁶⁴.

⁶¹ “Ah! Quanta inocência e quanta pureza! Medeia é o próprio espelho que sinaliza a virtude: que falta de humanidade tê-la exilado! Criatura bárbara, por acaso já vos esquecesteis tão rapidamente de vossos horrores? [...]” (Corneille, 2015, p. 19) (tradução nossa).

⁶² “Vós vos ocupais de diferenciar dois criminosos de mesmo valor! Desejais que vos honremos, mas entre dois cúmplices a um dá o galardão e ao outro a tribulação!” (Corneille, 2015, p. 20) (tradução nossa).

⁶³ “O vestido de Medeia chamou a minha atenção. Meu capricho, cujo alívio reside no cumprimento da minha vontade, sem ele diz à minha felicidade: é isso que meus desígnios elevados reivindicam pelo preço dos filhos que salvei.” (Corneille, 2015, p. 23) (tradução nossa).

⁶⁴ Jasão

[...] Creonte exilou Medeia, e suas ordens são precisas
 Em seu desterro ela deve deixar os filhos:
 A compaixão de Creusa abrandou os desejos do rei,
 Que as crianças não participem do infortúnio de sua mãe.
 Por isso, Medeia deve a Creonte sua gratidão;
 Que algum presente da sua parte corrobore o elogio:

Retomando-se as discussões de Yuri Fidelis a respeito do medo, compreende-se que, no que concerne aos medos dos outros em relação a Medeia, ou seja, quando, no processo de alternância, a mulher é quem ocupa o lugar de opressora, o pesquisador aponta para algumas das características da feiticeira. Como, por exemplo, a sua capacidade de violência, ou seja, “Medeia apresenta frieza nas premeditações, agressividade nas exigências de reparação e expõe seu envolvimento em crimes prévios [...]” (Donas, 2019, p. 132). Nesse contexto, as três tragédias retomam os episódios criminosos presentes na narrativa mítica (já observados e pormenorizados na primeira parte da presente pesquisa).

Outra característica que deve ser levada em consideração é a sobrenaturalidade de Medeia, sua “ligação com a deusa ctônica dos feitiços, Hécate; o fato de ser descendente do Sol; escolha, uso e efeitos dos venenos; a reputação poderosa feiticeira; a fuga da carruagem do Sol” (Donas, 2019, p. 133).

No âmbito da narrativa mítica, a bênção de Hécate e a capacidade de operar ervas e poções são levadas em consideração pelo próprio Jasão quando decide pedir ajuda para a mulher para que consiga recuperar o Velocino. Nesse sentido, Medeia utiliza da sua sabedoria para produzir uma droga que, ao ungir o escudo e a túnica, proteja o esônida em batalha. A filha de Eetes também enfeitiça o dragão (ou serpente) que guardava o Velocino para auxiliar Jasão. Na ilha de Creta, Medeia também utiliza de seus feitiços para ajudar os argonautas a vencerem mais uma batalha. Por fim, em Iolco, sua sabedoria em relação à manipulação de ervas é observada quando ela manipula as filhas de Pélias e as convence da arte do rejuvenescimento. Tudo isso foi mencionado no terceiro item da primeira parte desta pesquisa, quando discutimos sobre a “desmistificação” da narrativa mítica que envolve a figura de Medeia. As três tragédias retomam esses feitos da feiticeira.

Na narrativa mítica, conforme observado, a mulher utiliza-se das drogas e das ervas para ungir as coisas de Jasão para que ele se beneficie da sua proteção. Por outro lado, nas tragédias, Medeia utiliza-se desse conhecimento para ungir os presentes que serão entregues para Creusa (ou Glauce) tendo por objetivo o assassinato da mulher (e de

O vestido, cuja excelência não condiz com a sua fortuna,
E como o seu exílio é um fardo indesejável,
Tal vestido conquistaria o coração de um príncipe indulgente,
E o abandono geral de todos os seus tesouros. [...] (Corneille, 2015, p. 28-29) (tradução nossa).

Creonte, por conseguinte). René Girard (1998) reflete a respeito da dualidade da palavra *pharmakós* quando explica que:

Também não é surpreendente que em grego clássico a palavra *pharmakós* signifique ao mesmo tempo o veneno e seu antídoto, o mal e o remédio, e finalmente qualquer substância capaz de exercer uma ação muito favorável ou muito desfavorável, dependendo dos casos, das circunstâncias, dadas doses empregadas; o *pharmakon* é a droga mágica ou farmacêutica ambígua, cuja manipulação os homens comuns devem deixar àqueles que gozam de conhecimentos excepcionais e não muito naturais [...] (Girard, 1998, p. 124).

Na tragédia grega, Medeia explica seus planos “[...] Se adorno e veste envolvem sua pele, mirra e morre, e o incauto que a tocar, pois untarei no fármaco o regalo!” (Eurípedes, 2019, p.98-99). Em Corneille, a feiticeira vai até uma caverna preparar a poção de veneno para ungir o vestido que Creusa pediu em troca de não exilar as crianças. Sozinha, Medeia reclama da audácia da princesa e complementa “[...] Tu l’auras: mon refus serait un nouveau crime: mais je t’en veux parler pour être ma victime [...]” (Corneille, 2015, p.35)⁶⁵. Além disso, a feiticeira explica sobre a preparação do veneno (v. 974 – 998):

Médée
 Mes maux dans ces poisons trouvent leur médecine:
 Vois combien de serpents à mon commandement
 D’Afrique jusqu’ici n’ont tardé qu’un moment,
 Et contraints d’obéir à mes charmes funestes,
 Ont sur ce don fatal vomi toutes leurs pestes.
 L’amour à tous mes sens ne fut jamais si doux
 Que ce triste appareil à mon esprit jaloux.
 Ces herbes ne sont pas d’une vertu commune:
 Moi-même en les cueillant je fis pâlir la lune, [...]
 Vois mille autres venins: cette liqueur épaisse
 Mêle du sang de l’hydre avec celui de Nesse;
 Python eut cette langue; et ce plumage noir
 Est celui qu’une harpie en fuyant laissa choir [...]
 Enfin, tu ne vois là poudres, racines, eaux,
 Dont le pouvoir mortel n’ouvrît mille tombeaux:
 Ce présent déceptif a bu toute leur force,
 Et bien mieux que mon bras vengera mon divorce [...] (Corneille, 2015, p.35-36)⁶⁶.

⁶⁵ “[...] Vós o tereis: a minha recusa consistirá em um novo crime: sois a única responsável por ser minha vítima [...]” (Corneille, 2015, p. 35) (tradução nossa).

⁶⁶ Medeia

Os meus males, neste veneno, encontram o seu remédio:
 Veja quantas cobras estão sob o meu comando
 Da África até aqui não tardaram um só momento,
 E forçadas a obedecer aos meus encantos funestos,
 Vomitarão as suas maldições nesta oferta fatal.
 O amor para os meus sentidos nunca foi tão aprazível
 Como este infeliz aparato para o meu espírito ciumento.
 Estas ervas não possuem uma natureza comum:
 Eu mesma quando as colhi fiz empalidecer a lua, [...]
 Há mil outros venenos: este licor espesso
 Mistura o sangue de uma hidra com o de Nesse;

Em Sêneca, é a ama quem aponta as características sobrenaturais de Medeia e teme a sua fúria, conforme observa-se em “Vi-a muitas vezes enfurecer-se e a atacar os deuses, fazendo baixar o céu: um horror maior do que estes, um horror maior está a ser preparado por Medeia” (Sêneca, 2012, p.80-81). Nesse âmbito, ela explica que sua senhora dispõe de um variado acervo de malefícios, de magias e rituais necessários para que sua vingança se consolide. A ama expõe que (v. 731 – 739):

Ama
 [...] Ela colhe as ervas mortíferas, espreme
 o veneno das serpentes e mistura, com aves agoirentas,
 o coração de um bufo aziago e as vísceras de uma rouca estrige,
 extirpadas enquanto estava viva. A artífice de delitos
 separa-os por ordem: umas têm a força voraz do fogo,
 outras contêm o glacial gelo de um frio entorpecedor.
 junta aos venenos palavras não menos temíveis
 do que aqueles. Ouçam, é o seu andar tresloucado que ressoa
 e as suas canções! O universo estremece às suas primeiras palavras. (Sêneca,
 2012, p.84).

Nesse contexto, Medeia junta os ingredientes e materiais necessários para produzir o veneno. No exercício ritualístico, ela invoca deuses e entidades como Caos, o primeiro deus primordial, o submundo de Hades, deus dos mortos (ou Dite) e a própria Morte para auxiliá-la: “Suplico à multidão de almas silentes e a vós, deuses infernais, ao tenebroso Caos e à negra morada do sombrio Dite, às cavernas da esqualida Morte [...] (Sêneca, 2012, p. 85). Nesse ritual, pede pela bênção de Hécate (sua protetora), em troca de seu próprio sangue (v. 797 – 819):

Medeia
 [...] Para ti, num altar de erva ensanguentada, fazemos
 um sacrifício ritual;
 para ti, arrebatado do eixo de uma pira fúnebre,
 o archote desencadeia fogos nocturnes; para ti,
 movendo a cabeça e flectindo o pescoço, eu proferir
 fórmulas; para ti, colocada segundo o costume fúnebre,
 uma faixa cinge os meus cabelos soltos [...]
 Filha de Perses, a razão por que invoco
 tão amiúde o teu arco
 é só uma e sempre a mesma: Jasão.
 Tu, tinge agora as vestes de Creúsa,
 e, assim que ela as vestir, a chama
 serpenteando queime-lhe os ossos até à medula [...] (Sêneca, 2012, p.88-89).

Pítton tinha essa linguagem; e esta plumagem negra
 Deixou-se cair de uma harpia em fuga [...]
 Não há por aqui misturas, raízes ou águas
 Cujo poder mortal não seja capaz de abrir mil tumbas:
 Este presente enganoso bebeu dessa qualidade,
 E vingará o meu divórcio melhor que os meus braços jamais poderiam. (Corneille, 2015, p. 35-36) (tradução nossa).

No que diz respeito à natureza de Medeia, principalmente à sua capacidade violenta, compreende-se que essa capacidade, aliada à sua sobrenaturalidade, não apontam apenas para os crimes cometidos por ela no passado, mas, dentro do contexto das tragédias, também predizem novos crimes, orientados pelo furor do seu ressentimento e pela ira da sua vingança. Contaminada pela violência, e manipulada por ela, Medeia torna-se uma ameaça bestial para todos os que a rodeiam, até atingir a máxima do filicídio.

Na tragédia de Eurípedes, Medeia anuncia para o coro que vai matar os filhos: “Está traçado, amigas: mato os filhos e apresso a fuga. [...]” (Eurípedes, 2019, p.135). Assim que ela entra no palácio atrás das crianças, o coro escuta os gritos dos pequenos e lamenta, sem saber o que fazer diante do horror: “Entro no paço e impeço o assassinato dos meninos? ” (Eurípedes, 2019, p. 137).

Nos versos seguintes, Jasão chega e é alertado pelo coro que seus filhos foram assassinados pela mãe: “Põe na cabeça: a prole não existe! ” (Eurípedes, 2019, p.141). Ao discutir com Jasão sobre o assassinato, no qual um culpa o outro pela violência, Medeia infere “Os deuses sabem quem errou primeiro” (Eurípedes, 2019, p.149) e lamenta “Ó filhos tão queridos! ” (Eurípedes, 2019, p.153). Ao final, a feiticeira foge no carro do Sol preparado pelo seu avô, o que também contempla a natureza da sua sobrenaturalidade.

Conforme já explicado, na tragédia de Sêneca, Medeia entrega-se à violência bestial: “A angústia cresce de novo, e o ódio fervilha, a antiga Erínia reclama outra vez a minha mão relutante: ira, vou por onde me levas” (Sêneca, 2012, p.96-97). Nesse sentido, a mulher mata um dos filhos e, em seguida, sobe no telhado com o cadáver, obrigando o outro filho a acompanhá-la. Diante de Jasão, ela diz: “Prepara a derradeira pira fúnebre para os teus filhos, Jasão, e ergue-lhes um túmulo. [...] Este teu filho cumpriu o destino, este outro vai sofrer, diante dos teus olhos, uma morte igual” (Sêneca, 2012, p.100). Medeia, assim como em Eurípedes, vai embora no carro alado após o filicídio.

Na tragédia francesa, a mulher hesita em relação ao filicídio no monólogo da segunda cena do quinto ato, conforme já observado: “Mais ils sont innocents; aussi mon frère: ils sont trop criminels d’avoir Jason pour père; [...]” (Corneille, 2015, p. 45)⁶⁷. Ela, então, adiciona a suas reflexões: “Chers fruits de mon amour, si je vous ai fait naître, ce n’est pas seulement pour caresser un traître. Il me prive de vous, et je l’en vais priver.”

⁶⁷ “Mas eles são inocentes; tanto quanto o era meu irmão: seu crime reside tão somente na sua descendência de Jasão [...]” (Corneille, 2015, p. 45) (tradução nossa).

(Corneille, 2015, p.45)⁶⁸. Nesse contexto, Medeia mata os filhos fora de cena e apenas revela os cadáveres para Jasão na cena de número seis do último ato.

Outra diferença que há entre a tragédia francesa e as outras em questão reside na construção das mortes de Creusa e Creonte. O rei morre nos braços da filha, ao passo que ela morre nos braços de Jasão. Encolerizado, o esônida não culpa pelo assassinato apenas Medeia, mas os filhos também: “C’est vous, petits ingrats, que malgré la nature il me faut immoler dessus leur sépulture. Que la sorcière en vous commence de souffrir: que son premier tourment soit de vous voir mourir” (Corneille, 2015, p. 50)⁶⁹. Dessa forma, Jasão ameaça matar os filhos para se vingar de Medeia, mas ela o faz primeiro. Na última cena, antes de tirar a própria vida, Jasão lamenta em monólogo (v. 1585 – 1590):

Jason
 [...] Créuse, enfants, Médée, amour, haine, vengeance,
 Où dois-je désormais chercher quelque allégeance?
 Où suivre l’inhumanité, et dessous quels climats
 Porter les châtimens de tant d’assassinats?
 Va, furie exécration, en quelque coin de terre
 Que t’emporte ton char, [...] (Corneille, 2015, p. 51)⁷⁰.

A partir das discussões estabelecidas é possível que se compreenda a construção e a natureza das relações predatórias, e, portanto, dos ecos de predação, no debate trágico entre Jasão e Medeia, contaminados pela impureza da violência e manipulados por ela estabelecendo-se uma simetria de réplicas. O caráter das personagens trágicas das reflexões de Girard, que aponta para a cólera e a tirania, é atenuado no contexto dessa simetria violenta, sustentada pelos desejos hostis dos personagens trágicos que tendem à bestialidade com o crescimento da violência. Nesse sentido, é necessário que se compreenda, progressivamente, em conformidade com as reflexões de Yuri Fidelis, a respeito da figura do *monstro*.

No que concerne ao monstro, trata-se de mais uma característica comum entre os gêneros artísticos do terror e da tragédia. Fidelis retoma as discussões de Noel Carroll,

⁶⁸ “Queridos frutos do meu amor, se eu vos dei a vida, não foi tão somente para adular um traidor. Se ele me priva de meus filhos, também vou privá-lo de vós” (Corneille, 2015, p. 45) (tradução nossa).

⁶⁹ “Pequenos ingratos, contrariando a própria Natureza devo imolar-vos em sepultura. Que a sua mãe feiticeira se ponha a sofrer: porque a sua primeira angústia será a de vos ver padecer.” (Corneille, 2015, p.50) (tradução nossa).

⁷⁰ Jasão

[...] Creusa, meus filhos, Medeia, amor, ódio, vingança,
 De agora em diante, onde devo procurar qualquer conforto?
 Para onde é possível prolongar-se a desumanidade, e sob quais climas
 Devem ser aplicadas as punições de tantos assassinados?
 Vá, fúria execrável, para qualquer canto da terra
 Que a vossa carruagem vos levar, [...] (Corneille, 2015, p. 51) (tradução nossa).

filósofo americano, a respeito do paradigma do horror para compreender a natureza e o comportamento dessa criatura no seu contexto de produção. Dessa forma, a figura do monstro “[...] seria o objeto e ente obrigatório do horror porque reúne, impõe e encarna uma diferença ontológica violenta, uma existência impossível que se infiltra na realidade ficcional e que suscita medo e nojo” (Donas, 2019, p.78), ou seja, esse sujeito-objeto é em si mesmo “o propósito discursivo do horror artístico” (Donas, 2019, p. 78).

O monstro, nesse sentido, possui cinco formas de composição: fusão, fissão, magnificação, massificação e metonímia. A primeira trata da convergência de características físicas misturadas entre si de forma que “o corpo monstruoso seria o resultado de uma soma [...]” (Donas, 2019, p. 79), por exemplo, figuras como o lobisomem e a Medusa. O segundo diz respeito ao “[...] ser e o seu avesso, seja como coabitantes de um mesmo corpo ou de um mesmo espaço” (Donas, 2019, p. 86), ou seja, uma espécie de fissura de personalidades. Nesse âmbito, entende-se, por exemplo, os processos de possessão ou o duplo maligno *doppelganger*.

O terceiro compreende figuras gigantes que causam destruição em grande escala, como por exemplo o célebre King Kong. A massificação, por sua vez, trata de uma massa de criaturas semelhantes que causam medo pela quantidade, como invasões alienígenas e zumbis. A última, denominada metonímia, diz respeito a uma ameaça composta por elementos simbólicos, ou seja, ela “[...] encontra-se revestida por objetos fóbicos, estabelecendo relações com eles [...]” (Donas, 2019, p. 90).

Nesse sentido, a metonímia “[...] aponta para um discurso simbólico de desumanização, porque aquilo que nos causa pavor, nojo, temor, [...] são, para essas ameaças, fontes de prazer, desejo, força e poder (Donas, 2019, p. 90). Fidelis caracteriza Medeia como uma figura de composição metonímica por conta da sua sobrenaturalidade e do seu manuseio de venenos e facas, culturalmente contemplados como objetos fóbicos. Em síntese:

Os contatos de Medeia com o sangue de mortos, seus saberes de feitiçaria e o manuseio de presentes que ela mesma envenena a situam como uma ameaça metonímica. Nada em sua anatomia é especialmente desconcertante mas suas capacidades de produzir sofrimento estão ligadas a procedimentos rituais e envolvimento em mortes de outros personagens (Donas, 2019, p. 92).

Por outro lado, uma vez que a análise de Fidelis compreende tão somente a obra de Eurípedes, para fins de complementaridade de suas discussões, é possível, no contexto da presente pesquisa, a partir das reflexões sobre a violência, compreender o processo de composição da personagem trágica Medeia também como uma figura de fissão. Isso

porque, estabelecido que a violência contagiosa se torna uma entidade que manipula as personagens trágicas, a natureza da bestialidade assemelha-se com as discussões de Girard a respeito de *possessão*.

O duplo monstruoso, conforme já observado nas reflexões do pesquisador francês anteriormente, trata-se de um processo que contempla fenômenos ilusórios de uma reciprocidade violenta no paroxismo da crise. Assim, foi investigado que Jasão e Medeia são ambos centros simétricos de violência em seus contextos trágicos de produção artística. Contudo, “o sujeito verá a monstruosidade manifestar-se nele e fora dele ao mesmo tempo” (Girard, 1998, p. 206), ou seja, a impureza da violência produz uma monstruosidade contagiosa não apenas no âmbito externo à Medeia (pelo viés da figura de Jasão), mas também internamente à personagem, a partir do seu próprio furor, de forma que:

O sujeito sente-se penetrado, invadido no mais íntimo de seu ser por uma criatura sobrenatural, que o assedia igualmente de fora. Assiste horrorizado a um duplo assalto do qual é a vítima impotente. Nenhuma defesa é possível contra um adversário que zomba das barreiras entre o fora e o dentro (Girard, 1998, p. 206).

Nesse sentido, o indivíduo obedece a uma força maior do que ele, semelhante ao fenômeno de *possessão*. No âmbito dessa discussão, o caráter de ubiquidade da violência, cuja impureza contamina as personagens trágicas no seu interior e nas suas relações entre si concomitantemente, usurpa e aliena os desejos de Medeia pelo viés das suas paixões, especialmente a sua ira. A mulher, em sua angústia, tenta defender-se e retomar o controle de suas ações, mas, conforme já explicado, de acordo com a crise sacrificial, não pode suprimir, canalizar ou vencer essa violência, restando, para ela, entregar-se à sua bestialidade.

Na sua pesquisa intitulada *The paradox of horror (1993)*, Berys Gaut, professor de filosofia britânico, contempla, ao mesmo tempo, o paradoxo do horror e o paradoxo da tragédia, também aproximando os dois gêneros artísticos. Nesse sentido, o fenômeno do paradoxo em questão consiste em: mesmo que o horror e a tragédia produzam em seus espectadores/leitores emoções negativas de medo e repúdio, é possível desfrutar e ter prazer a partir dos respectivos enredos a que se tem acesso.

No contexto de produção estética de emoções negativas, Gaut compreende os monstros como viés de construção dos enredos de horror. A esse respeito, o pesquisador também retoma as discussões de Carroll quando explica a respeito da sobrenaturalidade das figuras dos monstros. Para ele, “if the characters are human, but are akin to monsters,

then fictions involving them are borderline cases of horror [...]” (Gaut, 1993, p. 334)⁷¹. Ademais, uma vez que “[...] horror can express perennial personal anxieties, as well as social ones, and can do so in a powerfully metaphorical form” (Gaut, 1993, p.336)⁷², os monstros servem ao enredo como a própria metáfora dos medos de uma cultura ou particulares do indivíduo que assiste ou lê uma obra de horror ou uma tragédia.

Ainda a respeito da experiência estética do horror, Berys infere que “the genre has as its self-conscious aim the production of fear and disgust in its audience, and it has become increasingly sophisticated and successful in achieving this effect” (Gaut, 1993, p. 336)⁷³. Nesse sentido, segundo o pesquisador, o prazer do contato com alguma obra de horror ou tragédia é proporcionado pelo efeito catártico de expor esses medos (sociais ou particulares) e contemplá-los em um contexto em que se tem uma espécie de controle sobre eles. Assim dizendo, “[...] one can enjoy negative emotions when one is ‘in control’ of the situation which produces the emotions [...]” (Gaut, 1993, p. 338)⁷⁴. O filósofo complementa: “it is peculiarly easy to enjoy negative emotions in the case of fiction, since the fiction has no practical consequences for its audience” (Gaut, 1993, p. 338)⁷⁵.

Dessa forma, a natureza do enredo trágico produz tanto nas suas personagens quanto no leitor/espectador o medo e a experiência de horror, suscitando emoções negativas. Contudo, as personagens encontram-se submetidas a um fenômeno de relações predatórias que assumem a impureza da violência contagiosa e que, por conseguinte, dão origem à figura do monstro. Este, por uma vez, trata-se do próprio instrumento de emergência do horror que acompanha, controla e proporciona a experiência estética do trágico. Para as personagens, o monstro, expressão da violência absoluta, compreende a ameaça de uma catástrofe imparável, ao passo que, para o leitor/espectador, a bestialidade não passa de um objeto catártico de purgação dos seus medos.

⁷¹ “Se os personagens são humanos, mas semelhantes a monstros, então as obras de ficção que os contemplam são casos limítrofes de horror [...]” (Gaut, 1993, p. 334) (tradução nossa).

⁷² “[...] o horror pode expressar ansiedades pessoais e sociais duradouras, e pode fazê-lo de uma forma poderosamente metafórica” (Gaut, 1993, p. 336) (tradução nossa).

⁷³ “O gênero tem como propósito autoconsciente produzir medo e repulsa em seu público, e tem se tornado cada vez mais sofisticado e bem-sucedido em alcançar esse efeito” (Gaut, 1993, p. 336) (tradução nossa).

⁷⁴ “Pode-se desfrutar de emoções negativas quando se está ‘no controle’ da situação que produz essas emoções [...]” (Gaut, 1993, p. 338) (tradução nossa).

⁷⁵ “É particularmente fácil desfrutar de emoções negativas no caso das obras de ficção, uma vez que elas não trazem consequências práticas para o seu público” (Gaut, 1993, p. 338) (tradução nossa).

3.4 A loucura de Medeia

Nesse sentido, na esteira das discussões a respeito da figura do monstro e a bestialidade do horror, é necessário que se contemple a natureza da *loucura* na composição trágica. Isso porque, conforme observado nas citações apresentadas das três tragédias, a figura de Medeia, no que diz respeito ao seu processo de transformação em monstrosidade, perpassa pelo desencadeamento de um furor delirante que a domina. Recuperando as reflexões de Girard (1998) acerca do fenômeno de possessão, em síntese, é pelo viés da violência que a loucura se estabelece no enredo trágico e reivindica para si a catástrofe. Ou seja, pode-se determinar que é justamente na loucura que se concebe a dualidade angustiada de Medeia.

Em sua pesquisa, *A experiência da loucura nas formas antiga e moderna da tragédia* (2014), Cristina M. F. Ribas discute acerca da natureza da loucura nos textos dramáticos da antiguidade e do contexto moderno, bem como a sua ruptura, a partir de uma reflexão filosófica. No que concerne à antiguidade, “o que a tragédia grega apresenta como ‘loucura’ é na verdade algo múltiplo: trata-se de diferentes formas de desvio da lucidez, por meio do delírio e de estados alterados [...]” (Ribas, 2014, p.76-77). Nesse sentido, loucura e ação divina são comumente relacionadas na compreensão da antiguidade. Segundo a pesquisadora:

Ao que parece, na antiguidade clássica é desencadeada uma atitude diversa perante a loucura, e o que ocorre é uma limitação da gama das formas de loucura consideradas divinas, de modo a reduzi-las a somente alguns tipos específicos. Em Atenas, ainda que as pessoas mentalmente afetadas fossem evitadas, por serem consideradas sujeitas a uma maldição divina, de modo ambíguo, elas eram simultaneamente respeitadas, chegando a suscitar uma espécie de temor, pelo fato de estarem em contato com o divino, possuindo poderes que a maior parte dos homens não possuía (Ribas, 2014, p.78).

É preciso, contudo, discutir a respeito da necessidade de distinção entre a loucura de origem divina e a de origem humana (pelas paixões), isso porque “[...] a loucura, movida pela força dos deuses, jamais poderia conduzir o homem na direção contrária ao que é divino” (Ribas, 2014, p.79). Dessa forma, é coerente conceber que a loucura de origem divina era sustentada pelos rituais ou transes que apontavam para a intervenção dos deuses na vida dos mortais.

Ademais, em acordo com as teorias de Girard (1998) acerca da crise sacrificial, é pertinente observar que a corrupção dos rituais pela contaminação da violência impura corrompe também a natureza da própria loucura. Ela “[...] se configura portanto em um novo quadro, no qual uma nova percepção permite distinguir, do insuflar dos deuses, uma

manifestação da loucura puramente humana [...]” (Ribas, 2014, p.79). No contexto da tragédia, o desfecho comumente conduz o herói trágico à morte ou à conciliação com a realidade, de forma que “o essencial na tragédia é que o próprio desenrolar do mito trágico exige o restabelecimento da ordem geral do cosmos e, dessa forma, a loucura sempre conduz à lucidez [...]” (Ribas, 2014, p. 79).

Todavia, após a crise sacrificial, conforme explorado a partir das discussões de Girard, a nova ordem da tragédia é a violência, de maneira que, por mais que as personagens tentem restabelecer a harmonia pelo viés de uma vítima sacrificial na ascensão do trágico, é impossível que essa ordem anterior seja atingida. Assim, no contexto da crise trágica, oriunda da crise sacrificial, a loucura não mais conduz à lucidez, mas à própria violência. Não obstante a distinção entre loucura humana e loucura divina, e o reconhecimento da divindade que seria a causadora desse mal, a tentativa de apaziguá-la com ritos é em vão, já que o sacrifício maculado opera o contágio da violência.

No que diz respeito aos modernos, Ribas aponta para as tragédias de Shakespeare que tratam, por sua vez, a loucura como a irrupção da interioridade da personagem. Nesse contexto, a estudiosa distingue duas formas de loucura: a genuína e a estrategicamente forjada. Em síntese, “na modernidade, a loucura é imediatamente associada ao desenrolar de processos e tais internos de um sujeito, uma substância psíquica afirmada a partir do paradigma da razão” (Ribas, 2014, p. 82).

Assim, é no âmbito de uma perturbação da razão interior da personagem trágica que a loucura se faz emergir. A pesquisadora exemplifica com a personagem Ofélia, do texto dramático de *Hamlet*, “[...] uma jovem em quem o sentido maior da existência, o amor, se desfez violentamente pela recusa do amado e pelo impedimento imposto pela autoridade paterna” (Ribas, 2014, p. 83). Dessa forma, “[...] foi de dentro de si mesma, de sua interioridade estilhaçada, que a loucura irrompeu, arrastando-a para a morte” (Ribas, 2014, p.83).

No contexto da modernidade, por conta do processo de consciência individual, a loucura opera a função de crítica social (acompanhada pela ironia), ao passo que a figura do louco assume o papel de crítico. Segundo a pesquisadora, “tal é a pior loucura do homem: não reconhecer a miséria em que está encerrado, a franqueza que o impede de aproximar-se do verdadeiro e do bom” (Ribas, 2014, p.86). Portanto, a partir da ótica moderna, “[...] A experiência da loucura pode, contudo, reconduzir o homem à lucidez e

ao discernimento em algum momento perdidos, mesmo que, na maior parte dos enredos, isso se dê na iminência da morte” (Ribas, 2014, p.87).

Assim, no âmbito da antiguidade, a loucura tratava-se de um delírio do qual o herói trágico era geralmente reconciliado com a razão, com a realidade, mediante a purificação pelo intermédio da vítima expiatória ou mesmo do suicídio. Com a crise sacrificial e, nesse sentido, a crise trágica, a tentativa de retorno à razão é corrompida pela violência, de forma que o herói trágico não pode mais restabelecer a sua lucidez e é, inevitavelmente, arrastado para a catástrofe. No contexto moderno, no que diz respeito à loucura pura, genuína, “[...] não há qualquer possibilidade de retorno à lucidez” (Ribas, 2014, p.88). Ao passo que a loucura forjada mediante a razão é a única que pode conduzir à verdade.

Por conseguinte, “sem essa premissa moderna (da consciência da consciência), a loucura torna-se pura força de destruição, capaz de conduzir à ruína aqueles que se deixam arrastar [...]” (Ribas, 2014, p.89). Dessa forma, a subjetividade da interioridade humana torna-se a força trágica que evoca a experiência individual da percepção que o indivíduo tem em relação ao mundo, relacionando-se com o seu nível de consciência. Tudo isso “[...] permite a ascensão do teatro como jogo agonístico entre a loucura e a razão, entre o sonho e a realidade [...]” (Ribas, 2014, p.91).

A respeito da loucura, também é coerente recuperar as discussões de Erasmo de Rotterdam na sua obra satírica *O elogio da loucura* (2008), na qual a própria loucura ganha voz e fala de si para os homens. Nos seus elogios, ela contempla algumas de suas características, dentre as quais, explica que as paixões dependem obrigatoriamente dela: “Aquilo que distingue o louco do sábio é que o primeiro se guia pelas paixões e o segundo pela razão. Por isso é que os estoicos afastam do sábio todas as paixões, consideradas como doenças” (Rotterdam, 2008, p. 55). Ela adiciona que:

Sêneca, duplamente estoicos, pode protestar, porquanto proíbe ao sábio qualquer tipo de paixão. Ao fazer isso, porém, ele suprime o próprio homem, fabrica um demiurgo, um novo deus que não existe em parte alguma e jamais existirá. Dizendo melhor, ele molda uma estátua de mármore, privada de inteligência e de todo sentimento humano (Rotterdam, 2008, p. 55).

Nesse sentido, deixar-se levar pelas paixões, para os estoicos, é sucumbir aos efeitos da loucura, em oposição à razão. No que concerne à natureza humana, a Loucura explica que “Para que a vida dos homens não se tornasse de todo triste e infeliz, Júpiter lhes deu muito mais paixões do que razão” (Rotterdam, 2008, p. 38). É importante observar que ela também opõe à razão a violência e a concupiscência, e ainda estabelece

a hesitação e o medo como obstáculos a serem vencidos pela loucura: “A Loucura livra-se deles com a maior facilidade, mas são poucos os que compreendem a imensa vantagem que há em jamais hesitar e a tudo ousar” (Rotterdam, 2008, p. 53).

Tudo isso acorda com as discussões de Girard (1998) acerca da natureza da violência, que ela não pode ser parada nem suprimida, e adiciona-se, agora, que isso se dá em decorrência do papel da loucura que remove a hesitação das personagens, especialmente as de Medeia, e opera para a catástrofe ao lado da própria violência, concebendo a ilusão do debate trágico. A respeito da questão do contágio da violência que, portanto, se estende à loucura, observa-se que: “acho que sou perfeitamente cultuada por todos os homens e em todos os lugares, porquanto os corações me possuem, os costumes me refletem e porque a vida espelha a minha imagem” (Rotterdam, 2008, p. 82).

Conforme explica a Loucura, sua divindade não precisa de um templo, uma vez que “em qualquer lugar em que houver homens, tenho meus devotos” (Rotterdam, 2008, p. 83), ao que ela adiciona: “a mim, o mundo inteiro oferece continuamente vítimas bem mais preciosas” (Rotterdam, 2008, p. 83). É nesse contexto que é possível compreender que violência e loucura partilham semelhanças porque ambas manipulam as personagens trágicas para o fim próprio da violência impura.

No que se refere à tragédia de Sêneca, são perceptíveis as características da antiguidade, na qual o marco da loucura é contemplado como um desvio de origem externa, particularmente quando surgem as Erínias para atormentar a feiticeira e dissuadir ao filicídio, juntamente com o espectro do irmão, conforme já apresentado em citações anteriores. Em Eurípedes, são perceptíveis características que também retomam a concepção da loucura da antiguidade, uma vez que Medeia, refém de suas paixões (ressentimento e furor), é tomada pela loucura humana que orienta sua violência imparável ao assassinato dos filhos.

Em Corneille, entretanto, são as características da concepção de loucura da modernidade que prevalecem. O enredo é construído de forma que as personagens operem para a representação de uma Medeia com perturbações de espírito de origem interna. Atribulada por suas angústias e, por conseguinte, com a razão perturbada, é pela recusa e pela traição de Jasão que a loucura irrompe e espalha a sua violência, tornando-se puramente destruição. Nas três tragédias, contudo, por conta da crise sacrificial, a loucura e a violência são inevitáveis. Dessa forma, o que se pode diferenciar entre esses textos

dramáticos é a maneira com a qual cada autor trata esses processos internos e externos de Medeia, segundo a compressão e estrutura do teatro de cada época.

Considerações finais

O objetivo do presente trabalho foi analisar e compreender as possibilidades relacionais entre o texto dramático *Medeia*, de Eurípedes (431 a.C) e as tragédias homônimas de Pierre Corneille (1635) e Sêneca (49-62 d.C) a partir da concepção e do funcionamento da violência, no que diz respeito à representação da personagem de Medeia baseada no recorte intencional de cada autor. Tudo isso possível utilizando-se da metodologia investigativa comparatista, para que as obras não fossem tomadas em uma ordem de primazia umas em relação às outras.

Primeiramente, foram estabelecidos os conceitos de mito e as suas relações com a linguagem, de forma que, retomando-se as reflexões de Eliade, Cassirer e Roland Barthes, compreende-se a natureza do mito enquanto discurso. A partir da perspectiva semiológica, os mitos, carregados de um recorte intencional ideológico restrito e relacionado ao contexto histórico que o produziu, oferecem narrativas que investigam os processos do espírito humano. A partir dessas discussões teóricas, foi possível “desmistificar” o mito de Medeia, de forma que, nesse processo, a dessimbolização da imagem mítica da feiticeira (e, portanto, da ideologia por trás dela) estabeleceu a sua figura como centro de análise interpretativa das narrativas míticas nas quais é retomada.

Em seguida, partindo-se das reflexões acerca da indissolubilidade do mito e da linguagem, observou-se o contexto histórico em que cada uma das tragédias, objetos de análise da presente pesquisa, foram produzidos, bem como os artifícios e instrumentos artísticos literários disponíveis para cada autor, relacionando-se dessa forma, a arte poética na Antiguidade e no Classicismo francês. Posta a compressão estrutural dos textos grego, latino e francês, foi possível verificar a existência de mudanças no enredo de cada uma das tragédias, mesmo que retomem a mesma figura mítica (Medeia), o que faz referência à intencionalidade de cada autor na construção dessa personagem.

Na terceira parte, por fim, foi necessário estabelecer discussões que retomam a concepção de René Girard sobre a violência e o funcionamento da crise trágica (e do debate trágico) em relação à ilegitimidade da violência criminosa. Além disso, foram retomadas as reflexões de Yuri Fidelis Souza Donas e Berys Gaut sobre o funcionamento e a concepção de horror e do terror na produção estética do medo. Também foi possível compreender o fenômeno da loucura de Medeia. Tudo isso a fim de estabelecer e analisar a natureza intrínseca da violência nas representações da figura de Medeia.

Com base nas investigações desta dissertação, é razoável definir que, no processo de recuperação e construção da personagem Medeia por Eurípedes, Corneille e Sêneca, o recorte intencional de cada um deles aponta para uma concepção ideológica distinta acerca do fenômeno de violência que acompanham a feiticeira. Cada obra serve como suporte estrutural (que obedece ao contexto histórico em que está inserido) para a resignificação da imagem dessa personagem de maneira que, cada um dos textos dramáticos fornece, para a compreensão geral dialógica de Medeia, uma perspectiva distinta acerca dos processos de estetização da violência, a fim de produzir pressupostos paradigmáticos diferentes para a experiência do trágico. A partir dessa experiência, portanto, é possível que o leitor/espectador se relacione com cada texto sob um espectro catártico de compaixão e medo e, não obstante a angústia gerada pelo terror das relações predatórias, possa expor, contemplar e purgar esses medos através da própria Medeia.

Referências

- ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A poética clássica**. 7. ed. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1997.
- ARISTÓTELES. **Poética**. 1ª ed. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Abril S/A Cultural e Industrial, 1973.
- ARISTÓTELES. **Retórica**. Trad. Vinicius Chichurra. Petrópolis: Vozes, 2022.
- BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. Tradução Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- BARTHES, Roland. **Mitologias**. 1ª ed. Trad. José Augusto Seabra. Lisboa: Edições 70, Lda., 2018.
- BARTHES, Roland. Mudar o próprio objeto. In: LUCCIONI, Gennie et al. **Atualidade do mito**. Trad. Carlos Arthur R. Do Nascimento. São Paulo: Duas Cidades, 1977. p. 11-14.
- BENTO, Victor Eduardo Silva. Para uma semiologia psicanalítica da antiguidade grega e seus sentidos adictivo e tóxico. **Psicologia USP**. São Paulo, v. 19, n. 2, p. 129-158, 2008.
- BERQUÓ, Thirzá Amaral. **Mulheres indômitas: as heroínas da tragédia grega**. Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado em História). Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: 2015.
- BOYER, Philippe. O mito no texto. In: LUCCIONI, Gennie et al. **Atualidade do mito**. Trad. Carlos Arthur R. Do Nascimento. São Paulo: Duas Cidades, 1977. p. 81-88.
- BULFINCH, Thomas. **O livro de ouro da mitologia: história de deuses e heróis**. 34ª ed. Trad. David Jardim. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.
- CARVALHAL, Tânia Franco. Teorias em literatura comparada. In: CARVALHAL, Tânia Franco. **O próprio e o alheio: ensaios de literatura comparada**. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003. p. 13 – 34.
- CARVALHAL, Tânia Franco. Intertextualidade: a migração de um conceito. In: CARVALHAL, Tânia Franco. **O próprio e o alheio: ensaios de literatura comparada**. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003. p. 69 - 87.
- CARVALHAL, Tânia Franco. Fronteiras da crítica e crítica de fronteiras. In: CARVALHAL, Tânia Franco. **O próprio e o alheio: ensaios de literatura comparada**. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003. p. 153 - 183.
- CASSIRER, Ernst. **Linguagem e mito**. 4ª ed. Trad. J. Ginsburg, Miriam Schnaiderman. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- CATFORD, J.C. **A linguistic theory of translation**. Oxônia: Oxford University Press, 1965.
- CORNEILLE, Pierre. **Médée**. Paris : Théâtre Classique, 2015.
- CORNEILLE, Pierre. **Trois discours sur le poème dramatique**. Paris : Éditions Flammarion, 1999.

DANDREY, Patrick. Les deux esthétiques du classicisme français. **Littératures Classiques**, n° 19, 1993. p. 145 – 170.

DONAS, Yuri Fidelis Souza. **Medeia degenerada: um percurso entre a tragédia e o terror**. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade de Brasília. Brasília: 2019.

EGGER, Émile. **Essai sur l’histoire de la critique chez les grecs**. Paris: A. Durand Libraire, 1849.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. 6ª ed. Trad. Paola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2016.

ELIADE, Mircea. **Aspectos do mito**. Trad. Manuela Torres. Lisboa: Edições 70, Lda., 1963.

ELIADE, Mircea. **Mito do eterno retorno**. Trad. José Antonio Ceschin. São Paulo: Mercuryo, 1992.

ÉFESO, Heráclito de. **Heráclito: fragmentos contextualizados**. 2ª ed. Trad. Alexandre Costa. São Paulo: Odysseus Editora, 2021.

EURÍPIDES. **Medeia**. 1ª ed. Trad. Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34 Ltda, 2019.

FERREIRA, Iasmim Santos. A arte poética de Horácio: uma crítica romana sobre a produção grega. **Anais do IV Colóquio Filosofia e Literatura**. São Cristóvão – SE, julho/2017, ISBN 978-85-7822-593-3. p. 148-167.

FILHO, Vanderlei do Carmo Dias. **Mito e realidade em Hesíodo**. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) Programa da Faculdade de Ciências e Letras, Unesp. Araraquara, 2008.

FIUZA, Bianca de Franceschi. **Onde dois horizontes se encontram: a dessacralização da violência no teatro de Eurípedes e de Sérgio Roveri**. Dissertação (Mestrado em Letras). Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia, Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: 2023.

FREITAS, Luã Áquila Ferreira de. **As misoginias nas Medeias de Sêneca e de Eurípedes: representações**. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) Departamento de Estudos Literários da Faculdade de Letras. Universidade Federal de Goiás. Goiânia: 2019.

FRITZSCHE, Kathleen. **La «Médée» de Pierre Corneille, entre monstruosité et justification**. Musique: Grin, 2006.

GAUT. Berys. The paradox of horror. **British Journal of Aesthetics**, Oxford University Press. United Kingdom: v. 33, n. 4, p. 333-345, 1993.

GIRARD. René. **A violência e o sagrado**. 2ª ed. Trad. Martha Conceição Gambini. São Paulo: Editora Universidade Estadual Paulista, 1998.

GRIMAL, Pierre. **Dicionário da mitologia grega e romana**. 5ª ed. Trad. Victor Jabouille. Rio de Janeiro: Brertrand Brasil, 2005.

GRIMAL, Pierre. **A mitologia grega**. 4ª ed. Trad. Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Brasiliense, 1982.

HESÍODO. **Teogonia; Trabalhos e dias**. 2ª ed. Trad. Sueli Maria de Regino. São Paulo: Martin Claret, 2014.

HORÁCIO. **A arte poética**. Trad. Guilherme Gontijo Flores. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2020.

JUNIOR, Paulo de Tarso Cabrini. A poética clássica: os legados de Platão, Aristóteles e Horácio, numa perspectiva contemporânea e pessoal. **IF-Sophia: revista eletrônica de investigações Filosófica, Científica e Tecnológica**, abril/ 2019, Ano III, v. III, número XI. p. 159 – 168.

JUNIOR, Pedro Leites. **Leituras de Medeia: o mito e o lastro cultural**. Dissertação (Mestrado em Letras). Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE). Cascavel: 2012.

LÉVI-STRAUSS, Claude. Como eles morrem. In: LUCCIONI, Gennie et al. **Atualidade do mito**. Trad. Carlos Arthur R. Do Nascimento. São Paulo: Duas Cidades, 1977. p. 91-103.

LONGINO. Do sublime. In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A poética clássica**. 7. ed. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1997. p. 70-114.

MARTINS, Francisco. O que é Pathos?. **Rev. Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental**, São Paulo, v. 2, n. 4, p. 62-68, 1999.

MÉNARD, René. **Mitologia greco-romana**. Trad. Aldo Della Nina. São Paulo: Opus, 1997.

NITRINI, Sandra. Intertextualidade. In: NITRINI, Sandra. **Literatura comparada: história, teoria e crítica**. São Paulo: EdUsp, 2021. p. 157-167.

PASCOLATI, Sonia Aparecida Vido. Operadores de leitura do texto dramático. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana. **Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. 3ª ed. Maringá: Eduem, 2009. p. 93 – 112.

PLATÃO. **Fedro**. 1ª Ed. Trad. Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2021.

PLATÃO. **Íon**. 1ª Ed. Trad. Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2022.

RIBAS, Cristina Maria Flores. A experiência da loucura nas formas antiga e moderna da tragédia. **O que nos faz pensar**. Departamento de Filosofia da PUC. Rio de Janeiro, n. 34, p. 73-95, 2014.

RODES, Apolônio de. **Argonáuticas**. 1ª ed. Trad. Fernando Rodrigues Junior. São Paulo: Perspectiva, 2021.

ROTTERDAM, Erasmo. **Elogio da loucura**. 2ª ed. Trad. Ciro Mioranza. São Paulo: Escala, 2008.

SÊNECA. **Medeia**. 2ª ed. Trad. Ana Alexandra Alves de Sousa. São Paulo: Annablume Clássica, 2012.

VIANA, Nildo. Mito e ideologia. **Cronos: R. Pós-Grad. Ci. Soc. UFRN**, Natal, v.12, n.1, p. 79-89, 2011.

VIANA, Moisés dos Santos. Mito e linguagem: breve reflexão sobre o discurso. **Acta Scientiarum**. Human and Social Sciences. Universidade Estadual de Maringá, Maringá, v. 31, n. 1, p. 61-66, 2009