

**PÁSCOA MARIA PEREIRA DUARTE**

**A REESCRITURA DO MITO DE MEDEIA NA OBRA *NÓS, MEDEIA*,  
DE ZEMARIA PINTO**

**PORTO ALEGRE**

**2022**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL**  
**INSTITUTO DE LETRAS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**  
**ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA**  
**LINHA DE PESQUISA: TEORIA, CRÍTICA E COMPARATISMO**

**A REESCRITURA DO MITO DE MEDEIA NA OBRA *NÓS, MEDEIA,*  
DE ZEMARIA PINTO**

**PÁSCOA MARIA PEREIRA DUARTE**  
**ORIENTADORA: PROFA. DRA. LUCIA SÁ REBELLO**

Dissertação de Mestrado em Estudos de Literatura apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

**PORTO ALEGRE**

**2022**

CIP - Catalogação na Publicação

Duarte, Páscoa Maria Pereira  
A Reescritura do mito de Medeia na obra Nós,  
Medeia, de Zemaria Pinto / Páscoa Maria Pereira  
Duarte. -- 2022.  
102 f.  
Orientadora: Lucia Sá Rebello.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do  
Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de  
Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2022.

1. Medeia. 2. Literatura amazonense. 3. Zemaria  
Pinto. 4. Mitologia e tragédia. 5. Estudos de  
adaptação. I. Rebello, Lucia Sá, orient. II. Título.

Páscoa Duarte

A REESCRITURA DO MITO DE MEDEIA NA OBRA *NÓS, MEDEIA*, DE  
ZEMARIA PINTO

Dissertação de Mestrado em Estudos de  
Literatura apresentada como requisito parcial para  
a obtenção do título de Mestre pelo Programa de  
Pós-Graduação em Letras da Universidade  
Federal do Rio Grande do Sul.

Porto Alegre, 30 de março de 2022.

Resultado: Aprovado. Conceito A.

BANCA EXAMINADORA:

---

Profa. Dra. Marcia Ivana de Lima e Silva  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

---

Prof. Dr. Claudiberto Fagundes  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

---

Profa. Dra. Rita Do Perpétuo Socorro Barbosa de Oliveira  
Universidade Federal do Amazonas (UFAM)

## **AGRADECIMENTOS**

Ao meu círculo íntimo de conexões, cujo apoio e existência são inestimáveis.

A minha querida orientadora Lucia Sá Rebello, cujos doutos apontamentos instruíram a pesquisa, sua gentileza e paciência serão sempre lembradas com carinho.

Às professoras Grace dos Anjos Freire Bandeira, um modelo de profissional e ser humano; Rita do Perpetuo Socorro, amável orientadora nos projetos de pesquisa durante a graduação, sem ela a ideia para o projeto não teria surgido; Rita Terezinha Schmidt, foi quem me apresentou o livro de Olga Rinne que ampliou a pesquisa; Regina Zilberman, com quem tive meu primeiro dia de aula no mestrado, uma verdadeira deusa.

A Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), pela oportunidade de estudar no Programa de Pós-Graduação em Letras, e à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), da qual recebi bolsa de fluxo contínuo, que possibilitou levar a cabo esta dissertação de mestrado.

*By telling stories about, around, and upon mythic stories,  
we put ourselves onto the same stage with the gods and heroes and monsters  
and thus, are forced to confront our godlike, heroic, and monstrous selves.*

Brian Attebery, *Stories about Stories: fantasy and the remaking of myth*

*Being in a minority, even in a minority of one, did not make you mad.  
There was truth and there was untruth, and if you clung to the truth  
even against the whole world, you were not mad.*

George Orwell, 1984

## RESUMO

Esta dissertação analisa o livro *Nós, Medeia* (2003), do escritor e dramaturgo amazonense Zemaria Pinto, dividido em três atos e em três planos temporais/espaciais: o mitológico, o medieval e o contemporâneo, cada um com sua própria Medeia. O primeiro equivale à história clássica, o segundo se passa em uma cela de Inquisição em algum lugar da Europa, e o terceiro é ambientado em um bar no que poderiam ser os “dias atuais”. No primeiro capítulo desta pesquisa, apresenta-se um levantamento literário-analítico de três tragédias: *Medeia*, de Eurípides, *Medeia*, de Sêneca e *Gota D'água*, de Chico Buarque e Paulo Pontes, delimitou-se a essas por sua relevância e notoriedade, sendo citadas pelo próprio autor da adaptação amazonense como referências importantes. No segundo capítulo, iniciam-se a leitura e a análise do objeto com a Medeia do plano mitológico, a partir de discussões sobre o mito, a tragédia e o feminino, com os construtos teóricos de Mircea Eliade (1969 e 1972), Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet (2014), Patricia Easterling (1997), Olga Rinne (1992) e Judith Butler (1988 e 1990). No terceiro e último capítulo, analisam-se a Medeia do plano medieval e a Medeia do presente, fechando o embasamento teórico desta pesquisa com as noções de intertextualidade, a partir de Laurent Jenny (1979), Tânia Carvalhal (2003), Tiphaine Samoyault (2008) e Julia Kristeva (2012), e de adaptação, com Robert Stam (2006), Linda Hutcheon (2013) e Kamilla Elliott (2014), pela própria natureza da obra estudada.

**PALAVRAS-CHAVE:** *Nós, Medeia*. Zemaria Pinto. Mito. Tragédia. Adaptação.

## ABSTRACT

This dissertation analyzes the book *Nós, Medeia* (2003), by the Amazonian writer and playwright Zemaria Pinto, it is divided into three acts and three temporal/spatial frames: the mythological, the medieval and the contemporary, each one with its own Medea. The first equates to the classic story, the second takes place in an Inquisition cell, somewhere in Europe, and the third is set in a bar in what could be the “present days”. The first chapter of this research presents a literary-analytical mapping of three tragedies: *Medea*, by Euripides, *Medea*, by Sêneca and *Gota D'água*, by Chico Buarque and Paulo Pontes, those texts were chosen by their relevance and notoriety, being cited by the author of the Amazon adaptation as important references. The second chapter begins the reading and the analysis of the object with the Medea from the mythological frame, discussing myth, tragedy and the feminine, supported by the theoretical constructs of Mircea Eliade (1969 and 1972), Jean-Marie Pierre Vernant and Pierre Vidal-Naquet (2014), Patricia Easterling (1997), Olga Rinne (1992) and Judith Butler (1988 and 1990). The third and last chapter analyses the Medea from the medieval frame and the Medea from the present, closing the theoretical basis of this research with the notions of intertextuality, from Laurent Jenny (1979), Tania Carvalhal (2003), Tiphaine Samoyault (2008) and Julia Kristeva (2012), and adaptation, from Robert Stam (2006), Linda Hutcheon (2013) and Kamilla Elliott (2014), due to the very nature of the work in study.

**KEY WORDS:** *Nós, Medeia*. Zemaria Pinto. Myth. Tragedy. Adaptation.

## **APOIO DE FINANCIAMENTO CAPES**

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>9</b>
<b>2 REVISITANDO MEDEIAS .....</b>	<b>11</b>
2.1 Medeia grega .....	11
2.2 Medeia latina.....	19
2.3 Medeia brasileira .....	27
<b>3 MITO E TRAGÉDIA: DE DEUSA À MULHER .....</b>	<b>38</b>
3.1 O espaço entre o mito e a tragédia .....	39
3.2 Era uma vez uma deusa... ..	50
3.3 Era uma vez uma mulher.....	57
<b>4 INTERTEXTUALIDADE E ADAPTAÇÃO: DO PASSADO AO PRESENTE.....</b>	<b>68</b>
4.1 Intertextualidade: a literatura como mãe e filha.....	68
4.2 Adaptação: quem reconta um conto... ..	76
4.3 As Medeias amazonenses .....	83
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>94</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>97</b>

## 1 INTRODUÇÃO

A personagem Medeia é parte de um conjunto de lendas e histórias da mitologia que frutificou em diversas outras composições, inclusive, a tragédia composta por Eurípides que ficou mais largamente conhecida. Mitos constituem-se em histórias que expressam uma busca por sentido, pela ‘verdade’ da existência humana. O estudo do mito e, neste caso, de sua reescritura no formato trágico também é uma busca pelo conhecimento de sua importância, de seu impacto cultural-literário e do papel das adaptações na sobrevivência dessas histórias.

Esta dissertação está centrada em uma obra que retoma um texto ou, melhor, uma variedade de textos anteriores. *Nós, Medeia*, do autor amazonense Zemaria Pinto, apresenta três Medeias em planos diferentes: o mitológico, o medieval e o contemporâneo, o que permite uma abordagem de diferentes aspectos de acordo com cada tempo. O primeiro plano equivale à história clássica, o segundo se passa em uma cela de Inquisição europeia e o terceiro é ambientado em um bar no que poderiam ser os “dias atuais”. Considerando as palavras de Linda Hutcheon (2013, p. 10), em nota exclusiva para a edição de seu livro em português, “nós não apenas contamos, como também recontamos nossas histórias. E recontar quase sempre significa adaptar – ‘ajustar’ as histórias para que agradem ao seu novo público”. Os dois últimos planos são os que mais parecem demonstrar o processo adaptativo em toda sua criatividade, em que o autor, partindo do mito e da figura da Medeia, recria a sua história em outros ambientes e tempos histórico-sociais.

A metodologia da presente pesquisa está configurada como analítica, bibliográfica e comparativa, tendo por objetivo central investigar a reescritura de Medeia, a partir de uma análise da obra em questão, sem tocar em elementos de performance teatral, apenas analisar o texto. Importa, aqui, encará-lo como intertextual e recreativo, buscando verificar circulações de temas e sentidos, o que é descartado e o que se traz de novo ao mito tantas vezes contado e recontado. Assim, procuro com este estudo constatar que o processo de adaptação e a intertextualidade literária contribuem para a sobrevivência e renovação das histórias, além disso, que os mitos não se constituem em narrativas ‘mortas’ ou estagnadas que nada possuem a comunicar para as gerações posteriores, podendo, inclusive, receber modificações narrativas ao longo do tempo para satisfazer aos interesses e gostos de um novo público.

Este estudo está organizado em três capítulos. No primeiro, disponho um recorte literário-analítico de três tragédias, selecionadas por sua relevância e notoriedade, sendo citadas pelo autor da obra *corpus* como referências importantes: *Medeia*, de Eurípides, *Medeia*, de Sêneca e *Gota D’água*, de Chico Buarque e Paulo Pontes. A partir de diversos

pesquisadores, discorro sobre pontos considerados chave a esses textos, centrando-se maiormente na figura da heroína e a relação diática que compõe com Jasão, a fim de organizar uma revisão comparativa que prepara o terreno para o texto amazonense. No segundo, inicio a análise do objeto com a Medeia do plano mitológico, a partir de discussões sobre mito, tragédia e gênero, com os escritos teóricos de Mircea Eliade (1969 e 1972), Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet (2014), Patricia Easterling (1997), Olga Rinne (1992) e Judith Butler (1988 e 1990). No terceiro, finalizo a análise com a Medeia do plano medieval e a do presente, completando o embasamento teórico desta pesquisa com as noções de intertextualidade, a partir de Laurent Jenny (1979), Tania Carvalhal (2003), Tiphaine Samoyault (2008) e Julia Kristeva (2012), e de adaptação, com Robert Stam (2006), Linda Hutcheon (2013) e Kamilla Elliott (2014), pela própria natureza da obra analisada.

A investigação da reescritura de Medeia encontra pertinência por permitir a abordagem e reflexão sobre a função do mito, o processo adaptativo, o valor das adaptações e da intertextualidade para a sobrevivência da literatura, além de questões de gênero discutidas em nossos contextos global, regional e local. Esta pesquisa está inserida no campo de estudos de literatura comparada, mais especificamente, no de estudos intertextuais e de adaptação, buscando alinhar-se com a perspectiva que contesta a “subalternidade” dessas obras, contribuindo, dessa forma, com a discussão do processo e do valor das histórias reinventadas, narrativas estas tão presentes em nossas operações criativas, mais até do que imaginamos a princípio. Em particular, *Nós, Medéia* permanece pouco conhecida e estudada, uma lacuna que pretendo, ao menos, iniciar o preenchimento com esta dissertação.

## 2 REVISITANDO MEDEIAS

*O interesse pelo passado constitui-se aqui na preocupação com o atual.*  
Georges Gusdorf – Mythe et Métaphysique

Para o início desta jornada, tendo por delimitação o formato tragédia, escolhi revisitar três textos: *Medeia*, de Eurípidés, *Medeia*, de Sêneca e *Gota d'água*, de Chico Buarque e Paulo Pontes. O primeiro costuma ser o ponto de partida das tragédias envolvendo a lenda da feiticeira da Cólquida por motivos diversos, entre eles a sobrevivência de seu texto completo e o tratamento original em relação à vingança e à motivação da personagem, o que contribuiu para o estabelecimento da imagem de Medeia como a conhecemos hoje. Sêneca, em seguida, acompanha a obra do dramaturgo grego para construir sua adaptação romana que inova com a inserção de cenas ou a modificação do desenrolar das ações, sua personagem título é agudamente feroz e não se constrange ao bradar que executará crimes piores. Por fim, damos um salto temporal e geográfico para a conhecida versão brasileira, que ambienta os eventos clássicos para os morros cariocas, utilizando-os como pano de fundo para seu objetivo principal de crítica ao sistema econômico vigente no Brasil; sua Medeia chama-se Joana e tem não apenas seu nome transmutado, seus poderes são inexistentes e sua vingança recebe modificações significativas. Acredito que os textos escolhidos permitirão analisar diferentes aspectos envolvendo a neta do Sol e contribuirão com o estudo da obra *corpus* desta pesquisa.

### 2.1 Medeia grega

Medeia está presente em fragmentos de textos gregos variados como os *Coríntiacos*, de Eumelo, a *Teogonia*, de Hesíodo, e a *Quarta Pítica*, de Píndaro. No poema épico *Os Argonáuticos*, de Apolônio de Rodes, ela é uma sacerdotisa de Hécate, conhecedora das ervas e da magia, “dotada de um pudor virginal [...] uma heroína inocente, vítima de seu funesto amor por Jasão, que trai a pátria e os pais ao armar uma emboscada para Absirto a fim de livrar o Argonauta” (MIMOSO-RUIZ, 1998, p. 615-616). No âmbito da tragédia, restaram apenas fragmentos de algumas composições das quais se supõem abordar distintas facetas do mito: *As amas de Dioniso* (Ésquilo), *As colquidianas* e *As feiticeiras* (Sófocles), *Pelíades* e *Egeu* (Eurípidés). Tratarei, nesta seção, da tragédia *Medeia*, de Eurípidés, da qual se conservou a obra completa, além de ter sido a primeira a ficar mais largamente conhecida.

*Medeia* envolve um entrelaçamento de lendas e histórias da mitologia anteriores aos acontecimentos representados na peça euripidiana. Uma versão do mito apresentada por Mário da Gama Kury (2001), na Introdução de sua tradução, inicia com Jasão que teria direito ao trono de Iolco, porém, este foi usurpado pelo meio-irmão de seu pai, Pelias, que, ao ser desafiado por Jasão, exorta-o a realizar uma viagem para vingar Frixo (um parente de ambos que havia sido morto por Aietes, rei da Cólquida) e para apossar-se do velo de ouro. Jasão organiza uma expedição na embarcação chamada Argó (daí terem ficado conhecidos como os Argonautas) e inicia a viagem, pois, em troca, Pelias havia lhe prometido a devolução do trono. Pois bem, ao chegar à Cólquida, para conseguir o velo, Jasão recebe de Aietes (também filho do Sol) quatro desafios considerados impossíveis:

[...] domar um touro de cascos e chifres de bronze, que soprava chamas pela boca e pelas narinas, 2) arar com esse touro um campo consagrado ao deus da guerra, 3) semear naquele campo os dentes de uma serpente monstruosa de cujo corpo sairiam guerreiros armados, prontos a exterminar quem tentasse arar o campo sagrado e 4) matar um dragão ferocíssimo, que montava guarda noite e dia ao pé da árvore em cujos galhos estava pendente o tosão de ouro. (KURY, 2001, p. 12)

Como um simples humano mortal conseguiria cumprir tais tarefas? É onde entra a intervenção divina de Hera que gostava de Jasão. Ela teria feito com que Medeia, filha de Aietes, se apaixonasse pelo jovem mortal. Medeia, então, se compromete a usar seus poderes mágicos para ajudá-lo com a condição de que se casem e de que ele lhe seja fiel eternamente. O argonauta jura perante os deuses e, enfrentando com sucesso todas as provas, apossa-se do velo de ouro e volta a Iolco junto com Medeia. Aietes envia seu filho Absirto em busca dos dois, mas Medeia o mata para atrasar o pai e assegurar a fuga. Esta, usando seus conhecimentos mágicos, devolve a juventude ao pai de Jasão e, intencionalmente (instigada pelo amado), causa a morte de Pelias. Devido a esse episódio, a população revolta-se contra os dois que são obrigados a fugir para Corinto, vivendo aí por dez anos. Nesse lugar, porém, Jasão decide contrair bodas com a filha de Creonte, Glauce. A partir daí, Eurípides cria a peça que se tornou tão conhecida, situando-a no momento em que a personagem, rejeitada e humilhada, contudo, dotada de grandes poderes mágicos, decide vingar-se a qualquer custo.

O termo Medeia, por muito tempo, evocou e ainda evoca emoções e aspectos negativos, indesejados em particular na figura feminina: ira, violência, vingança e ciúme (RINNE, 1992). A história que teria marcado essa herança negativa é a peça teatral de Eurípides que, a partir de um material mitológico existente, constrói a versão do drama que se

tornou basilar: a traição de Jasão para contrair novas bodas com a filha do rei de Corinto, as ameaças de Medeia pelo abandono e sua expulsão da cidade, a vingança que resultará na morte da noiva e do pai, o filicídio e a fuga de Medeia no carro do Sol. Este último aspecto de sua vingança, o infanticídio, é o mais conhecido referente à personagem, tornando-se sua característica definidora emblemática, não à toa, cercanda-a de uma imagem negativa. Daí ter-se dito que Eurípides consolidou o que chegou até nós de Medeia<sup>1</sup>.

Eurípides é um dos três principais expoentes da tragédia ática clássica, nasceu na ilha Salamina, por volta de 485 a.C., sendo educado em Atena, onde viveu a maior parte de sua vida. As personagens do drama, utilizando-se a tradução para a língua portuguesa de Jaa Torrano, lançada em 2015, são: Medeia, Creonte, Jasão, Egeu, nutriz, preceptor, mensageiro, coro de mulheres e os dois filhos do casal. A peça foi representada no concurso das Grandes Dionísias, em 431 a.C., e obteve o terceiro lugar, perdendo para Eufóron e Sófocles.

Entre os temas abordados pelo dramaturgo em sua tragédia estaria a condição da mulher. Conforme Maria do Carmo Savietto (1988), na sociedade grega do século V a.C., a situação do sexo feminino é de confinamento ao lar e sob a tutela do pai ou do marido, sendo considerado um ser inferior física e intelectualmente à sua contraparte masculina.

Eurípides, no entanto, não retrata a situação da mulher para ratificar os preconceitos de sua época, mas para expor e denunciar esses preconceitos através da atuação e da caracterização de suas personagens femininas. Na passagem em que Medeia dirige-se às mulheres de Corinto, ele faz ver a limitação do universo cósmico feminino. A estrutura linguística dessa passagem é de natureza lírico-dissertativa na medida em que representa não só um desabafo do ‘eu’, dos sentimentos da personagem, como também procura convencer o outro da veracidade e justeza das colocações sobre as injustiças que recaem sobre a mulher. O discurso de Medeia não é apenas a expressão da sua dor particular, insere-se nele o discurso coletivo do ‘nós’ que expressa a condição de vida das mulheres de sua época. (SAVIETTO, 1988, p. 118)

---

<sup>1</sup> Em *Mitologia grega: volume III*, Junito Brandão (1987, p. 189), menciona essa inovação: “Existe uma versão segundo a qual a morte dos filhos pela própria mãe teria sido uma “criação” de Eurípides”. Luísa Ferreira (1997, p. 66), em seu artigo *A Fúria de Medeia*, reforça: “Embora a peça de Eurípides não tenha obtido um êxito imediato, foi esta versão do mito que divulgou definitivamente a lenda de Medeia filicida e influenciou doravante artistas e escritores de todos os tempos”. Denys Page (2001, p. xxi-xxv) apresenta diferentes versões em que o infanticídio já figurava na tradição mitológica, porém, realizado de modo involuntário por Medeia ou feito pelos Coríntios, sendo assim o mérito criativo de Eurípides estaria no motivo da morte das crianças, que em sua peça é computado a Medeia para vingar-se de Jasão. Finalizo com as palavras de Elizabeth Bongie (1977, p. 29): “A representação de Medeia como a esposa ciumenta que mata os próprios filhos por vingança pela traição do marido tornou-se padrão somente após a peça de Eurípides” (tradução minha); no original: “The portrayal of Medea as the jealous wife who kills her own children out of vengeance for her husband’s betrayal became standard only after Euripides’ play”.

A passagem completa referida é a que segue abaixo (vv. 230-251):

De todos os seres com vida e noção, / o mais miserável somos as mulheres, / que primeiro com excessivo dinheiro / devem comprar marido e ter o dono / do corpo; este mal ainda é o pior, / e nele o combate é maior, ter mau / ou bom; divórcio difama as mulheres / e elas não podem repudiar o marido. / Ao chegar a nova morada e costumes, / não instruída em casa, deve ser vate / de qual será o melhor uso do cônjuge. / Quando este nosso desempenho é bom, / e o varão convive sob jugo sem violência, / a vida é invejável. Se não, vale a morte. / O varão, se pesa o convívio em casa, / sai fora e cessa o fastio do coração, / voltado a um amigo ou um colega; / mas nosso fado é fitar uma só vida. / Dizem que temos vida sem perigo / em casa, mas eles lutam com lança, / por pensar mal; preferiria três vezes / manter o escudo a parir uma só vez. (EURÍPIDES, 2015, p. 84-85)

Percebem-se a amargura e a revolta contra esse *status quo* feminino considerado injusto. Entre os argumentos listados para defesa dessa afirmativa, destacam-se: o sistema de dote, em que se paga por um dono, o marido, não podendo repudiá-lo e ficando difamada em caso de divórcio (o mesmo não acontece com ele que poderia divorciar-se da esposa sem complicações, se esta não gerasse filhos, por exemplo); o confinamento ao lar, em que a um é permitido sair e divertir-se, mas ao outro o esperado é que continue no espaço doméstico, ocupando-se apenas da casa, dos filhos e do cônjuge. Observa-se que a situação ideal da união matrimonial é não ser tratada com violência, sendo esse procedimento mínimo uma situação invejável. Por fim, a composição do coro por mulheres (no nível ficcional, claro), a quem Medeia se dirige no trecho mencionado, seria um artifício que justificaria uma maior identificação com os seus infortúnios, de modo a complementar organicamente o drama e evidenciar a personalidade da heroína título, que estaria arcando com as consequências de suas escolhas anteriores.

O pecado original de Medeia é, pois, abandonar o pai e a pátria (símbolo do lar, da segurança, do afeto) o que lhe traz a culpa, a solidão, o arrependimento. [...] Portanto, é do abandono ao pai que tem origem a ‘*hybris*’ (falta) da personagem; essa ‘*hybris*’, porém, é de responsabilidade individual e não de responsabilidade do ‘*guénos*’ (laços de sangue que unem as pessoas) como ocorre em Édipo.

Medeia fez uma escolha para seguir o homem amado. A infidelidade ao pai ela paga com a infidelidade do marido, como se fosse uma punição pelo erro cometido. São os personagens de Eurípides vítimas da inconsequência de seus atos desmesurados que os fazem perder-se. (SAVIETTO, 1988, p. 121)

Quanto a Jasão, o herói da expedição dos Argonautas apenas obteve sucesso em seu objetivo final graças a Medeia, mas “deixando-se levar pelo orgulho e agindo com calculada frieza, ele fere as leis humanas e divinas com sua ingratidão” (DUTRA, 1991, p. 72).

Considerando que a tragédia adota por base as versões mitológicas em que Medeia é uma bruxa ao estilo sombrio e estereotipado do termo, chegando a assassinar o próprio irmão e espalhar seus pedaços para atrasar a perseguição paterna, ou a premeditar a morte de Pelias, pelo convencimento das filhas dele para cozinhá-lo em um caldeirão com a promessa de rejuvenescimento (BRANDÃO, 1987), não seria surpresa conjecturar que Jasão, posteriormente, queira fugir a essa relação, nutrindo talvez certo temor à implacável e poderosa feiticeira, que parece trazer destruição por onde passa, porém, o mesmo poder mágico de que se utilizou para cumprir sua missão heroica de obtenção do velo de ouro agora lhe gera sofrimento e miséria.

Philip Vellacott, na Introdução para sua tradução da tragédia euripídiana, considera que “a punição se mostra duas vezes mais terrível que a ofensa”, fazendo com que a simpatia do Coro e da audiência, inicialmente com Medeia, mudem. Para o tradutor, a fim de se apreciar a obra em seu equilíbrio, é importante não pré-julgar Jasão, suas aspirações seriam naturais e respeitáveis, entretanto Medeia ao ajudá-lo o teria envolvido em assassinato “e como uma não-grega, ela jamais poderia ser reconhecida pelos gregos como esposa dele”, o que constitui obstáculos para a realização de suas ambições. Jasão representaria valores civilizatórios enquanto Medeia, bárbaros, interpretando o final triunfante desta como “um lembrete de que o universo não está a favor da civilização”<sup>2</sup> (VELLACOTT, 1963, p. 8-9, tradução minha). Denys Page, também na Introdução de sua *Medea*, concorda que, até cerca de metade do texto, o público certamente simpatiza com Medeia e ainda que as ações de Jasão fossem reprováveis, sua punição seria “completamente desproporcional à sua ofensa. No final da peça, sentimos muita simpatia por Jason. [...] Estamos assistindo a conquista do mal não pela virtude ou justiça divina, mas por um mal maior”<sup>3</sup>. Para o erudito clássico, o temperamento inconstante e a origem estrangeira são as características chave de Medeia, atribuindo, inclusive, o infanticídio e a fuga na carruagem solar como esperados pela audiência e até, em certa medida, ‘justificados’ por sua natureza oriental (PAGE, 2001, p. xvii-xix, tradução minha).

Elizabeth Bongie (1977), no artigo *Heroic elements in the Medea of Euripides*, apresenta outro feixe de perspectiva para olhar a personagem e a narrativa: o heroico. A pesquisadora nota que, na descrição do estado em que se encontra Medeia, quando se fala em desonra e tratamento injusto, especialmente, considerando tudo que teria feito pelo marido,

<sup>2</sup> “The punishment shows itself twice as wicked as the crime”; “and as a non-Greek she could never be recognized by Greeks as his wife”; “reminder that the universe is not on the side of civilization”.

<sup>3</sup> “Out of all proportion to his offence. At the end of the play, we feel much sympathy for Jason. [...] We are watching the conquest of evil not by virtue or divine justice but by greater evil”.

não há menção a um coração partido: “Medeia, mísera, porque está desonrada, / grita: ‘Juramentos!’ Evoca a fê máxima / da mão destra e Deuses por testemunha / de que recompensa ela obtém de Jasão” (EURÍPIDES, 2015, p. 82, vv. 20-23). De acordo com sua análise, a chave para o caráter da personagem “[...] não é amor rejeitado e ciúme, mas um senso de honra desprezada e um temor pela perda do respeito e do status. Tal personagem não é, certamente, um tipo incomum na literatura grega”<sup>4</sup> (BONGIE, 1977, p. 29, tradução minha). Em resposta ao coro, por exemplo, apesar de estar mergulhada em autopiedade, Medeia deixa claro que se sente insultada no quesito honra e invoca os deuses para testemunhar a quebra do juramento por parte de Jasão: “Ó grande Têmis, ó senhora Ártemis, / vedes o que padeço, presa / por grandes juras a execrado / marido? Visse-os eu, a ele e à noiva, / destruídos com o teto, por ousadia / de antes serem injustos comigo” (EURÍPIDES, 2015, p. 82, vv. 160-165).

Bongie (1977) continua sua defesa trazendo à mesa o argumento entre o casal, quando Jasão visita Medeia pela primeira vez, em que esta reclama o débito que o esposo teria com ela e como suas ações recentes representam a quebra de seu juramento, além de desonrarem suas obrigações com a família. A personagem menciona, inclusive, que o abandono não é justificável nem aos olhos da sociedade grega da época, pois, cumprindo seu dever de esposa, ela gerou dois filhos saudáveis para Jasão.

Primeiro pelo princípio começo a falar: / salvei-te, como sabem todos os gregos / que embarcaram no mesmo navio Argo, / na missão de montar touros ignívomos / subjugados e semear lavoura mortífera; / a serpente que envolvendo o velo de ouro / em anéis de muitas voltas guardava insone, / matei, retendo acima a tua luz salvadora, / mas eu mesma traidora de pai e casa meus / cheguei assim a Iolco do monte Pélion / contigo, mais animada do que sábia; / matei Pélias, como mais dói ser morto, / pelas próprias filhas, e destruí toda a casa. / Ainda assim tratado por nós, ó pior varão, / traíste-nos e contraíste as novas núpcias, / já com filhos. Se fosses ainda sem filho, / seria perdoável a tua paixão por núpcias. / A fé das juras se foi, e não posso saber / se pensas que os Deuses não regem mais / ou que novas leis de homens agora vigem, / quando tu sabes que para mim és perjuro. (EURÍPIDES, 2015, p. 82, vv. 475-495)

No entanto, Jasão dispensa tais alegações, pois sente que trazê-la para a Grécia foi retorno suficiente, já que tornou possível para ela a fama, “[...] a maior recompensa disponível para um herói grego”, porém, segundo a autora, o que o argonauta parece não compreender é que suas novas bodas trazem agora uma fama negativa, fazendo-a parecer “[...] fraca e

---

<sup>4</sup> “[...] is not rejected love and jealousy, but a sense of slighted honour and a fear of loss of respect and status. Such a character is not, of course, an unusual type in Greek literature”.

vulnerável e, portanto, aberta ao ridículo”<sup>5</sup> (BONGIE, 1977, p. 42-44, tradução minha). Enquanto a nutriz tem medo do que a ama pode fazer, e o coro se solidariza pela trágica situação por razões empáticas, a personagem Egeu constituiria um ponto de vista exterior, que condena as ações de Jasão e reforça essa questão sobre a honra e a fama negativa: “Egeu apoia Medeia nos próprios fundamentos dela de obrigação ética. Somente depois de pronunciar as ações de Jasão como vergonhosas, ele pergunta sobre os seus motivos”<sup>6</sup> (BONGIE, 1977, p. 47, tradução minha).

A ensaísta utiliza a cena em que Medeia convence Creonte a deixá-la permanecer apenas mais um dia em Corinto como exemplo de que ela não estaria agindo guiada simplesmente pelo ciúme e paixão que muitos críticos atribuem, citando Herbert Musurillo e Hermann Rohdich, mas que reuniria os três principais atributos relacionado a um herói antigo grego: força física, habilidades combativas e maestria discursiva. Essa última pode ser verificada no convencimento do Coro e de Creonte. Quanto às habilidades físicas, seus poderes mágicos são o substituto equivalente que permitem a execução de sua vingança. (BONGIE, 1977).

Em geral, os críticos mostraram uma curiosa prontidão para acreditar nas acusações que Jasão e Medeia lançam um contra o outro. Jasão diz que Medeia é motivada pelo ciúme e Medeia diz que Jasão é motivado pela luxúria. Certamente não devemos, no entanto, aceitar sem questionar o que duas pessoas cheias de ódio dizem uma da outra e, ao mesmo tempo, recusar-se a aceitar ou considerar o que dizem sobre si mesmas! Medeia afirma que poderia ter aceitado o casamento de Jasão por razões práticas se ele tivesse discutido seus planos com ela e não a tivesse feito de tola publicamente. De sua parte, Jasão diz que não se casou com a princesa porque estava cansado de Medeia e cobiçava uma nova mulher mais jovem; ele se casou com ela para que sua família pudesse se beneficiar de sua riqueza e conexões influentes. E, no entanto, frequentemente Medeia é vista apenas como uma esposa ciumenta em busca de vingança e Jasão como o arquétipo de um canalha hipócrita. Ciúme e luxúria, é claro, são emoções universais e atemporais, enquanto os valores heroicos que fundamentam o pensamento de Jasão e Medeia não são mais tão facilmente compreendidos. O que devemos tentar lembrar, no entanto, é que o público de Eurípidés pensava em termos do antigo código de honra e decerto teria reconhecido essa dimensão de motivação.<sup>7</sup> (BONGIE, 1977, p. 45-46, tradução minha)

---

<sup>5</sup> “[...] the highest reward available for a Greek hero”; “[...] weak and vulnerable, and hence open to ridicule”.

<sup>6</sup> “Aegeus supports Medea on her own grounds of ethical obligation. Only after pronouncing Jason’s actions shameful does he inquire as to Jason’s motives”.

<sup>7</sup> “In general, critics have shown a curious readiness to believe the charges that Jason and Medea hurl against one another. Jason has said that Medea is motivated by jealousy and Medea has said that Jason is motivated by lust. Surely, we are not, however, to take at face value what two people full of hate say about each other and at the same time refuse to accept or consider what they say about themselves! Medea claims that she could have accepted Jason’s marriage for practical reasons if he had discussed his plans with her and had not made a public fool of her. For his part, Jason says that he did not marry

A autora entende haver um equilíbrio entre os motivos racionais e emocionais apresentados, sendo perfeitamente aceitável conjecturar que há uma parcela de verdade no que um diz sobre o outro: é possível que a noiva seja bonita a ponto de não tornar essa nova boda desagradável do ponto de vista físico, bem como Medeia nutrisse uma dose de ciúmes pela troca. “Se tivesse omitido a base racional do comportamento deles, a ação teria sido sórdida e brutal; se tivesse deixado de fora sua base emocional, teria parecido insípida e pouco convincente”<sup>8</sup> (BONGIE, 1977, p. 46, tradução minha). Essa dicotomia entre razão e emoção é comumente abordada no debate sobre a obra de Eurípides, e Medeia é vista como guiada pelo segundo, algo que é dito pela própria personagem: “Compreendo que males vou fazer, / mas o furor supera minhas decisões, / ele causa os maiores males aos mortais” (EURÍPIDES, 2015, p. 112, vv. 1078-1080). Essa paixão não seria dirigida a Jasão, mas aos antigos ideais heroicos de honra e respeito, a si mesma e à sua imagem:

Essas forças estão dentro – de sua própria paixão – e são mais fortes do que os ditames da razão. Os heróis da tragédia grega não são razoáveis; eles são inegavelmente e notavelmente irracionais, desde Etéocles, em *Os Sete Contra Tebas*, até Prometeu, Ajax, Édipo e Antígona. Todos rejeitam a ‘razão’ do Coro ou de outros personagens, insistindo em lidar com as condições de seu destino ou as circunstâncias fora de seu controle, nos termos de seus próprios padrões e exigências de seu próprio caráter.<sup>9</sup> (BONGIE, 1977, p. 52, tradução minha)

Eurípides adota em Medeia a imagem do herói sofocliano, conforme Bongie (1977, p. 55), citando Knox (1964) a esse respeito. O herói não é exatamente visto pelo homem cotidiano como um exemplo de maneira de se portar e de agir, como um guia, ele seria, na verdade, um lembrete do que alguém pode chegar a fazer, se recusar a aceitar ser humilhado e

---

the princess because he was tired of Medea and lusted after a new and younger woman; he married her so that his family might benefit from her wealth and influential connections. And yet too often Medea is seen only as a jealous wife seeking revenge and Jason as the archetype of a hypocritical cad. Jealousy and lust, of course, are universal and timeless emotions, whereas the heroic values that underlie the thinking of Jason and Medea are no longer so easily comprehended. What we must try to remember, nonetheless, is that Euripides’ audience did think in terms of the ancient code of honour and would certainly have recognized this dimension of motivation”.

<sup>8</sup> “Had he omitted the rational basis for their behaviour, the action would have been sordid and brutal; had he left out its emotional basis it would have seemed frigid and unconvincing”.

<sup>9</sup> “Those forces are within – her own passion – and are stronger than the dictates of reason. The heroes of Greek tragedy are not reasonable; they are undeniably and magnificently unreasonable, from Etéocles in *The Seven Against Thebes* down through Prometheus, Ajax, Oedipus, and Antigone. All reject the ‘reason’ of the Chorus or of other characters, insisting on working out the requirements of their destiny, or the circumstances outside their control, in terms of their own standards and the demands of their own character”.

decidir impor-se, sem levar em conta as consequências para os outros e até para si, desconsiderando a razão, as regras de convívio social, o medo do outro e até da morte.

Muito do descontentamento da crítica com Medeia tem se baseado no que parece ser a imoralidade essencial da trama. Tal monstro de desumanidade deveria ser punido por seu crime contra seus filhos. Alguns críticos até ignoram o óbvio triunfo de Medeia no final e insistem que ela é punida pela dor que causa a si mesma. A extensão a que seu desejo de vingança a leva está além do aceitável às nossas tradições civilizadas e aos nossos sentimentos humanos habituais. Se, no entanto, Medeia não é aceitável ao nosso próprio código moral, ela é, no código do antigo sistema heroico, uma verdadeira ‘santa’.<sup>10</sup> (BONGIE, 1977, p. 55, tradução minha)

Como vimos, há diversas interpretações envolvendo a tragédia em questão e decerto há outros temas e sentidos não explorados, conforme bem lembra Brandão (1987, p. 203, grifo do autor), “convém insistir em que o mito é um feixe de símbolos e *uma interpretação é apenas uma das interpretações*. Outras que surjam só podem concorrer para o enriquecimento do mitologema, neste caso tão vasto e tão doloroso”. Passeamos sobre um modesto, mas rico bosque de perspectivas da obra euripidiana que se tornou um marco para o que nos chegou da história de Jasão e Medeia. Essa tragédia grega sobreviveu muitos séculos, alcançando o *status* de obra-prima e constituindo-se a maior referência para adaptações do mito da feiticeira da Cólquida, que já atraiu críticos dos mais diversos lugares e épocas a contribuir para o tecido de análises desse drama que só se torna mais vasto e apurado para benefício da literatura e de seus fruidores.

## 2.2 Medeia latina

A professora Zélia Cardoso (2005), em *Estudos sobre as tragédias de Sêneca*, conta de forma sucinta a influência helenística sobre a literatura romana<sup>11</sup>, a partir do século III a.C., o

---

<sup>10</sup> “Much of the critical discontent with Medea has been based on what seems to be the essential immorality of the plot. Such a monster of inhumanity should be punished for her crime against her children. Some critics have even ignored Medea’s obvious triumph at the end and insist that she is punished by the grief she has brought on herself. The lengths to which her vindictiveness carries her go beyond those acceptable to our civilized traditions and to our common human feelings. If, however, Medea is not acceptable to our own moral code, she is, in the code of the ancient heroic system, a veritable ‘saint’”.

<sup>11</sup> A respeito disso, coloca em nota os graciosos versos de Horácio: “A Grécia conquistada conquistou o rude vencedor e introduziu as artes no agreste Lácio” (Hor. Epist. II, 1, 156-157 *apud* CARDOSO, 2005, p. 13).

que inclui a escrita dramática. A primeira peça teatral grega apresentada em Roma foi traduzida por Lívio Andronico, outrora um escravo tarentino, por volta de 240 a.C., iniciando assim a tradição do drama latino, que primeiramente ocorreu na forma de tradução e após adaptação e recriação.

Em *Medeias latinas*, Márcio Gouvêa Júnior (2014) lista, em latim e ao lado as suas respectivas traduções para a língua portuguesa, quatorze *Medeias* produzidas por autores romanos nos mais variados gêneros textuais, desde tragédias a epigramas e cartas, que retratam a personagem em momentos mitológicos diferentes, variando na composição de sua personalidade. Os autores são: Ênio, Pacúvio, Lúcio Ácio, Varrão de Átax, Higino, Ovídio, Sêneca, Valério Flaco, Hosídio Gueta, Ausônio e Dracôncio. De alguns, como Ênio e Pacúvio, que compuseram tragédias, restaram apenas fragmentos. Ovídio também teria feito seu drama teatral *Medea*, mas, infelizmente, este não chegou até nossos dias. Abordaremos nesta seção a composição de Sêneca, utilizando-se a tradução de Gouvêa Júnior presente na obra supracitada.

As nove peças escritas por Sêneca, entre elas a sua *Medeia*, chegaram até nós. Sobre o autor, diz Cardoso (2005, p. 7):

Lúcio Aneu Sêneca – também conhecido como Sêneca, o Filósofo – foi uma das figuras mais importantes do mundo intelectual romano do século I de nossa era, tendo aliado às atividades políticas que desempenhou uma significativa produção filosófica e literária. [...] Considerando os vícios, a maldade, a insensatez e sobretudo as paixões como fatores de desequilíbrio da ordem, que provocam o rompimento das leis naturais e acarretam consequências desastrosas, Sêneca propõe, para que se atinja a felicidade, o exercício da virtude, o domínio dos sentimentos e o enfrentamento das vicissitudes com tranquilidade absoluta, ou seja, com a preconizada impassibilidade estoica, a *apátheia*.

A tragédia de Eurípides foi certamente uma das referências para a composição de Sêneca, bem como presumivelmente a peça perdida de Ovídio. As referências míticas são praticamente as mesmas (a morte de Absirto e de Pelias, as bodas com a filha do rei de Corinto, o infanticídio e a fuga no carro solar encontram-se em ambas as composições), estando as principais diferenças no coro, no desenrolar da ação e no perfil das personagens.

Sêneca, entretanto, não foi, como os trágicos arcaicos, um imitador servil dos modelos gregos. Tratou os mitos com liberdade, conservando as grandes linhas e modificando-os em alguns pormenores, e os considerou somente como bases para a construção da intriga. O tratamento dado à ação é diferente em Sêneca e nos trágicos áticos; as personagens são construídas pelo autor latino de forma especial uma vez que os caracteres são

recompostos, o que por vezes os modifica bastante; os cânticos corais independem da ação; a oratória é valorizada e as notações cênicas (marcas teatrais) são realçadas. A imitação, concebida em novos moldes, passa por um processo de modernização, conferindo originalidade às tragédias. (CARDOSO, 2005, p. 46-47)

Quanto aos aspectos formais, Cardoso (2005) nota primeiramente a extensão, a euripídiana possui 1419 versos para 1027 da latina. A quantidade de episódios também é diferente entre as duas: a primeira tem um prólogo, quatro episódios, um êxodo, com a interpolação de cinco cânticos corais; a segunda é constituída por um prólogo, três episódios, um êxodo, entremeados por quatro coros. O prólogo latino também é mais curto e é composto apenas por um monólogo da personagem título. Para a autora, as aberturas divergem não apenas no tamanho, mas também na maneira com que apresentam Medeia. “Enquanto a de Eurípidés chora, desamparada, a sua desgraça e almeja a morte, bem como a do esposo e filhos, a de Sêneca se deixa acometer pelo *furor*, autoconfiante e cônica de seu poder” (CARDOSO, 2005, p. 50, grifo da autora). Logo nos primeiros versos do Prólogo, Medeia menciona o juramento de Jasão feito a ela, uma semelhança com a grega para quem a quebra dos votos constituía a ofensa: “[...] ó deuses, pelos quais Jasão / jurou-me e todos que invocar Medeia pode!” (SÊNECA, 2014, p. 125). E, já nessa primeira fala, a latina não esconde seus poderes sobre-humanos e sua ira: “Que um horror terrível mais se eleve: após o parto, / maiores devem ser meus crimes” (SÊNECA, 2014, p. 127).

No primeiro episódio do texto de Eurípidés, por exemplo, Medeia se dirige às mulheres de Corinto, justificando sua atitude e chamando a atenção para a situação dos estrangeiros numa nova pátria e para a condição das mulheres, em geral, na sociedade. [...] É um monólogo muito diferente do da Medeia senequiana, que abre o primeiro episódio da tragédia latina, mostrando-se como uma mulher enfurecida e desesperada por ter ouvido os cantos do himeneu. Em seu furor e desespero, ela reitera a intenção de vingar-se, matando a jovem noiva e seu pai e transformando o palácio real num amontoado de cinzas. (CARDOSO, 2005, p. 53; 55)

Neste momento, recorro à competência discursiva como marca heroica (BONGIE, 1977), pois, logo após o discurso de Medeia para o coro de mulheres, ela pede o auxílio pela forma de silêncio, caso tenha a oportunidade de vingar-se de Jasão, inferindo que o apelo inicial possuía intenção manipulativa para despertar a piedade e, portanto, a colaboração, não refletindo, assim, necessariamente a ‘verdade’ do estado da personagem.

Os embates entre Medeia e Creonte e, mais tarde, Jasão também são construídos diferentemente pelos dramaturgos: a grega adotaria uma postura humilde diante do monarca,

implorando para que a deixasse ficar na cidade ou, ao menos, que lhe concedesse mais um dia, e a romana seria “insolente e irônica ao falar com o rei, altiva e orgulhosa” (CARDOSO, 2005, p. 57). Evoco, para contrastar uma última vez, a chave analítica heroica vista em Bongie (1977) para quem a personagem estaria utilizando sua habilidade discursiva para conseguir o seu objetivo, apelando para isso à natureza paternal de Creonte. Quanto ao encontro no texto romano, chamo a atenção para a forma mais rude que o rei também se dirige a Medeia, referindo-se a ela como “raça ruim da Cólquida de Eetes”, “monstro horrível e medonho”, “maquinadora de hediondos crimes, tu / cuja maldade feminina” (SÊNECA, 2014, p. 137, 141).

Quanto ao diálogo com Jasão, aqui, o motivo deste para o novo enlace envolveria aparentemente um temor pela própria vida, pois estaria sendo caçado por Acasto e as bodas com a filha de um rei o protegeria: “[...] se eu quisesse cumprir / os votos conjugais, seria entregue à morte / minha cabeça. Mas eu não quero morrer! / Quebrarei a promessa” (SÊNECA, 2014, p. 153). Inclusive, diz que Creonte queria, na verdade, a morte de Medeia, mas ele intercedeu para que apenas a exilasse. Revela, ainda, que teme o poder dos reis, ao que a colquidiana responde ser mais temível e pede para que fujam juntos, sendo recusada. Em sua tréplica, infere que o argonauta não teme o poder real, mas o deseja para si.

Jasão: Acasto me persegue! // Medeia: E mais perto está Creonte. / Foge dos dois. [...] foge inocente comigo. // Jasão: E quem resistirá se houver u’a dupla guerra? / Se Acasto e mais Creonte unirem suas armas? // Medeia: [...] Engolirei a todos. // Jasão: Temo o cetro e o poder. // Medeia: Percebe tu os querer. (SÊNECA, 2014, p. 159-161)

Ao final da conversa, Jasão e a Ama pedem calma e domínio das emoções. Aliás, as duas obras discutidas guardam à nutriz um papel semelhante no sentido de ambas servirem para rogar que Medeia reprima sua fúria e suporte sua dor com paciência.

A cena do encontro entre Medeia e Egeu não se faz presente no texto latino, em vez disso, tem-se uma passagem de feitiçaria, que acontece no terceiro episódio, em que a protagonista prepara os presentes envenenados, ação esta que, por sua vez, inexistente na composição euripídica.

Apanha ervas mortais e a peçonha das cobras / ela espreme e mistura às aves agourentas, / co’o coração de um mocho e as vísceras tiradas / de uma coruja viva. A artífice dos males / tudo isso separou: ali estão as forças / do gelo que enrijece e das violentas chamas. / E aos venenos juntou as palavras temíveis. / Mas eis que, com o andar insano, ela retumba / e grita – e o mundo treme às primeiras palavras. (SÊNECA, 2014, p. 173)

Os envenenadores profissionais pareciam ser uma realidade na Roma de Sêneca, sobre isso comenta Cardoso (2005, p. 53):

Nada mais compreensível, portanto, que o dramaturgo latino explore a configuração de uma *ueneficus* em sua Medeia. Todos os procedimentos utilizados pelos *uenefici* em suas práticas mágicas são explorados para a caracterização, ou talvez a ‘caricaturização’ da feiticeira: o aspecto exterior, as palavras endereçadas aos deuses infernais, as terríveis imprecações, a manipulação de venenos. É esse retrato, desenhado com traços fortes e cores violentas que faz o contraste entre a Medeia de Eurípidés e a de Sêneca.

O segundo encontro entre o casal, em que Medeia simula ter-se apaziguado, não existe na tragédia senequiana. O desfecho das obras, apesar de iguais no sentido de envolverem a morte dos filhos e a fuga de Medeia no carro solar, guardam suas diferenças: a) em Eurípidés, o infanticídio ocorre longe dos olhos de qualquer um, mesmo do público, e Medeia leva consigo os corpos para sepultar no templo de Hera; já em Sêneca, a morte é pública, um dos infantes, inclusive, é sacrificado na frente de Jasão, e os corpos são atirados ao pai; b) as palavras finais na versão grega são do Coro e possuem um tom que permite inferir aquele não ser o desfecho esperado, mas que a neta do Sol teria triunfado: “[...] muitos atos inesperados de Deuses / e as expectativas não se cumprem [...]” (EURÍPIDES, 2015, p. 124, vv. 1416-1417). Na latina, Jasão quem encerra a obra e suas palavras podem ser consideradas mais amargas, acreditando que se Medeia sai impune é porque os deuses não existem: “Segue pelo sublime espaço do alto céu, / mostrando não haver deuses por onde vais” (SÊNECA, 2014, p. 193).

Destaco ainda a atribuição frequente, durante a composição senequiana, ao amor como causa dos atos de Medeia, seja pela própria ou pelos outros, e essa paixão desmedida encontra-se também associada à loucura ou ao descontrole<sup>12</sup>. Para finalizar, na visão de Cardoso, Sêneca trata o mito de Medeia criativamente, contribuindo assim também de forma duradoura para a dramaturgia:

A comparação entre as tragédias de Eurípidés e de Sêneca revela, como vimos, muitas diferenças; se dispuséssemos apenas desses dois textos,

<sup>12</sup> “Medeia: [...] Quantas vezes, ímpia, / funesto sangue eu derramei – mas nenhum mal / por ira eu fiz – um triste amor me enfurecia”; Ama: “assim vai ela e volta aqui, feroz movendo-se, / carregando no rosto os sinais da loucura. / [...] Não é crime comum ou médio o que ela pensa; / a si suplantará: conheço as velhas iras”; “Medeia: Se buscas o tamanho, ó pobre, de meu ódio, / mede, então, meu amor”; Coro: “Cega é a paixão, que vem da ira”; “Medeia não consegue / refrear o amor e as iras”; Medeia: “Por que sou conduzida entre as iras e o amor?” (SÊNECA, 2014, p. 133, 151, 165, 181, 187).

poderíamos defender abertamente a originalidade do dramaturgo latino, no processo de intertextualidade. Houve outras tragédias sobre o assunto, entretanto. Muitos teatrólogos haviam trabalhado anteriormente com a história da feiticeira da Cólquida. Na Grécia, além de Eurípides, podemos mencionar alguns trágicos menores que exploraram o mito de Medeia: Néofron, Herilos, Melântios, Antífon e Diógenes, entre outros; em Roma, Ênio, Ácio e Ovídio compuseram tragédias sobre o tema. Lucano e Curiácio Materno, contemporâneos de Sêneca, também escreveram suas ‘Medeias’. Não é possível, no entanto, confrontar a *Medeia* senequiana com as outras fontes dramáticas. As obras dos trágicos menores não subsistiram. (CARDOSO, 2005, p. 61)

Veremos agora uma perspectiva distinta para o drama romano, formulada por Laura Abrahamsen, em seu artigo *Roman marriage law and the conflict of Seneca’s Medea*, para quem “é mais frutífero, talvez, considerar a tragédia de Sêneca como um produto de seu tempo e discutir sua diferença não em termos de originalidade e imitação, mas em termos de como essas diferenças permitem que Sêneca crie uma releitura perfeitamente romana da lenda de Medeia”<sup>13</sup> (ABRAHAMSEN, 1999, p. 107, tradução minha). A autora parte do casamento e, por extensão, do divórcio e da situação dos filhos nessa disputa, como as questões centrais, e a forma como são representadas pelo dramaturgo latino levariam em consideração seu público romano do primeiro século.

Os juristas definem a instituição romana do casamento por capacidade e intenção. Desde que certas qualificações legais fossem cumpridas e certas desqualificações não existissem, então um casal que pretendia se desposar era, de fato, casado. A questão da capacidade legal para contrair casamento envolvia questões como idade, consentimento do(s) pai(s), se a noiva e/ou noivo ainda estivesse *in potestate*; grau de relacionamento e *conubium*, o direito de se casar legitimamente com base no status legal.<sup>14</sup> (ABRAHAMSEN, 1999, p. 108-109, tradução minha)

A autora interpreta os vv. 102-106 do Coro como indicadores da legalidade da união de Jasão à Creusa pela ênfase no status de estrangeira da ‘ex-esposa’, ao contrário da pretendida, pela afeição e intenção de casar-se por parte do noivo agora presente, mas aparentemente ausente no primeiro enlace, e na concordância paterna de Creonte: “Tirado ao leito tenebroso de Medeia, / acostumado a, co’a forçada mão, tocar / com medo o corpo da

<sup>13</sup> “It is more fruitful, perhaps, to consider Seneca’s tragedy as a product of its time and to discuss its difference not in terms of originality and imitation, but in terms of how those differences allow Seneca to create a thoroughly Roman retelling of the Medea legend”.

<sup>14</sup> “The jurists define the Roman institution of marriage by capacity and intent. Provided that certain legal qualifications were met and certain disqualifications did not exist, then a couple who intended to be married were in fact, married. The issue of legal capacity to enter a marriage involved questions such as age, consent of the father(s) if the bride and/or groom were still *in potestate*; degree of relationship and *conubium*, the right to marry legitimately based on legal status”.

mulher desenfreada, / feliz agora toma a moça eólia e casa-se / pela primeira vez com a benção dos sogros” (SÊNECA, 2014, p. 131). “Sêneca situou sua Medeia, no entanto, em um contexto em que ela é a única que acredita que seu casamento é juridicamente vinculativo”<sup>15</sup> (ABRAHAMSEN, 1999, p. 113, tradução minha), e, portanto, não passível de uma simples dissolução. Os demais personagens até reconheceriam que possa ter havido uma união entre Medeia e Jasão, ainda que julgada irregular nos termos romanos da época pela não obediência a todos os elementos de um casamento legal, mas tal relação agora faria definitivamente parte do passado e eles não constituiriam mais um casal.

Na análise de Abrahamsen, a fúria da protagonista advém de se considerar traída, sua revolta repousa nos votos quebrados por Jasão. Nessa linha, destituída contra sua vontade de seu status de esposa e mãe<sup>16</sup>, Medeia se veria forçada a preferir o papel antigo de filha e irmã: “Há uma miríade de mulheres na mitologia clássica e nas releituras literárias do mito que escolhem honrar o irmão e o pai em vez de o marido e os filhos”<sup>17</sup> (ABRAHAMSEN, 1999, p. 117, tradução minha). Até que Ésquilo, em *Oresteia*, reverteria a situação, conforme a autora, quando Apolo argumenta que o filho assassinar a mãe para vingar o pai possui defesa, pois que o laço sanguíneo válido e reconhecido é o paterno e não o materno; essa justificativa simbolizaria o fim da justiça vingativa nos moldes antigos, tanto que ao final as Fúrias se convertem nas Eumênides:

A resolução da peça também marca a transição da autoridade divina de antigas deusas ctônicas para jovens deuses do céu masculinos, e com a vitória do argumento de Apolo, a transição de um sistema cognático, de base feminina, de reconhecimento de parentesco para um sistema agnático, de base masculina, um sistema há muito arraigado no momento em que Sêneca está escrevendo sua peça. [...] Ao ter sua Medeia atrelada ao antigo sistema de justiça de sangue, Sêneca cria ainda mais tensão em sua tragédia. Sua Medeia está agindo segundo regras que os outros personagens da peça abandonaram. Para um final feliz, Medeia deve ser forçada a alinhar-se com a prática normativa romana, mas essa não é a via da tragédia. O fim da *Medeia*, de Sêneca, sua horrível violência sem limites é, finalmente, um choque de culturas.<sup>18</sup> (ABRAHAMSEN, 1999, p. 118, tradução minha)

<sup>15</sup> “Seneca has situated his Medea, however, in a context in which she is the only one who believes her marriage to be legally binding”.

<sup>16</sup> Medeia pede para levar os filhos consigo, mas Jasão responde que nem Creonte poderia fazê-lo se afastar deles: “Eles são a razão de minha vida” (SÊNECA, 2014, p. 161), ao que Medeia comemora para si ter descoberto sua vulnerabilidade.

<sup>17</sup> “There are myriad women in classical myth and literary retellings of myth who choose to honor brother and father over husband and children”.

<sup>18</sup> “The resolution of the play also marks the transition of divine authority from older, chthonic goddesses to younger, masculine sky-gods, and with the victory of Apollo’s argument, the transition from a female-bases, cognatic system of kinship reckoning to a male-based agnatic system, a system long since entrenched by the time Seneca is writing his play. [...] By having his Medea to the older

Já que, pelas regras romanas, sua união não é mais reconhecida e não há vitória pela arguição, Medeia retorna ao antigo sistema de justiça. Ao recordar os crimes cometidos contra seu pai e seu irmão pelo esposo, a personagem decide vingá-los, cortando de vez qualquer laço com Jasão ao assassinar os dois filhos, um para cada membro da família sacrificado anteriormente por ela. Referindo-se aos vv. 954-957: “Quisera de meu ventre, assim como a Tantálida / eu tivesse parido e, então, quatorze filhos / eu tivesse gerado! Estéril fui nas penas. / Mas não fui ao matar pai e irmão – eu pari dois” (SÊNECA, 2014, p. 187), a ensaísta completa, “essas linhas deixam claro a fonte da ira de Medeia: ela não é uma esposa ciumenta, mas uma irmã e filha vingadora, como Procne ou Althaea, que encontra em sua maternidade uma ligação repulsiva com seu inimigo, mas também um meio de vingar um irmão”<sup>19</sup> (ABRAHAMSEN, 1999, p. 119-120, tradução minha). O primeiro filho é assim morto para aplacar o fantasma do irmão e a personagem sente que recupera suas origens: “Já recebi o cetro, o irmão e o pai, já a Cólquida / tem de volta o tosão do carneiro dourado. / De novo eu encontrei o reino e a virgindade” (SÊNECA, 2014, p. 191), como se, ao eliminar um dos laços literais que a une a Jasão, ela reatasse seu elo com família e pátria outrora perdidos e, assim como o esposo pretendia deixá-la sem nada e exilada, Medeia também só se satisfará se nada restar ao argonauta. Jasão ao receber a notícia pela própria de que já matou um filho e se prepara para executar o segundo, ele clama para que ela não o faça, “Pelos deuses te imploro, e pelas nossas fugas, / por nosso leito, pois não violei nosso trato, / poupa meu filho. Se há um crime, este é só meu. / Que eu morra; sacrifica a cabeça culpada”. Ao que Medeia replica, “Acertarei a espada onde mais te machuca. / Vai, soberbo, e procura um leito virginal. / Abandona esta mãe” (SÊNECA, 2014, p. 191-193). Ela se refere pela última vez como esposa de Jasão, chamando-o de ingrato.

Através da contínua preferência por sua família natal que Medeia é forçada a mostrar na peça de Sêneca, ela inverte suas situações iniciais. Ele está completamente sozinho, mas ela se reconectou com suas raízes. [...] O ato monumental de assassinar seus próprios filhos, o ato que define sua identidade mítica, pode finalmente forçar Jasão a reconhecer o *status* de Medeia como sua esposa. É também a única maneira que ela pode terminar o

---

system of blood justice, Seneca creates further tension in his tragedy. His Medea is acting by rules that the other characters of the play have abandoned. For a happy ending, Medea must be brought into line with normative Roman practice, but that is not the way of tragedy. The end of Seneca’s *Medea*, her horrific boundless violence is at last, a clash of cultures”.

<sup>19</sup> “These lines make clear the source of Medea’s rage: she is not a jealous wife, but an avenging sister and daughter, like Procne or Althaea, who finds in her maternity a repellent connection to her enemy, but also a means of avenging a sibling”.

casamento. Ela não pode aceitar o divórcio em termos romanos; Medeia, furiosa, mas triunfante, alcança a vitória da vingança bárbara.<sup>20</sup> (ABRAHAMSEN, 1999, p. 121, tradução minha)

Na literatura latina, entre as características proeminentes da princesa da Cólquida, temos o exílio, isto é, a sua qualidade de estrangeira, era, pois, o Outro que não o Eu romano; a capacidade de realizar atos mágicos, traço que rendeu a Jasão o sucesso da expedição dos Argonautas, bem como foi sua desgraça final, e a vitória de Medeia, que “jamais foi vencida ou contida, tornando-se, assim, e só assim, o modelo da fronteira de tudo quanto não fosse romano” (GOUVÊA JÚNIOR, 2014, p. 31); e, por fim, sua ferocidade e determinação para vingar-se: “Medeia: Nunca a coragem pode ser inoportuna. // [...] Ama: Distante é a Cólquida e infiel é o teu esposo. / Nada mais resta para ti de tuas riquezas. // Medeia: Resta Medeia” (SÊNECA, 2014, p. 135). Podemos dizer que Sêneca condensa de maneira particular essas características em sua Medeia, compondo uma mulher evidentemente poderosa e implacável, que mesmo sozinha possui a capacidade de destruir seus inimigos.

### 2.3 Medeia brasileira

Antes de chegarmos à versão brasileira, proponho um conciso passeio por uma seleção de Medeias da história mundial para ilustrar sua presença constante em diferentes lugares e períodos históricos, utilizando o verbete de Mimoso-Ruiz (1998, p. 613-619) presente em *Dicionário de mitos literários*. Como bem disse Ferreira (1997, p. 83),

O modesto terceiro lugar de Medeia, já célebre na Antiguidade, não permitia prever o sucesso extraordinário que viria a alcançar nas literaturas posteriores. Duarte Mimoso-Ruiz, em *Médée antique et moderne: Aspects rituels et socio-politiques d'un mythe* (Paris 1982), enumera cerca de duzentas e noventa obras inspiradas nesta tragédia, um número que aumenta de ano para ano, pois ainda em 1996 Christa Wolf publicou o romance *Medeia-Vozes*, inspirado na figura da princesa da Cólquida.

---

<sup>20</sup> “Through the ongoing preference for her natal family Medea is forced to show in Seneca’s play, she has reversed their original situations. He is completely alone, but she has reconnected with her roots. [...] The monumental act of murdering her own children, the act that defines her mythic identity, can finally force Jason to acknowledge Medea’s status as his wife. It is also the only way she can end the marriage. She cannot accept divorce on Roman terms; Medea, mad but triumphant, achieves the barbarian’s victory of vengeance”.

Na literatura medieval, chamo atenção para a *Medeia* (do francês *La Péruse* - 1553), inspirada em Eurípides e Sêneca. Nos séculos XVIII e XIX, destaco: *Os encantos de Medeia* (do português Antônio José da Silva – 1735), uma peça para teatro de marionetes, que “apresenta de forma burlesca a busca do Tosão de Ouro imbricada na rivalidade entre Medeia e Creusa”; *Medeia* (do inglês Glover – 1761) retrata uma personagem que, demente pela paixão, mata os filhos e, após sair desse estado de loucura, admite sua culpa; *Medeia no Cáucaso* (do alemão Klinger – 1790) narra acontecimentos diferentes envolvendo a heroína, importando aqui chamar a atenção para o final que é o suicídio da personagem; a trilogia *O tosão de ouro* (do austríaco Franz Grillparzer), que compreende as obras *O anfitrião* (1818), *Os argonautas* (1819) e *Medea* (1820), apresenta uma Medeia “vítima da Nêmesis divina”, que acidentalmente causa a morte de seu irmão e “instigada por sua ama Gora e pelo ciúme que tem de Creusa, a mulher que lhe roubou o amor das crianças, consoma sua terrível vingança”, a história finaliza com a personagem se colocando “nas mãos dos sacerdotes de Delfos, os quais decidirão sobre sua sorte” (MIMOSO-RUIZ, 1998, p. 618).

Durante o século XX, algumas adaptações envolvendo a personagem enfocam sua característica de estrangeira, explorando temas como segregação, racismo e civilização / barbarismo, a saber: *A longa noite de Medeia* (do italiano Corrado Alvaro – 1949), em que a feiticeira é vítima de perseguições raciais; *Medeia, a estrangeira* (do finlandês Willy Kyrklund – 1967) opõe “o universo africano de Medeia ao mundo grego e contemporâneo de Jasão; *Medeia, a africana* (do norte-americano Jim Magnuson – 1968) insere a personagem bárbara “no contexto da colonização portuguesa na África”. Para finalizar, Mimoso-Ruiz cita, entre as transposições mais recentes<sup>21</sup>, a dos brasileiros Chico Buarque e Paulo Pontes (1975), *Gota d’água*, objeto desta seção.

Maria Cecília Coelho (2013), em seu artigo *Five Medeas: Euripides in Brazil*, lista ao todo cinco adaptações brasileiras sobre a personagem, a saber três peças de teatro (*Além do Rio-Medea*, *Gota d’Água*, *Des-Medéia*), um teledrama (*Caso Especial-Medeia*) e uma ópera (*Kseni – a Estrangeira*). *Gota d’Água* é inspirada abertamente em Eurípides e em *Caso Especial-Medeia* (1972), de Oduvaldo Vianna Filho, que trazia para a televisão o drama grego ambientado e modificado ao contexto brasileiro. Buarque e Pontes (1975, p. 16), no prefácio de sua obra, lhe dedicam um agradecimento especial dizendo “que, ao adaptar Medeia para a TV, nos forneceu a indicação de que na densa trama de Eurípides estavam contidos os

---

<sup>21</sup> Para um compêndio mais detalhado, ver *Medea in Performance 1500-2000* (Oxford University Press, 2000), uma obra coletiva editada por Edith Hall, Fiona Macintosh e Oliver Taplin que dispõe a história das várias performances e adaptações da personagem mitológica durante o período subtítulo.

elementos da tragédia que queríamos revelar”. Considerando isso, creio ser importante dedicar algumas breves linhas a essa obra.

A *Medeia* de Vianna Filho é baseada na grega e, como a de Eurípides, tem sucesso em assassinar por envenenamento Creonte e Creusa e decide fazer o mesmo com os filhos, dando-lhes um doce envenenado, mas saindo de cena logo após, em direção a Egeu para quem confessa que irá se suicidar e pede para que jogue seu corpo no mar. Ao final, Jasão encontra as crianças no parque ainda vivas, brincando, e as leva consigo, enquanto isso, Egeu atende ao pedido de *Medeia* jogando-a no mar (VIANA FILHO, 1999 *apud* COELHO, 2013, p. 365-366).

Essa mudança significativa no final da história pode ser explicada em referência à matriz cristã na cultura brasileira. Milagrosamente, os filhos são salvos e ficam sob a tutela do pai, enquanto a mãe se sacrifica e desaparece. [...] É um final que não é trágico nem heroico, pois *Medeia* não assume a responsabilidade por seus atos e suas terríveis consequências. Ela abandona os filhos sem se preocupar com os corpos que ficam ali, acessíveis a Jasão. [...] A heroína trágica grega se transforma assim em uma personagem indiferente e impulsiva. Suas ações assustam Jasão, mas não o destroem. Jasão, apesar de perder a noiva, sobrevive e carrega seus preciosos filhos com ele para o futuro.<sup>22</sup> (COELHO, 2013, p. 366, tradução minha)

*Gota d'Água* foi escrita durante a ditadura militar brasileira e critica abertamente o capitalismo e a concentração da riqueza nas mãos de poucos, conforme prefácio dos autores. Ao listar as três preocupações da peça, colocam como “a primeira e mais importante de todas [...] a experiência capitalista que se vem implantando aqui – radical, violentamente predatória, impiedosamente seletiva – adquiriu um trágico dinamismo”. A segunda seria um “problema cultural” em que o próprio povo brasileiro teria sumido dos produtos culturais, “reduzido às estatísticas e às manchetes dos jornais de crime. Povo, só como exótico, pitoresco ou marginal”, portanto, o objetivo é construir uma peça que devolva o protagonismo a ele e se constitua assim “*uma tragédia da vida brasileira*”. A terceira preocupação é com a palavra que teria também deixado de ser central no teatro, perdendo lugar para cenários e luz, por exemplo. Os autores finalizam seu prefácio deixando claro estarem cientes das limitações do

---

<sup>22</sup> “This significant change in the ending of the story could be explained with reference to the Christian matrix in Brazilian culture. Miraculously, the children are saved and come under the guardianship of the father, while the mother sacrifices herself and disappears. [...] It is an ending that is neither tragic nor heroic, because *Medeia* does not assume responsibility for her actions and their terrible consequences. She abandons her children without worrying about their bodies that are left there, accessible to Jasão. [...] The Greek tragic heroine is thus transformed into a callous and passionate character. Her actions frighten Jasão but do not destroy him. Jasão, despite losing his bride, survives and carries his precious children with him into the future”.

projeto, expressando o desejo de que seja entendido como “mais uma tentativa, entre tantas que começam a surgir, de reaproximação do teatro brasileiro com o povo brasileiro” (BUARQUE; PONTES, 1975, p. 6, 11-12, 14, 16). Ênfase que continuarei sem tocar, nesta pesquisa, nos elementos de performance teatral, interessando-nos aqui analisar somente o texto escrito.

Os personagens listados são: Joana, Creonte, Egeu, Jasão, Alma, vizinhas Corina (melhor amiga de Joana, o equivalente à nutriz), Nenê, Estela, Zaíra, Maria, vizinhos Cacetão, Boca pequena, Amorim, Xulé e Galego. O nome de Medeia e o da filha de Creonte são modificados para nomes comuns, a saber Joana e Alma, respectivamente. Joana faz parte da classe baixa, sendo quatorze anos mais velha que Jasão (o que é visto negativamente pelos vizinhos) e se separou do primeiro marido para viver o novo relacionamento:

NENÊ — Eu nunca fui de meter o bedelho, / mas mulher como Joana não tem / que juntar com homem mais novo. O velho / marido dela, manso, homem de bem, / com salário fixo e um Simca Chambord / dava a ela do bom e do melhor / e ela foi largar o velho. Por quê? / Por esse frango. Também, quem mandou? // CORINA — Não fale assim da comadre, Nenê / Ela fez o que o coração ditou / Deu a Jasão dois filhos, cama e mesa, / a coxa retesada, o peito erguido / Deu aquilo que tinha de beleza / mais aquilo que tinha de sabido, / de safado, de gostoso e tesudo / de mulher. Se deu dez anos de vida / e o homem, satisfeito, deixa tudo. (BUARQUE; PONTES, 1975, p. 27)

Como é possível observar, a linguagem é versificada, utilizando a variante popular e, por vezes, recorre a palavras de baixo calão, além disso, outros gêneros textuais e musicais estão presentes ou são mencionados, como a notícia e o samba. Os personagens são pessoas comuns e, em sua maioria, pobres habitantes de um conjunto habitacional cujo dono é Creonte. O texto apresenta um sincretismo religioso entre deuses da mitologia grega, africana e católica. O encerramento diverge tanto da obra euripídica, quanto em parte do teledrama de Viana Filho, pois que Joana até tenta envenenar Creonte e sua filha Alma, mas não obtém êxito, suicidando-se ao final juntamente com os filhos.

Em seu primeiro ato, apresenta um grupo de vizinhas conversando sobre a separação do casal e equiparando Joana a uma “fortaleza”, mas descrevendo seu estado como semelhante ao da Medeia euripídica:

CORINA – Não sei, não dá, certo é que não está / E olhe bem que aquilo é muito mulher // ZAÍRA – Ela é bem mais mulher que muito macho // ESTELA – Joana é fogo... // MARIA – É fogo... // NENÊ – Joana é o diabo // CORINA – Pois ela está como o diabo quer / Comadre Joana já saiu ilesa /

De muito inferno, muita tempestade / Precisa mais que uma calamidade / pra derrubar aquela fortaleza / Mas desta vez... acho que não aguenta, / pois geme e treme e trinca a dentadura / E, descomposta, chora e se esconjura / E num soluço desses se arreventa / Não dorme, não come, não fala certo, / só tem de esperto o olhar que encara a gente / e pelo jeito dela olhar de frente, / quando explodir, não quero estar por perto // ESTELA – Culpa daquele muquirana // ZAÍRA – Tudo por causa dum Jasão // CORINA – E além da pobre da Joana / tem as crianças... (BUARQUE; PONTES, 1975, p. 20-21)

Há um trecho em seguida que lembra Sêneca e seus cantos do himeneu, tanto que se fala em “marchas nupciais”: “NENÊ – [...] E convidaram toda a curriola / dos “Unidos” pro festaço. A vitrola / tocou bem alto as marchas nupciais / para antecipar como vai ser a gala / Ou então só para pintar a caveira / de Joana” (BUARQUE; PONTES, 1975, p. 24). Além da conversa inicial das vizinhas, outro momento que pode ser interpretado como um prenúncio da tragédia é a leitura de uma notícia de crime passional: “CACETÃO – [...] Galego, essa é a manchete da semana: / fulana, mulher de João de tal, / tinha um ciúme que não é normal / Vai daí cortou o pau do infeliz” (BUARQUE; PONTES, 1975, p. 24). Adicionalmente, no decorrer da narrativa são intercalados aqueles versinhos de “Carlos amava Dora que amava Léa que amava / Lia que / amava Paulo que amava Juca que amava Dora / que amava...” (BUARQUE; PONTES, 1975, p. 177), o que permite inferir como motivação das personagens os amores desencontrados.

Na narrativa euripidiana, estabelece-se uma espécie de pacto entre Medeia e o coro de mulheres, que mostra empatia para com o seu sofrimento e promete nada revelar de seus planos. Aqui, as vizinhas, em gesto de solidariedade, reúnem-se para ajudar Joana nos afazeres domésticos – uma arruma a casa, a outra lava a roupa etc. Porém, na cena seguinte, em que discutem a notícia do casamento, que saiu na gazeta, Nenê diz que “mulher não tem amiga...”, pois, não é dito quem, mas alguém teria revelado a notícia para Joana e, em seguida, Corina diz ter o jornal em mãos e pergunta se as outras querem ver, segundo a descrição da cena elas “abrem e disputam o jornal avidamente” (BUARQUE; PONTES, 1975, p. 38). Semelhante à nutriz das obras anteriores, as vizinhas tentam apaziguar Joana: “Comadre Joana / Recolhe essa dor / Guarda o teu rancor / Pra outra ocasião [...] Bota panos quentes / No teu coração” (BUARQUE; PONTES, 1975, p. 56).

Quanto ao socialismo latente, Egeu seria o principal motor buscando instilar senso crítico e solidariedade nos vizinhos para que tomem ciência e se rebelem contra a exploração de Creonte: “Mas imagine só se, um dia, de repente / ninguém pagar a casa, o apartamento, a vaga / Como é que fica a coisa? Fica diferente / Fica provado que é demais a prestação / Então o seu Creonte não tem solução / Ou fica quieto ou manda embora toda a gente” (BUARQUE;

PONTES, 1975, p. 33). Também é ele quem conversa com Joana dizendo para esta se acalmar, a fim de evitar a expulsão e todos os outros moradores ficarem do lado dela, pois não estaria errada: “Então, cada passo tem que ser dado / por todos. Se você avançar só, / Creonte te esmaga sem dor nem dó” (BUARQUE; PONTES, 1975, p. 136). Ainda sobre a problemática social, o texto enfatiza que a decisão de Jasão implica não apenas o abandono da sua família anterior, mas também uma mudança de classe, algo que fica evidente em um diálogo entre ele e Alma e, mais tarde, com Egeu, ambos, pai e filha, acreditam que não há possibilidade de equilíbrio entre os dois estratos sociais: “Escuta o que eu lhe digo: / precisa definir seu repertório / Ou bem você dança a valsa comigo, / ou pula o carnaval no purgatório”; “Ah, Jasão, você não vai poder / se equilibrar no alto desse muro...” (BUARQUE; PONTES, 1975, p. 48; 76).

Uma grande diferença na adaptação brasileira é o objeto da vingança de Joana. Tanto em Eurípides quanto em Sêneca, Jasão é o alvo principal, Creonte e sua filha sendo atingidos apenas como um meio para um fim. Aqui, já que Joana carrega essa aproximação e analogia com o povo brasileiro pobre, sua rivalidade maior parece ser com o dono do conjunto, inclusive, até fala mal abertamente dele e de sua filha, acusando-os de “roubarem” o marido, e primeiro menciona vingar-se contra Creonte e depois contra Jasão, um indício da crítica ao capitalismo como subtexto central. Outro momento que demonstra a precedência do tema social é uma lista de dois seres vistos como desgraçados, sendo o primeiro o pobre e, o segundo, a mulher: “CORINA – Viu, comadre? Deus é grande... // JOANA — Se fosse, / não criava duas coisas: Primeiro / pobre, segundo mulher... Não me iludo...” (BUARQUE; PONTES, 1975, p. 87).

Creonte revela seu desejo de expulsar Medeia da vila, no primeiro ato, por receio de que esta atrapalhe a felicidade de Alma, ao que Jasão responde que não será necessário, dispondo-se a conversar com ela. Nesse momento, evidenciam-se as habilidades mágicas/medicinais de Medeia substituídas pela “macumba”: “CREONTE - Talvez / seja até mesmo um exagero meu / Mas tem coisas que não é bom brincar / Ela é dada a macumba, estou sabendo, / tem gênio de cobra, pode criar / problema, eu estou só me precavendo...” (BUARQUE; PONTES, 1975, p. 58). No texto, há um sincretismo com divindades de diferentes religiões e, novamente, vemos que a vingança é direcionada a Creonte e Alma:

JOANA – O pai e a filha [...] / Os dois vão pagar o resgate dos meus ais / Para tanto invoco o testemunho de Deus, / a justiça de Têmis e a bênção dos céus, / os cavalos de São Jorge e seus marechais, / Hécate, feiticeira das encruzilhadas, / padroeira da magia, deusa-demônia, / falange de Ogum,

sintagmas da Macedônia, [...] / eu conto com todos os orixás do Olimpo!  
(BUARQUE; PONTES, 1975, p. 112)

Como o futuro sogro acata inicialmente a sugestão de Jasão, o encontro entre Creonte e Medeia só acontece no segundo ato, em vez de no início, como em Eurípidés e Sêneca. Quanto ao primeiro encontro do casal, esse acontece a partir da página 92, e, nele, Joana lista o que fez pelo esposo e o qualifica como ingrato e aproveitador:

Pois bem, você / vai escutar as contas que eu vou lhe fazer: / te conheci moleque, frouxo, perna bamba, / barba rala, calça larga, bolso sem fundo / Não sabia nada de mulher nem de samba / e tinha um puto dum medo de olhar pro mundo / As marcas do homem, uma a uma, Jasão, / tu tirou todas de mim. [...] / Certo, o que eu não tenho, Creonte tem de sobra / Prestígio, posição... Teu samba vai tocar / em tudo quanto é programa. [...] / Só de ambição, sem amor, / tua alma vai ficar torta, desgrenhada, / aleijada, pestilenta... Aproveitador! (BUARQUE; PONTES, 1975, p. 98-100)

Jasão ao final a agride fisicamente, mas ainda assim a personagem parece alimentar a esperança de sua volta. No segundo ato, é esclarecido que a união entre eles não foi de “papel passado”, o que ressoa com a discussão de Abrahamsem sobre os aspectos legais de um conúbio.

Na metade da obra, fica-se sabendo que Joana estaria incomodando bastante Creonte, gritando com ele sempre que pode, “botando os santos dela contra mim...” (BUARQUE; PONTES, 1975, p. 120) e, devido isso, ele decide finalmente expulsá-la do conjunto habitacional, dando ensejo ao segundo encontro de Jasão e Joana, que acontece a partir da página 144, em que aquele pede para esta morar em outro lugar e diz que pagará uma pensão mensal para que ela e os filhos não passem necessidade. A proposta não é aceita, e Joana reforça que não se mudará, pois é dona da casa, já que quitou o preço da escritura, detalhando os trabalhos que fazia para conseguir pagar (costureira, parteira, cuidadora de doentes,...) enquanto Jasão estaria no futebol ou “no cais do porto”. Este exige saber como ficarão as crianças, pois não os quer “à toa” e revida a ideia de que Joana é a responsável pelo seu sucesso: “[...] eu é que estou me fazendo / do tamanho que posso. Se uma vez / ou outra você me... Não tou querendo / negar... você me ajudou, muito bem, / tá, mas isso entre marido e mulher / não é favor, vem e vai, vai e vem // JOANA – Só vai...” (BUARQUE; PONTES, 1975, p. 150). Joana, ao final do diálogo, insiste que lhe seja dito o motivo do abandono e o ex-esposo revela que seria por um excesso de exigência da parte dela incompatível com seu desejo por descanso, o que pode ser lido como uma metáfora de que não haveria sossego no estrato social que Joana representa: “JASÃO — Essa é a verdade, / esse é o motivo da

separação, / só quero sossego e tranquilidade // JOANA — Só que essa ansiedade que você diz / não é coisa minha, não, é do infeliz / do teu povo, ele sim, que vive aos trancos” (BUARQUE; PONTES, 1975, p. 153).

Encaminhando-se para o desfecho, Creonte adota a sugestão do futuro genro e perdoa as dívidas dos habitantes, o que do ponto de vista destes ‘resolve’ o problema. Ele ainda contrata todas as mulheres da vila para fazerem quitutes para o casamento da filha. Quando afinal o próprio Creonte chega para expulsar Joana com a polícia, esta suplica por mais um dia, apelando para o amor paternal dele. Há um terceiro e último encontro entre o ex-casal a partir da página 183 em que ela finge estar apaziguada e pede perdão. Apenas neste momento Joana dá-se conta do amor de Jasão pelos filhos e pergunta-se aterrorizada se terá que usá-los para vingar-se: “É só assim que eu posso te ferir, / Jasão? É essa a dor que você não / suportaria?” (BUARQUE; PONTES, 1975, p. 188). Ao final da conversa, ela diz que as crianças levarão no dia seguinte um presente para Alma e pensa em fugir com elas e Egeu. No entanto, o projeto não sai como esperado, pois os meninos são enviados de volta por Creonte com o pacote intacto, Joana em desespero reza e pergunta por que seu plano falhou e o que ela poderá fazer agora, ao que entende ser a morte a resposta para si e para os filhos a fim de que descansem em um suposto paraíso: “A Creonte, à filha, a Jasão e companhia / vou deixar esse presente de casamento / Eu transfiro pra vocês a nossa agonia / porque, meu Pai, eu compreendi que o sofrimento / de conviver com a tragédia todo dia / é pior que a morte [...]” (BUARQUE; PONTES, 1975, p. 200). A história encerra com o corpo dos três sendo levados por Egeu até a festa de Jasão e Alma, ao fundo é projetada uma manchete sensacionalista e o samba gota d’água que dá título à obra é cantado: “Deixa em paz meu coração / Que ele é um pote até aqui de mágoa / E qualquer desatenção / — faça não / Pode ser a gota d’água” (BUARQUE; PONTES, 1975, p. 60).

Essas mudanças na trama e na protagonista serviriam ao objetivo principal de denúncia, em que Joana representa o povo brasileiro excluído em seu próprio país e condenado a falhar enquanto não se unir. “No entanto, esta ‘tragédia carioca’ apresenta-se menos trágica na medida em que se transforma em um drama social, apoiado no modelo da redenção cristã” (COELHO, 2005, p. 165). Conforme já discutido sobre a Medeia grega, esta executa sua vingança contra Jasão por razões tanto dramáticas quanto ideológicas/heroicas, sendo a honra um valor chave nesse cenário. Joana, por outro lado, parece preocupar-se com esse valor apenas marginalmente, sendo uma menção encontrada esta: “[...] Daqui a pouco toda a vila tá rindo / de mim, ele feliz e eu nesse estado...” (BUARQUE; PONTES, 1975, p. 78). Apesar de, desde o início, Joana prometer vingar-se ferozmente, não vemos a realização

de suas ameaças e mais para o final até estas perdem a força, deixando que a vingança seja realizada por alguém que não é especificado: “de algum lugar há de vir o castigo / A vida não é assim, seu Jasão / Não se pode ter tudo impunemente” (BUARQUE; PONTES, 1975, p. 156). Em última instância, a protagonista falha em matar Creonte e Alma, terminando por assassinar seus filhos em um momento que pode ser lido como de desespero. Ação que, por estar no Brasil, cuja cultura é bastante impregnada da religiosidade cristã e tem como modelo materno a Virgem Maria, demonstra que ela não poderia sair impune e precisaria também morrer, daí seu suicídio.

Destaca-se, assim, em *Gota d'água*, o enfraquecimento do aspecto trágico e político da personagem grega (mesmo que a intenção dos autores tenha sido a de denunciar determinadas práticas político-sociais), na medida em que Joana, além de ter abandonado o primeiro marido por um homem mais novo (o que reforça seu lado passional e facilita no espectador a aceitação de alguma punição a ela), decide se matar com os filhos, o que retira dela a estatura trágica que encontramos no drama grego. [...] creio ser importante defender que Eurípides construiu uma personagem na qual racionalidade e heroísmo são destacados em uma perspectiva dos valores da pólis grega, dentre os quais a defesa da cidadania. O diálogo com o teatro contemporâneo vem, justamente, apontar para uma alteração de elementos (enredo e construção de personagens, por exemplo) que indicam os valores e pressupostos específicos de nossa sociedade e que nortearam a releitura do mito. [...]

Destarte, em minha interpretação, a morte de Joana parece ser uma (auto)punição, tanto pela morte dos filhos, como, socialmente, por ter abandonado o primeiro marido por um homem mais novo e por viver uma sexualidade irrefreada. Jasão não é apenas alegoria do capitalismo que vence (e dos expedientes ligados a ele); Jasão é, ainda, reflexo e representante de uma cultura machista [...]. Outro aspecto a se considerar é que autores, ao manterem o nome de Jasão, e não mudarem para João, por exemplo (nome popular como Joana), parecem preservar ambigualmente o caráter heroico do personagem masculino em detrimento da força que a personagem feminina grega possuía. (COELHO, 2005, p. 164-167)

Marta Andrade (2008), em *A Gota d'Água, ou a Medeia em nós*, também crê que o texto estabelece um paralelo entre o drama de Joana e o poder econômico, em que a falta de solidariedade conduz ao fracasso e à solidão. O elemento trágico, “insolúvel” na obra brasileira, seria a “fragmentação da consciência”, isto é, a dificuldade, se não inabilidade, das classes mais baixas de reconhecer e unir-se contra o poder que as oprime e coage. Nesse contexto, a seu ver, o suicídio e o assassinato das crianças significariam uma última tentativa de resistência perante uma situação desesperada de subordinação a qual não vê escapatória. Conforme sua análise,

a peça engaja-se num contexto político, e não apenas o *representa* ou o reflete. E assim, a incidência política de *A Gota d'Água* é bem mais heterogênea do que sua vinculação ao movimento nacional popular ou às engrenagens da indústria cultural deixa entrever. Ela ‘mexe’ com as relações de gênero para, ao mesmo tempo, lidar com o dilema da subordinação e da impotência. [...]

1) o teatro não se relaciona com a política de fora, como se o lugar do teatro e o da política fossem naturalmente separáveis; o teatro é política, política como partilha, recorte e conformação, como *doxa* e proposição. [...] O teatro é política, porque uma encenação teatral cria suas ramificações e *transforma* a vida cotidiana, bem como a *opinião*, de diversas maneiras. (ANDRADE, 2008, p. 181, grifo da autora)

A pesquisadora Maria Helena Neves (1985), em artigo *Medéia (Uma Tragédia Grega) e Gota D'Água*, chama atenção para dois pontos basilares socioculturalmente e mitologicamente da Medeia clássica: a ilegitimidade da união entre Jasão e Medeia, por esta ser bárbara, e sua condição feminina na Grécia é secundária em comparação com a masculina. “Medeia é, assim, duplamente desamparada (não só do ponto de vista cultural, mas, mais fundamentalmente, do ponto de vista mítico): não está na sua *pólis* e é mulher” (NEVES, 1985, p. 100). Já tocamos em algumas das mudanças da obra brasileira, Joana não é bárbara no sentido de possuir a nacionalidade brasileira e viver em seu país de nascimento, mas vive (sobrevive) de forma precária e contra o poder econômico simbolizado por Creonte nada consegue realizar. Quanto ao segundo ponto, o gênero feminino, este é mantido na adaptação e sobre sua condição os autores da composição apontam duas possibilidades nas falas de Joana, a preferência por ser uma fera indômita a uma mulher explorada, “pra não ser trapo nem lixo, / nem sombra, objeto, nada, / eu prefiro ser um bicho, / ser esta besta danada” (BUARQUE; PONTES, 1975, p. 66), e uma suposta/imposta passividade, “mulher é embrulho feito pra esperar, / sempre esperar [...] A mulher é uma espécie de poltrona / que assume a forma da vontade alheia” (BUARQUE; PONTES, 1975, p. 81). Não se pode deixar de considerar que a Medeia clássica é uma entidade mítica, neta do Sol, princesa da Cólquida, poderosa maga. Joana, por outro lado, mesmo sendo caracterizada como uma mulher forte e batalhadora, ainda se encontra no espectro de um ser humano comum, não divino ou sagrado.

Adicionalmente, as ações da personagem mítica para unir-se a Jasão perpassam extremos, pois envolveriam transgressões contra a própria linhagem para defender sua nova família na figura do esposo, enquanto Joana sacrifica-se por ele temporalmente e materialmente, mas não chega a executar crime algum. “Dissolvendo-se a união, aquele crime já não tem sentido, e ela fica sozinha com a sua culpa. No desespero de Joana, por seu lado, não se inclui nada ligado à raça; nada toca o sentido mítico da continuidade do sangue”

(NEVES, 1985, p. 100). Creio que isso seja mais pronunciado ainda em Sêneca, em que se tem uma cena de aparição do fantasma do irmão de Medeia que é apaziguado com a morte de um dos filhos desta.

O desespero de Joana seria o de uma mulher ordinária, sem poderes mágicos nem ascendência divina, e ainda sem poder financeiro, nem amigos poderosos. No texto brasileiro, pode-se verificar a adaptação pela própria declaração dos autores, pela trama que, em sua maioria, acompanha Eurípides e pela manutenção de alguns nomes dos personagens mitológicos. No entanto, pouco se vê propriamente de Medeia em Joana, seu nome, além de transmutado, não está no título, sendo substituído pela expressão “gota d’água”, um indicativo pré-textual de sua diluição, o que leva a questionar se haveria espaço para uma Medeia no cenário e no período da peça.

Iniciamos nosso percurso com a tragédia grega, que influenciou tantas outras adaptações que vieram após envolvendo a neta do Sol, incluindo as que fizeram parte deste capítulo. Conforme bem colocou, Mimoso-Ruiz,

A partir da tragédia de Eurípides, as oposições bárbara / civilizada, estrangeira / autóctone [...] são sublinhadas pela feiticeira que reivindica sua exclusão e seu afastamento ao entregar-se a atos ‘bárbaros e destruidores’. É precisamente este caráter ‘monstruoso’ de Medeia, situada no plano de antinomias exemplares e fascinantes, que explica o sucesso da carreira literária do mito através dos tempos, inclusive nos dias de hoje. (MIMOSO-RUIZ, 1998, p. 614-615)

Cada dramaturgo trouxe elementos inovadores para a construção de suas narrativas próprias envolvendo a figura de Medeia e, a partir de agora, adentraremos uma nova via em nosso percurso para explorar a versão amazonense *Nós, Medeia*, de Zemaria Pinto.

### 3 MITO E TRAGÉDIA: DE DEUSA À MULHER

*Sobre a terra e sob o céu, tudo está em movimento.*  
Zemaria Pinto, *Nós, Medeia*

Conforme mencionado no capítulo anterior, o nome Medeia não teria surgido com a aura vingativa pela qual se tornou conhecido posteriormente. Ora, se a figura mítica nem sempre foi uma mulher filicida, o que terá sido? Segundo pesquisa empreendida pela alemã Olga Rinne (1992)<sup>1</sup>, Medeia teria sido mais que uma sacerdotisa, possivelmente tendo sido ela própria uma deusa lunar, associada à arte da cura e ao rejuvenescimento. Diante disso, questiona-se: por que essa imagem positiva não chegou até nós? Quais os motivos que levaram às mudanças nos mitos? Seria possível apreender algo que nos sirva ainda hoje? Levando em conta o gênero da tragédia ao refletir sobre as alterações, Rinne (1992) parece acreditar que o texto de Eurípides não teria tido o mesmo peso sem a atribuição do infanticídio a Medeia, afinal, essa ação seria a mais hedionda que uma mulher e mãe poderia cometer servindo perfeitamente aos propósitos catárticos do gênero trágico. Essa catarse gravita sobre um gênero oprimido no período do dramaturgo, apresentando a condição das mulheres sem direitos nem sob o próprio corpo e conduzidas a uma situação de dependência econômica e emocional dos pais e, posteriormente, do marido. Para a autora,

A figura ambivalente de Medeia é o símbolo de um período de transição do matriarcado para o patriarcado. Da sua passagem, ou, mais exatamente, de seu rebaixamento de deusa da cura e da sabedoria para feiticeira poderosa, inteligente e ameaçadora e, por fim, esposa ciumenta e infanticida, pode-se deduzir como a feminilidade e, acima de tudo, a feminilidade dotada de poder foi desvalorizada e vista como demoníaca na mesma proporção do crescimento do poder patriarcal. (RINNE, 1992, p. 13)

Já há um tempo, estaríamos possivelmente vivenciando um novo período de transição e a figura de Medeia continua relevante; se ousarmos colocar outras lentes, é possível resgatá-la de modo positivo e útil à humanidade. Atualmente, as mulheres, de maneira bem geral, no Ocidente, “não são mais vendidas como gado, tratadas como escravas, encarceradas, mantidas como incapazes, despojadas de seus bens e excluídas da cultura intelectual e de qualquer forma de exercício de influência social” (RINNE, 1992, p. 14). Apesar de tantos avanços, os

---

<sup>1</sup> A segunda edição do livro *Medeia: o direito à ira e ao ciúme* foi lançada pela mesma editora, em 2017, com o título modificado para *Medeia: a redenção do feminino sombrio como símbolo de dignidade e sabedoria*.

valores herdados pela tradição não somem simplesmente de uma hora para outra, continuam incorporados simbolicamente à cultura, sendo paulatinamente modificados. Por isso, por vezes, a igualdade permanece no campo do ideal, constituindo-se muito mais uma faina, no entanto, a estagnação apenas parece fazer parte da História, a mudança é a efetiva constante.

### 3.1 O espaço entre o mito e a tragédia

Considerando a origem da personagem e o gênero textual de escolha neste estudo, dedico este tópico às noções de mito e tragédia. Utilizo, para tal fim, diferentes pesquisadores com o objetivo de expor sinteticamente pontos de vista variados, mas complementares, a saber: Mircea Eliade (1969 e 1972), Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet (2014), Junito Brandão (1986), Theodor Gaster (1954), Patricia Easterling, Edith Hall e Peter Burian (1997).

Mircea Eliade (1972), em seu afamado *Mito e realidade*, delimita duas perspectivas naturalmente distintas quanto ao termo: a primeira refere-se a uma narrativa ficcional, a segunda, a uma “história verdadeira”, de caráter sagrado, pois pertencente a uma tradição religiosa. Os gregos teriam sido os responsáveis pela primeira conceituação, tendo esvaziado progressivamente o *mythos* de seu valor místico tradicional. O historiador enfatiza que os mitos da sociedade grega teriam passado por muitos processos de adaptação pelos mitógrafos, dramaturgos e rapsodos, o que não equivale a dizer que “1) essas Grandes Mitologias tenham perdido sua ‘substância mítica’ e que não passem de ‘literatura’ ou que 2) as tradições mitológicas das sociedades arcaicas não tenham sido remanipuladas por sacerdotes e bardos” (ELIADE, 1972, p. 8). Em outras palavras, esse processo de desmitificação, na qual o mito forneceu material para a poesia, a tragédia, a comédia e as artes plásticas, não resultou na abolição completa do “pensamento mítico” (ELIADE, 1972, p. 81).

A perspectiva do mito como uma história falsa teria iniciado com uma crítica racionalista às narrativas de Homero e Hesíodo que retratavam os deuses como caprichosos e imorais, possuindo comportamentos bastante similares aos mundanos. A reprovação advinha de uma ideia elevada do divino que não poderia ser compatível com os defeitos humanos. Essa linha de raciocínio foi retomada posteriormente pelos apologistas cristãos, o que consolidou o tema mítico como ficcional em uma sociedade que, cada vez mais, se tornava dominada pelo cristianismo. Não obstante, os textos mitológicos não deixaram de fazer parte da cultura helena e foram legados ao Ocidente de forma geral, mas agora vistos como contenedores de “significações ocultas”, alegorias, o que resultou na “salvação do panteão”

grego, além da hipótese de Evêmero em que as personagens dos mitos nada mais seriam que “reis divinizados”, transformados em deuses pela imaginação dos povos primitivos. Em síntese, devido à vasta difusão dos mitos na literatura e nas artes plásticas, ao alegorismo e ao evemerismo, os deuses e os heróis gregos não pereceram sob o jugo da desmistificação nem do cristianismo (ELIADE, 1972, p. 105-106, 110-111).

Concluindo: se a religião e a mitologia gregas, radicalmente secularizadas e desmitificadas, sobreviveram na *cultura* europeia, foi justamente por terem sido expressas através de obras-primas literárias e artísticas. Ao passo que as religiões e mitologias populares, as únicas formas pagãs *viventes* no momento do triunfo do cristianismo (mas sobre as quais quase nada sabemos, porque elas não foram expressas por escrito) sobreviveram, cristianizadas, nas tradições das populações rurais. (ELIADE, 1972, p. 113, grifo do autor)

Quanto a uma definição, o autor expõe a dificuldade de encontrar uma única que abarque todos os casos e satisfaça integralmente os estudiosos. Para ele, no entanto, a que seria menos imperfeita por sua amplitude é:

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. [...] Em suma, os mitos descrevem as diversas, e algumas vezes dramáticas, irrupções do sagrado (ou do ‘sobrenatural’) no Mundo. É essa irrupção do sagrado que realmente fundamenta o Mundo e o converte no que é hoje. (ELIADE, 1972, p. 9)

A função do mito, portanto, está em servir de exemplo para as vivências sociais humanas, revelando a origem sobrenatural do mundo e de seus habitantes. Para uma sociedade cujas histórias míticas estão vivas, estas devem ser não apenas conhecidas por seus membros, mas rememoradas por meio de eventos ritualísticos. E, mesmo quando uma divindade ou história “morre”, isto é, ‘perde’ seu significado sagrado, passando a ser vista como uma lenda ou fábula, “sua lembrança sobrevive, camuflada, aviltada, nos mitos e contos” (ELIADE, 1972, p. 71). Dessa forma, o herói, em conformidade com o dito em *O Mito do eterno retorno* (1969), atrela-se ao mito, na acepção profana, quando decaído de sua origem sagrada: “O mito é o último – não o primeiro – estágio no desenvolvimento de um herói”<sup>2</sup> (Chadwick, vol. III, p. 762 *apud* ELIADE, 1969, p. 58, tradução minha). Eliade

<sup>2</sup> “Myth is the last – not the first – stage in the development of a hero”.

fornece, inclusive, um relato de um episódio que se tornou um mito, sendo lembrado como este e não o que seriam os fatos: trata-se de uma história amorosa trágica de um noivo enfeitado por uma fada que o atira de um rochedo por ciúme, o corpo é encontrado por alguns pastores que o trazem para a noiva que entoia um belo lamento fúnebre. Essa é a história da balada registrada pelo etnógrafo romeno Constantin Brailoiu que, ao prosseguir com sua investigação, descobre serem os acontecimentos que a originaram bem recentes e simples: o noivo havia escorregado em um precipício por descuido, não morre imediatamente, seus gritos são ouvidos pelos montanheseiros que o trazem de volta para a aldeia onde expira e, em sua cerimônia fúnebre, são entoados os cantos habituais. Esse exemplo ilustra que, mesmo com o passar de apenas alguns anos, os fatos já haviam sido substituídos por um enredo mítico que passou a ser a verdade para os aldeões (ELIADE, 1969, p. 59-60). Nesse sentido, o mito torna-se mais ‘verdadeiro’ e significativo quanto mais trágico. Se uma história já pode ser tão alterada no espaço de poucos anos, imagine-se as mudanças no mito de Medeia que já data de séculos e passou nas mais diversas mãos autorais, trazendo invariavelmente uma nova ‘verdade’.

O que vem a confirmar a conclusão a que muitos investigadores chegaram de que a recordação de um acontecimento histórico de um personagem autêntico não perdura por mais de dois ou três séculos na memória popular. Isso deve-se ao facto de a memória popular ter dificuldade em reter acontecimentos ‘individuais’ e figuras ‘autênticas’. Ela recorre a outras estruturas: *categorias* em vez de *acontecimentos*, *arquétipos* em vez de *personagens históricas*. A personagem histórica é assimilada ao modelo mítico (herói etc.) e o acontecimento é integrado na categoria das ações míticas (lutas contra um monstro, combate entre irmãos etc.). Mesmo quando alguns poemas épicos conservam o que se pode chamar ‘verdade histórica’, essa ‘verdade’ não diz quase nunca respeito a personagens e acontecimentos determinados, mas a instituições, costumes, paisagens. (ELIADE, 1969, p. 58, grifo do autor)

Por fim, o especialista crê em uma certa vitalidade ‘eterna’ dos mitos enquanto o ser humano perseguir a fruição de um tempo trans-histórico, imaginário, preservando, assim, vestígios de um “comportamento mitológico” (ELIADE, 1972, p. 134), o que podemos atestar pela abundância de adaptações geradas dessas histórias nas mais diferentes mídias, a exemplo de nosso objeto de estudo, que está separado por séculos da obra ‘original’ que, por sua vez, está distanciada temporalmente dos mitos orais da qual se emanou.

O professor e classicista brasileiro Junito Brandão (1986, p. 13-14) vê o mito, no âmbito da literatura greco-latina, “como um sistema, que tenta, de maneira mais ou menos coerente, explicar o mundo e o homem”, uma espécie de metalinguagem e um símbolo. A sua

abordagem busca verificar os pontos “permanentes” dos mais diversos mitos, as semelhanças entre as culturas, com um foco no simbolismo e na psicanálise. O autor enfatiza, assim como Eliade, que os mitos gregos só chegaram até nós pelo registro artístico escrito, o que implica um enrijecimento, resultando na perda de suas variantes e de seu significado ritual, como se a versão escrita se tornasse a “oficial” e as demais ou se perderam por não serem transmitidas ou são conhecidas apenas minimamente; além disso, o momento performático, as circunstâncias, os autores e o público estão muito distantes e, por vezes, podem ser apenas conjecturados. (BRANDÃO, 1986, p. 25).

E, na medida em que pretende explicar o mundo e o homem, isto é, a complexidade do real, o mito não pode ser lógico: ao revés, é ilógico e irracional. Abre-se como uma janela a todos os ventos; presta-se a todas as interpretações. Decifrar o mito é, pois, decifrar-se. (BRANDÃO, 1986, p. 36)

O erudito Theodor Gaster, em seu artigo *Myth and story*, adota uma perspectiva com enfoque religioso e assevera que “[...] o mito não pode mais ser estudado meramente como um ramo da literatura ou da arte”<sup>3</sup> (1954, p. 184, tradução minha), por pertencer ao universo sacro já que em muitas sociedades os textos não eram ou não são para entretenimento, mas parte de rituais. Para o estudioso, o Mito não só requer um novo contexto, mas também um novo dimensionamento, considerando a tradicional perspectiva literária um dos aspectos apenas. Distingue entre Mito (com letra maiúscula) e mito ou ‘narrativa mitológica’, em que o primeiro é definido a partir de sua função religiosa como “[...] *qualquer apresentação do real em termos do ideal*”<sup>4</sup> (GASTER, 1954, p. 185, grifo do autor, tradução minha). Nessa acepção, o ritual tem o propósito de dramatizar uma situação ou evento considerado sagrado ou fundamental para determinada comunidade, espelhando o que teria acontecido nesse ‘tempo ideal’. Assim, Mito e Ritual não são separáveis, mas dois aspectos de um mesmo objeto (GASTER, 1954).

Uma história mitológica (ou mito) não é – como comumente se supõe – apenas qualquer história do sobrenatural que se acredita. É uma história que dá expressão verbal à Ideia Mítica; em termos práticos, uma história que está especificamente associada a uma situação de culto ou que ultimamente ascende a ela.<sup>5</sup> (GASTER, 1954, p. 197, tradução minha)

<sup>3</sup> “[...] myth can no longer be studied merely as a branch of literature or art”.

<sup>4</sup> “[...] *Any presentation of the actual in terms of the ideal*”.

<sup>5</sup> “A mythological story (or myth) is not – as is commonly supposed – just any story of the supernatural that happens to be believed. It is a story that gives verbal expression to the Mythic Idea;

Distingue ainda entre mito e conto, em que aquele foi ou é “*usado*” e este foi e é “*contado*”, assim, o mito, ainda que não esteja mais ligado a uma performance ritual, pressupõe ao menos uma no passado, ao passo que o conto não. (GASTER, 1954, p. 198, grifo do autor). Sobre essa mudança para conto/fábula, Gaster lista quatro estágios de desenvolvimento do mito relacionados com uma atenuação da sua função na comunidade, são eles: primitivo, dramático, litúrgico e literário. No primeiro estágio, a história acompanharia um ritual; no segundo, tem-se uma representação mais próxima de uma performance teatral do que ritual; no terceiro, a narrativa é recitada dentro de uma cerimônia religiosa, enquanto pertence a um momento sagrado, não se tem aqui a performance, apenas a simples recitação; por fim, no estágio literário, “[...] a história mitológica tornou-se um mero conto, completamente separada de qualquer observância ritual”<sup>6</sup> (GASTER, 1954, p. 200-203, tradução minha). É possível que Medeia tenha tido uma posição de deidade, de acordo com Olga Rinne (1992), conforme veremos em detalhes no próximo tópico, classificando-se dessa forma como mito, todavia, quando Eurípides escreve sua peça isso já teria se perdido ou estaria em decadência.

Quanto ao lugar do herói, ele seria caracterizado como detentor de uma qualidade distintiva das pessoas ordinárias e essa peculiaridade consistiria em ser um “receptáculo” de uma essência superior (GASTER, 1954). O herói sempre teria algum predicado especial, extraordinário, supernatural, no caso de Medeia seus poderes mágicos e sua ascendência divina, por exemplo. Por fim, esse autor discorda de Eliade quanto ao mito ser um arquétipo, pois não vê o Mito tendo como função principal validar uma tradição por meio da representação de um evento que teria de fato acontecido. Para ele, a relação é de ideal e real, sendo o mito uma projeção do ideal e o ritual a faceta real (GASTER, 1954).

Agora que já reunimos algumas noções envolvendo o mito, e a tragédia? Qual a relação desta com o primeiro? De acordo com Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet (2014, p. XXI), em *Mito e tragédia na Grécia Antiga*, não se deve confundi-los, tratando-se esta de um gênero que “surgiu no fim do século VI quando a linguagem do mito deixa de apreender a realidade política da cidade”. A tragédia, durante o século V, mantém-se no campo das lendas heroicas, deixando de lado os eventos históricos coletivos próximos, em

---

in practical terms, a story that is specifically associated with a cultic situation or that ultimately ascend thereto”.

<sup>6</sup> “[...] the mythological story has become a mere tale, severed altogether from any ritual observance”.

busca de priorizar o distanciamento necessário para a apreensão dos fenômenos como fictícios e para a sua fruição depuradora.

Particularmente, a tragédia grega pertenceria a um período histórico determinado, tendo prosperado e decaído em cerca de um século (VERNANT, 2014). Isso porque ela não expressaria apenas a condição humana dual e sua consciência dividida, mas estaria ligada especificamente em sua origem ao pensamento jurídico que se formava, aos tribunais e suas incertezas interpretativas, à noção de cidade e de cidadão.

O que a tragédia mostra é uma *dikê* em luta contra uma outra *dikê*, um direito que não está fixado, que se desloca e se transforma em seu contrário. A tragédia, bem entendido, é algo muito diferente de um debate jurídico. Toma como objeto o homem que em si próprio, vive esse debate, que é coagido a fazer uma escolha definitiva, a orientar sua ação num universo de valores ambíguos onde jamais algo é estável e unívoco. (VERNANT, 2014, p. 3)

A tragédia busca seu material nas narrativas míticas e religiosas, mas para questioná-las, confrontando esse passado heroico e divino com as novas exigências jurídicas e sociais. Não se diz com isso que se trata de um mero debate jurídico, mas que sua formação está ligada a esse entorno utilizado pelos poetas para questionar amplamente os valores e as normas sociais e subjetivas. “Os gregos, com efeito, não tinham a ideia de um direito absoluto, fundado sobre princípios, organizado coerentemente num todo. Para eles, há como que graus e superposições do direito que, em certos casos, se entrecruzam e se encavalam” (VERNANT, 2014, p. 16). De um lado, o direito coercitivo/autoritário, de outro, o religioso/divino. Estando enraizada na realidade, não significa que simplesmente a reflete e, sim, a problematiza: o passado lendário vai ficando cada vez mais distante e ultrapassado, porém, ainda é próximo o suficiente para ser sentido e comparado com os valores mais recentes que, por seu turno, também são questionados em si mesmos (VERNANT, 2014).

A decodificação de um mito envolve justapor os elementos das mais diferentes versões, identificando as recorrências e disparidades. Nesse sentido, a narrativa mítica não é fechada, mas aberta, e nenhuma variante tem maior valor que outra, todas guardando igual importância para o conjunto. As tragédias, por outro lado, “são obras escritas, produções literárias individualizadas no tempo e no espaço e, propriamente, nenhuma delas tem paralelo” (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 2014, p. XXII), e possuem como característica definidora essencial a culminação do tempo humano com o divino. Outros traços relevantes são: “tensão entre o mito e as formas de pensamento próprias da cidade, conflitos no homem, o mundo dos valores, o universo dos deuses, caráter ambíguo e equívoco da língua”

(VERNANT, 2014, p. 20). O drama, com efeito, une e confronta facetas opostas revelando o que cada uma tem de único.

O homem trágico situa-se entre dois domínios controversos, daí sua persona dilacerada: o heroico/mítico e o cívico/urbano. Somados a isso, a ausência de noções como a de autonomia e vontade conferem ambiguidade ao herói trágico. Quem é Medeia? A sacerdotisa? A princesa que deixou a pátria e assassinou o irmão? A esposa traída e abandonada pelo marido? A mãe afetuosa? A matricida? A mulher determinada que não descansa até atingir seus intentos? Haveria uma silhueta ‘verdadeira’ ou seria o caso de um enigma sem chave já em sua própria concepção?

E essa tensão, que nunca é aceita totalmente, nem suprimida inteiramente, faz da tragédia uma interrogação que não admite resposta. Na perspectiva trágica, o homem e a ação se delineiam, não como realidades que se poderiam definir ou descrever, mas como problemas. Eles se apresentam como enigmas cujo duplo sentido não pode nunca ser fixado nem esgotado. (VERNANT, 2014, p. 15-16)

Assim como Vernant e Vidal-Naquet (2014) dizem, referindo-se a Édipo, parafrasearei em relação à figura aqui estudada: Medeia não é nem uma vítima, nem uma desterrada, é uma personalidade literária, encontrada nos mitos e no gênero trágico, neste é escrita por uma pessoa específica que traça para a personagem um caminho com determinadas escolhas que levarão à conclusão pretendida da obra pela autoria.

Que ser é esse que a tragédia qualifica de *deinós*, monstro incompreensível e desnorteante, agente e paciente ao mesmo tempo, culpado e inocente, lúcido e cego, senhor de toda a natureza através de seu espírito industrioso, mas incapaz de governar-se a si mesmo? Quais são as relações desse homem com os atos sobre os quais o vemos deliberar em cena, cuja iniciativa e responsabilidade ele assume, mas cujo sentido verdadeiro o ultrapassa e a ele escapa, de tal sorte que não é tanto o agente que explica o ato, quanto o ato que, revelando imediatamente sua significação autêntica, volta-se contra o agente, descobre quem ele é e o que ele realmente fez sem o saber? Qual é, enfim, o lugar desse homem num universo social, natural, divino, ambíguo, dilacerado por contradições, onde nenhuma regra aparece como definitivamente estabelecida, onde um deus luta contra um deus, um direito contra um direito, onde a justiça, no próprio decorrer da ação se desloca, gira sob si mesma e se transforma em seu contrário? (VERNANT, 2014, p. 10)

Vale assinalar que, como o material das tragédias é mitológico, os protagonistas invariavelmente são parte de uma família real. Em nota, lê-se “na cena, os atores imitam o herói porque, entre os antigos, não havia heróis que não fossem chefes e reis; o povo era o comum dos homens que compõem o coro” (Aristóteles, *Problemata*, 19, p. 48 *apud*

VERNANT, 2014, p. 12). Nesse sentido, sublinha-se a mudança feita tanto em *Gota D'água* quanto em *Nós, Medeia* com “pessoas comuns” como protagonistas.

“No conflito trágico, o herói, o rei e o tirano ainda aparecem bem presos à tradição heroica e mítica, mas a solução do drama escapa a eles: jamais é dada pelo herói solitário e traduz sempre o triunfo dos valores coletivos impostos pela nova cidade democrática” (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 2014, p. XXI). Isso não se aplica a Medeia euripidiana nem senequiana, pois ela mesma soluciona o seu drama e o seu triunfo não representa os valores coletivos da época, pelo contrário, trata-se de uma vitória individual calcada em princípios antigos, tanto que o coro enfatiza ser o final inesperado. O coro, aliás, representa o “ser coletivo” enquanto o herói, “a personagem individualizada”. Essa dualidade, entre essas duas componentes do gênero em questão, é expressa desde o nível da linguagem em que o primeiro adota uma forma mais próxima da lírica e o segundo da prosa. As personagens do drama, em particular o herói, são debatidas pelo próprio coro, que não tanto mais as exalta simplesmente (como acontecia na epopeia), mas se inquieta e problematiza suas ações: “no novo quadro do jogo trágico, portanto, o herói deixou de ser um modelo; tornou-se, para si mesmo e para os outros, um problema” (VERNANT, 2014, p. 2). Em suma, o gênero trágico possui uma lógica ambígua, pois gere dois ou mais sentidos opostos, consciente da existência dessa oposição, mas sem renunciá-la ou solucioná-la de modo a desaparecer o conflito, e sim com o intuito de apontar e questionar essas contradições.

Entro na última leva de discussões envolvendo mito e tragédia com a coletânea de ensaios *The Cambridge companion to greek tragedy*, organizada pela professora Patricia Easterling, da qual selecionei três, cujos autores são Edith Hall, Patricia Easterling e Peter Burian. De acordo com Easterling (1997), muitos dos textos trágicos antigos influenciaram a cultura ocidental e até hoje ainda são lidos, performados e adaptados, não tendo simplesmente desaparecidos por completo da literatura. Assim sendo, há três formas básicas de encarar tais obras: a) a tragédia como uma instituição cívica da antiga Atenas; b) leituras e interpretações renovadas dos textos; e c) as mudanças no gênero até o presente, envolvendo as adaptações e recepções.

A autora inicia seu ensaio *Form and performance* com um comentário sobre a dificuldade de contar a história da tragédia grega do século V a.C., pois ainda que se tenha conseguido preservar alguns textos inteiros, muitos se perderam: “O que entendemos sobre a tragédia grega em seu contexto original é uma questão de construção, ou reconstrução, a partir

de evidências obscuras e elusivas”<sup>7</sup> (EASTERLING, 1997, p. 151-152, tradução minha). Easterling (1997) salienta que o gênero lida com questões reais, com preocupações e contradições políticas e religiosas da sociedade ateniense, ainda que utilize recursos que o mantêm na linha do ficcional, como escolher tempos, espaços e personagens distantes e/ou lendários.

Em *The sociology of Athenian tragedy*, Edith Hall (1997) defende que as tragédias constituíam um espaço em que as mulheres, os escravos e os bárbaros, usualmente excluídos da democracia ateniense, tinham voz, ainda que apenas ficcionalmente e de maneira terceirizada, pois que o poeta usualmente era um cidadão, portanto, pertencente ao sexo masculino e “bem-nascido”. Essa polifonia do texto trágico refletiria o desenvolvimento da retórica, que valorizava a habilidade argumentativa. A autora usa Medeia e suas famosas linhas sobre a condição feminina sempre controlada por um homem e isolada, como um exemplo dessa polifonia em que o dramaturgo pelo exercício imaginativo “dá voz” a outros grupos dos quais não faz parte; e alega que “a tensão, até mesmo a contradição, entre a forma igualitária da tragédia e a visão de mundo predominantemente hierárquica de seu conteúdo é a base de sua vitalidade transhistórica”<sup>8</sup> (HALL, 1997, p. 126, tradução minha).

Enfatizo que a pesquisadora não ignora que tais textos tanto produziam quanto reproduziam o sistema de valores hegemônico. Ainda assim, o universo trágico lidaria com uma miríade de personagens de diferentes grupos sociais, étnicos, etários, retratando as complexas interações humanas (HALL, 1997). No entanto, corrobora o visto em Vernant e Vidal-Naquet (2014) em que, apesar dessa variedade de grupos, os protagonistas são sempre pertencentes à nobreza (não parece ter havido alguma tragédia cujo foco central fosse uma pessoa comum). As histórias e os personagens fazem parte do legado mitológico em busca de “[...] reinterpretar tais mitos para fins contemporâneos, usar a autoridade do passado para dignificar e legitimar o presente”<sup>9</sup> (HALL, 1997, p. 98, tradução minha).

Relativo a Medeia, a ensaísta comenta que o tema do exílio é uma constante no texto trágico, sendo um indicador da dimensão cívica desse gênero. Outro mote refere-se ao da linhagem: “A destruição da linha de parentesco é um tema central no trágico [...] é uma razão pela qual Medeia escolhe para Jasão não sua própria morte, mas a morte de sua nova esposa

---

<sup>7</sup> “What we understand about Greek tragedy in its original context is a matter of construction, or reconstruction, from cryptic and elusive evidence”.

<sup>8</sup> “The tension, even contradiction, between tragedy’s egalitarian form and the dominantly hierarchical world-view of its content is the basis of its transhistorical vitality”.

<sup>9</sup> “[...] reinterpret such myths for contemporary purposes, to use the authority of the past to dignify and legitimise the present”.

(em quem ele poderia gerar novos herdeiros) e as mortes de seus filhos”<sup>10</sup> (HALL, 1997, p. 105, tradução minha). Um padrão observável nas tragédias antigas são mulheres que se tornam disruptivas, isto é, agem de maneira inapropriada para seu sexo, na ausência de um marido ou *kurios*, o que pode ser encarado como uma preocupação social de uma época em que a mulher era vista como um objeto a ser guardado a todo custo. Medeia se encaixaria nessa normativa, por exemplo, dado que Jasão já havia saído do lar. De maneira geral, elas também seriam vistas como frágeis física e psicologicamente, acreditando-se serem mais suscetíveis ao descontrole emocional e a se tornarem transgressivas por falta de sexo regular, aspecto também aplicável à personalidade em estudo (HALL, 1997).

Por último, em *Myth into muthos: the shaping of tragic plot*, Peter Burian (1997, p. 180) destaca a essência intertextual do trágico, constituindo-se em “[...] uma versão entre outras versões – complementando, desafiando, deslocando, mas nunca simplesmente substituindo todo o resto”<sup>11</sup> (tradução minha). Como o material do *plot* trágico advém de lendas conhecidas pelo público, além de possuir um formato já conhecido, esse gênero lida de maneira peculiar com o direcionamento das expectativas, podendo confirmá-las ou negá-las, conduzindo a uma reviravolta na história (BURIAN, 1997). O autor descarta a ideia do “verdadeiro enredo trágico”, que adveio da tradição aristotélica em que Édipo rei seria o exemplar perfeito do gênero, em defesa de que haveria não um esquema narrativo único, mas alguns padrões característicos da tragédia, conforme dispostos resumidamente a seguir.

- a) Conflito: a primeira qualidade “[...] é a sua intensidade: habitualmente não admite concessão ou mediação. Para Ajax, ceder a seus inimigos, para Medeia, aceitar o novo casamento de Jasão, seria negar ou anular suas próprias naturezas”<sup>12</sup> (BURIAN, 1997, p. 181, tradução minha). Ademais esse conflito frequentemente envolve escolhas passadas, seus impactos no presente e futuro, além da questão da responsabilidade. Por fim, não se limita a questões puramente individuais, em seu subtexto a questão tratada abrange toda a comunidade ou mesmo a condição humana de maneira geral (BURIAN, 1997);

---

<sup>10</sup> “The destruction of the kinship line is a major theme in tragedy [...] it is a reason why Medea chooses for Jason not his own death but the death of his new wife (on whom he could beget new heirs) and the deaths of his sons”.

<sup>11</sup> “[...] a version among other versions – supplementing, challenging, displacing, but never simply replacing all the rest”.

<sup>12</sup> It “[...] is its extremity: it does not ordinarily admit of compromise or mediation. For Ajax to yield to his enemies, for Medea to accept Jason’s new marriage, would be to deny or negate their very natures”.

- b) Sujeitos lendários: as fontes são os mitos, consoante já estabelecido, e ainda que pudessem ser reinterpretados pelos poetas, não poderiam ser completamente modificados. Dito isso, havia espaço para criatividade, notadamente no que concerne às motivações e caracterizações das personagens (BURIAN, 1997);
- c) Padrões narrativos: a história, por seu âmago intertextual, carrega expectativas, desse modo o poeta pode não só controlar o caminho que seguirá em relação a essas expectativas quanto como e em que medida as satisfará ou desapontará, “e, como o resultado tem dimensões morais e mesmo sociais, mais do que apenas as sensibilidades estéticas do público podem ser engajadas”<sup>13</sup> (BURIAN, 1997, p. 187, tradução minha). Um dos exemplos desses padrões narrativos é o de retribuição, que envolve punição por escolhas passadas, do qual, a seu ver, a tragédia de Medeia faria parte (BURIAN, 1997);
- d) O “megatexto mítico”: o mito funcionaria como um sistema que espelha os valores e incongruências de uma cultura, em busca de validá-los e questioná-los simultaneamente. A tragédia comporia esse megatexto mítico, sendo seu repertório visto não como um amontoado de histórias descontínuas, mas como uma trama interconectada por temas, códigos morais, estruturas sociais e padrões conscientes e inconscientes da experiência humana. (BURIAN, 1997).

Enfim, a tragédia ateniense constituiu-se em um verdadeiro fenômeno, sendo traduzida e imitada pelos romanos, espalhou-se pelo Ocidente e foi adaptada para outras mídias, tais como ballet, ópera e cinema, além de compor até hoje o repertório do sistema educacional nos mais diferentes países.

De todos os gêneros literários herdados da Grécia, a tragédia é sem dúvida o que melhor ilustra o paradoxo que, na Introdução Geral à Crítica da Economia Política, Marx formulava a propósito da arte grega em geral e, mais especialmente, da epopeia. Se os produtos da arte, como qualquer outro produto social, estão ligados a um contexto histórico definido, se só podem ser compreendidos na sua gênese, nas suas estruturas, nos seus significados, nesse e através desse contexto, como explicar, que continuem a nos tocar quando as formas da vida social, em todos os níveis, se transformaram e as condições necessárias à sua produção se dissiparam? Em outras palavras, como é possível afirmar o caráter histórico das obras e do gênero trágicos e, ao mesmo tempo, constatar sua permanência através dos séculos, sua transitoriedade? (VERNANT, 2014, p. 211)

---

<sup>13</sup> “And, since the outcome has moral and even social dimensions, more than just the aesthetic sensibilities of the audience can be engaged”.

Se, cientes das mudanças e da distância cultural, chamamos os textos que vieram depois e de diferentes lugares de trágicos, seria por terem bebido na fonte da tradição teatral antiga, modulando um tipo de “consciência trágica” que ainda encontra espaço, renovando-se junto com o ser humano que, ao mesmo tempo que a cria, é também criado por ela. Talvez, assim como mito e tragédia estão inextricavelmente entrelaçados entre si, o ser humano está igualmente a eles.

### 3.2 Era uma vez uma deusa...

Para Olga Rinne (1992, p. 18), “a história do casal Medeia e Jasão [...] é como um espelho escuro em que todos nós deveríamos contemplar para reconhecer como ferimos nossa condição humana, persistindo em falsos ideais”. Em sua obra, a pesquisadora resgata várias lendas e mitos relativos às personagens mencionadas, principalmente os ramos tessálico e coríntio, tendo entre suas fontes principais Apolônio de Rodes (1912), Karl Kerényi (1966) e Robert von Ranke-Graves (1984).

Tudo indica que a Medeia das tradições helênicas era uma personagem muito mais importante e poderosa e, acima de tudo, muitíssimo mais positiva do que a que conhecemos pela tragédia de Eurípides. O nome Medeia (em grego *Mideia*) significa ‘a do bom conselho’<sup>14</sup>, e, em todas as tradições, ela é apresentada como conhecedora da arte de curar e dotada de inteligência superior. [...] É provável que, originalmente, Medeia fosse uma deusa pré-helênica da arte de curar e da sabedoria e que, com o tempo, tivesse sido minimizada, obscurecida e personificada até mergulhar no mundo das lendas. (RINNE, 1992, p. 10-11)

Tecerei a seguir um resumo dessas compilações, a fim de proceder mais à frente com a análise relativa ao texto de Zemaria Pinto.

A Medeia da Cólquida, descende do Sol e da Lua, sendo seu pai Aietes, filho de Hélio. Quanto ao herói Jasão, este é natural de Iolco, na Tessália. Seu pai, Esão, foi destronado pelo meio-irmão, Pelias. Jasão, ainda criança, foi levado para o monte Pélion, pois temia-se pela sua vida dada a usurpação do trono pelo tio. Nesse lugar, foi educado pelo centauro Quíron

---

<sup>14</sup> O que é um dado que corrobora a existência de um passado com uma imagem positiva, pois como diz Theodor Gaster: “A Ideia Mítica igualmente encontra expressão na crença primitiva – atestada especialmente na magia – de que o nome de uma pessoa é uma parte integrante de seu ser” (1954, p. 192, tradução minha). No original: “The Mythic Idea likewise finds expression in the primitive belief – attested especially in magic – that the name of a person is an integral part of his being”.

que teria lhe dado o nome Jasão, “aquele que traz a cura”<sup>15</sup>, sendo protegido pela deusa Hera. Quando retornou adulto para reivindicar o trono, Pelias disse que o país estava ameaçado pela seca e que Jasão deveria trazer o velo de ouro. Essa missão resultou na viagem da qual participaram vários heróis, empreendida no navio Argos. Chegando ao palácio de Aietes, o jovem herói foi submetido a provas que lhe renderiam o velo caso as superasse; tais provas seriam impossíveis para um mortal, todavia este contou com os sábios conselhos e a intervenção de Medeia que teria se apaixonado por ele (na versão de Apolônio, ela é sacerdotisa de Hécate), conseguindo assim, cumpri-las (RINNE, 1992). Há mais detalhes envolvendo a história, porém, finalizo com o registro da promessa de Jasão a Medeia, que foge com ele: “levá-la como esposa para a sua pátria e de manter-se sempre fiel a ela, reforçando-a [a promessa] com um juramento sob a evocação testemunhal de todos os deuses” (RINNE, 1992, p. 26).

Gaster expõe que a relação de “Realeza Divina” é uma em que o monarca e o divino estão relacionados genealogicamente ou por meio de uma “conferência de propriedades e *status*” (1954, p. 188, 193), como podemos verificar na tradição coríntia que também estabelece a origem de Medeia como neta do Sol (os coríntios, inclusive, veneravam Hélio), que, devido sua estirpe solar, torna-se rainha de Corinto, escolhendo Jasão, seu esposo, para regente. Nessa tradição, o casal teria gerado quatorze filhos que são mortos posteriormente por habitantes descontentes com sua soberania. Outra vertente é a de que Medeia queria tornar seus filhos imortais, levando-os ao templo de Hera para serem limpos da mortalidade pelo fogo sagrado (semelhante ao que aconteceu com Aquiles), porém, Jasão interrompeu furioso o ritual e deixou a esposa, retornando a sua pátria, Iolco. Medeia, por sua vez, abandona Corinto em seu carro de serpentes. Em um terceiro relato, o casal teve dois filhos, que foram apedrejados pelos coríntios com a permissão do pai: o motivo é que Medeia havia enviado um presente amaldiçoado para Glauca, a quem ele pretendia desposar; o presente mata a noiva e Jasão vinga-se da esposa permitindo o assassinato dos filhos (RINNE, 1992).

Quanto ao desenlace dos protagonistas, destaco outras duas versões:

Dizem que Jasão foi abandonado pela sorte após ter quebrado o juramento de fidelidade a Medeia, ato que foi testemunhado por todos os deuses. Perambulou como um forasteiro sem pátria, voltando para o Argos e deitando-se à sua sombra. Nesse momento, a proa do navio caiu sobre ele, matando-o. Segundo outra tradição, a história de Medeia e Jasão tem um

---

<sup>15</sup> Etimologicamente, o nome de Jasão provém de uma raiz indo-europeia (eis-, is-) que possui o sentido de “curar” e seu pai Eso/Esão também estaria ligado à medicina, pois seu nome em grego é AUKOV (Aíson), “o que cura, reanima” (BRANDÃO, 1987, p. 175).

desfecho feliz: sendo imortal, Medeia rejuvenesceu o esposo envelhecido, tal como fizera com Eso, o pai dele. (RINNE, 1992, p. 33)

Mimoso-Ruiz (1998) compila cinco episódios míticos relativos a Medeia, alguns detalhes coincidem com o exposto acima enquanto outros divergem. O primeiro é a busca do velocino de ouro, em que, apaixonada por Jasão, devido à influência de Eros e Afrodite, Medeia é peça fundamental na realização das provas para sua obtenção; e a fim de assegurar a fuga dos Argonautas, ela teria participado direta ou indiretamente na morte de seu irmão Absirto. O segundo episódio é a sequência da história, em que o casal retorna para Iolco, a terra natal de Jasão, a fim de que este dê o velocino para o seu tio Pelias; em uma versão, todos vivem em bons termos, Medeia inclusive rejuvenesce o pai de Jasão, em outra Medeia ajuda o Argonauta a vingar seu pai que teria sido morto por Pelias (um usurpador do trono), fazendo com que as próprias filhas deste o cozinhem em um caldeirão com a promessa de que seria rejuvenescido após o processo, algo que não ocorre e resulta na expulsão do casal pelo filho de Pelias, Acasto; o que é interpretado por Mimoso-Ruiz (1998, p. 614) como um simbolismo da luta entre a natureza e a civilização: “face a Jasão, na busca da hegemonia real e da instauração de uma ordem, Medeia é a imagem do caos e das forças maléficas”. O terceiro ocorre em Corinto e constitui-se em um apanhado de tradições: Medeia por ter livrado a cidade da fome é venerada, sendo associada ao culto da deusa Hera, que lhe promete fazer os filhos imortais, só que durante a cerimônia em que são enterrados no templo, eles não resistem ao processo e morrem; em outra tradição, os cidadãos de Corinto que liquidam as crianças no templo de Hera, fazendo com que uma terrível praga se abata sobre a cidade, motivo pelo qual se institui um rito em que sete crianças de cada sexo são consagradas ao templo. Tal assassinato pelos coríntios teria sido uma resposta ao envio da túnica envenenada à Glauce e, em busca de eximirem-se, os habitantes imputam o crime à feiticeira da Cólquida: “o infanticídio, prática de imortalização abortada, lembrança deformada de ritos iniciáticos ou de crime passionai, torna-se um ato plurivalente e ‘bárbaro’ que fez com que o nome de Medeia fosse malvisto desde a Antiguidade” (MIMOSO-RUIZ, 1998, p. 614). No quarto episódio, a personagem refugia-se em Atenas onde se casa com o rei Egeu. Na quinta e última sequência mitológica, Medeia é expulsa de Atenas e vai para a Éfira ou para a Cólquida, onde restitui o trono a seu pai e contribui, junto com seu filho Medos (gerado com Jasão, Egeu ou um príncipe asiático), para a reconquista das terras colquidianas.

A magia exercida por Medeia ligada à ‘*métis*’, à astúcia, aparece tanto como benéfica (rejuvenescimento de Eso), como um artifício maléfico (morte de

Pelias, de Creonte e de sua filha Glauce). Este contraste remete a uma oposição ética que subentende o discurso mítico: a boa e a má prática da magia. (MIMOSO-RUIZ, 1998, p. 614)

Condizente com o exposto no primeiro capítulo, a tragédia de Eurípides, que moldou o que o Ocidente herdou de Medeia e Jasão, bem como a de Sêneca aproveita alguns detalhes das lendas e relatos envolvendo as personagens, contudo, cada uma adapta o conteúdo para a sua época, cultura, gênero literário e mensagem educativo-moral. As muitas facetas da figura de Medeia se devem à ressonância literária de antigos cultos que, já na época da Grécia clássica, eram de um passado distante. Nas poesias antigas e nas narrativas dos mitógrafos gregos e romanos, os mitos do passado se mesclaram com memórias históricas. O mito já se tornara um componente da tradição literária e não expressava mais uma realidade viva (RINNE, 1992).

As confusões e contradições – que justamente nas tradições literárias dos fragmentos referentes a Medeia tanto chamam a atenção – provêm, antes de tudo, do fato de que narradores, intencional ou inconscientemente, interpretavam mal as representações simbólicas não pertencentes ao sistema religioso da sua própria época, mas a um sistema anterior de referência religiosa, que era a veneração da Grande Deusa. (RINNE, 1992, p. 38)

Esse culto, do qual se sabe muito pouco, teria dominado o Oriente Próximo e o Mediterrâneo europeu, remontando sua origem ao desenvolvimento da agricultura, atribuído às mulheres que eram as responsáveis pela colheita de frutos e raízes, ademais eram aproximadas à mãe-terra por também serem produtoras da vida: “no universo religioso das culturas agrícolas primordiais não havia ainda deuses masculinos. Somente a Grande Deusa era considerada a origem de tudo o que existe” (RINNE, 1992, p. 38). Mircea Eliade (1992), em *O Sagrado e o profano*, também menciona essa relação mística com a Terra e a ligação da fecundidade feminina com essa Mãe universal.

O fenômeno social e cultural conhecido como matriarcado está ligado à descoberta da agricultura pela mulher. Foi a mulher a primeira a cultivar as plantas alimentares. Foi ela que, naturalmente, se tornou proprietária do solo e das colheitas. O prestígio mágico religioso e, conseqüentemente, o predomínio social da mulher têm um modelo cósmico: a figura da Terra Mãe. (ELIADE, 1992, p. 72)

O Sol e a Lua eram relacionados a Ela e, ao lado da deusa da Lua, surgiram divindades masculinas, contudo, não com precedência sobre ela, mas em relação de filho, amante ou herói: Hélios, o herói do Sol, por exemplo, foi desposado pela Lua e convidado a subir em seu

carro. “Da genealogia dos helíades é possível também deduzir a identidade original de Medeia como deusa da Lua” (RINNE, 1992, p. 41). Percebe-se a inversão de papéis e valores quando relembramos que, nas tragédias, o carro pertence a Hélio e que este é quem o envia para a sua neta, cuja aproximação com o divino passa a ser justamente esse parentesco com o Sol.

A ideia de que a mulher, ou melhor, o aspecto feminino pudesse ter a função de modelo e guia para o homem, e que o pudesse levar ao conhecimento mais profundo dos inter-relacionamentos da vida não era mais admissível no patriarcado, sendo ainda nos nossos dias impensável para muitas pessoas. (RINNE, 1992, p. 52)

Zemaria Pinto (2003, p. 7), em *Nós, Medeia*, assim como os dramaturgos vistos no primeiro capítulo, compõe uma adaptação do mito ora em estudo, inclusive, conhece a obra de Olga Rinne (1992) e a dispõe como sua “referência mais estimulante”. O escritor amazonense organiza sua peça em três atos e em três planos, que se alternam: o mitológico, o medieval e o contemporâneo. O primeiro equivale à história clássica, o segundo se passa em uma cela de Inquisição europeia e o terceiro é ambientado em um bar no que poderiam ser os “dias atuais”.

Começa aqui nossa história.  
Melhor dizendo, histórias,  
pois se pensais conhecer-lhe  
o seu trágico final,  
devemos advertir-vos  
que aqui temos três Medeias:  
no centro, a Medeia mítica  
intemporal, arquetípica,  
mil vezes revisitada,  
em peças, livros e filmes;  
postada à vossa sinistra,  
duplamente torturada,  
uma Medeia medieval,  
quinhentos anos atrás;  
finalmente, à vossa destra,  
uma terceira Medeia  
que, se não bebesse tanto,  
bem que poderia estar  
sentada aí, na plateia! (PINTO, 2003, p. 22)

Alinhando-se ao nosso percurso mitológico, nos deteremos neste primeiro momento sobre a Medeia mítica. A adaptação segue de perto as mesmas vertentes vistas em Eurípides e Sêneca, iniciando-se com um diálogo entre a Ama e Medeia, em que esta se vê como “vítima de uma traição inominável”, traição esta motivada pela busca da “segurança de uma nova

cidadania” (veja que ela reconhece a motivação prática), e afirma que não aceitará tal situação: “Mas eu não deixarei isso acontecer!” (PINTO, 2003, p. 24). São mencionados a traição e a fuga da pátria e do pai, bem como o assassinato do irmão, além disso, a personagem é poderosa, mas igualmente já não é vista como uma divindade lunar; chamo atenção para o retorno desejado por suas ações ao esposo que seria a segurança de contar sempre com Jasão:

Eu traí meu pai e minha pátria e assassinei meu irmão para seguir meu odioso esposo, em troca da tranquilidade de tê-lo ao meu lado pelo resto de meus dias. Outros crimes cometi e outros mais cometeria para que Jasão fosse bem-sucedido. Mesmo no exílio, estando ao seu lado, estava feliz. (PINTO, 2003, p. 24-25)

Avançando para o Ato II, separo para análise o seguinte diálogo entre Medeia e Jasão que possui muitos detalhes relevantes a este momento:

[...] ‘Miseravelmente, contudo, os caminhos que abri a ti fecharam-se para mim. Perdi meu pai, meu irmão, meus títulos de nobreza, minha casa, perdi meu país. Devolvi teu reino a ti e não soubeste dominá-lo. Mas enquanto perambulei errante contigo, tive esperanças. Hoje, o que resta de mim? Sem companheiro, sem pátria, sem destino, só tenho meus filhos!’  
 ‘– Não era isso o que eu queria para nós, Medeia. Mas não sabes conter o teu ódio e não medes as palavras que o exprimem. Casando-me com Gláucia, garanto um futuro tranquilo para nossos filhos. Se não tivesses lançado tantas ameaças, tantas palavras vãs, poderias continuar em Corinto e levar uma vida pacífica junto a eles, sob a minha proteção...’  
 ‘– E ser motivo de escárnio de todos? Admito que me chamem de feiticeira, mas não de tola! (Levanta-se e encara-o, o que o perturba ainda mais) Jasão, esquece-te de quem é Medeia, senhora das artes da cura, sacerdotisa dos reinos ocultos, princesa da Cólquida, filha de Aetes, o filho do Sol? Esquece-te que hoje vives graças aos meus poderes mágicos?’ [...] E o que te pedi em troca, Jasão? Nada que um homem medíocre não pudesse dar a uma mulher medíocre! [...]  
 ‘– Tuas palavras são injustas, mulher. Vim até aqui para te dar apoio e principalmente para garantir que meus filhos continuarão sendo meus filhos. Eu os amo, Medeia [...] Além do mais, por tua imprudência, Creonte expulsou-te do país...’. (PINTO, 2003, p. 80-84)

As palavras de Medeia seriam precisas ao notar que as ações que comete em prol do outro a afastam de suas origens, não só familiares como também subjetivas, conforme lembrado pela própria personagem nas próximas linhas, ela é “senhora das artes da cura”, porém, desde que embarcou nessa jornada com Jasão, quem ela terá curado? Apesar de seus poderes mágicos serem responsáveis pela sobrevivência dos Argonautas, isso é conseguido por meio de assassinatos, a exemplo do de seu irmão, sendo assim, poderia ainda no momento

desse diálogo Medeia se considerar uma sacerdotisa da cura? Creio que a própria personagem percebe o quanto se desconectou não só de sua pátria como de si mesma e quando pergunta “o que resta de mim?” e conclui “só tenho meus filhos”, reconhece que nem seu passado tem mais, cada sacrifício extremado que fazia, na mesma medida retirava algo de si. Jasão parece não entender esse subtexto e culpa Medeia por não saber se conter, o que acarreta infortúnios para ela e as crianças, se tivesse ficado calada poderia não só ter evitado o exílio como contaria com a proteção do ex-esposo que busca um “futuro tranquilo para nossos filhos”.

A tréplica toca naquele ponto sensível do escárnio, uma das maiores afrontas que um herói poderia sofrer, conseqüentemente, uma situação inadmissível para Medeia que, inclusive, diz preferir ser chamada de feiticeira à tola, o que aponta para o viés negativo que sua figura já estava ganhando. E, ao fim, lembra-se de suas qualidades heroicas/sobrenaturais, de sua conexão com o deus solar e sua posição de sacerdotisa. Acredito que, como a própria personagem alfineta, não só Jasão teria esquecido, mas ela mesma e o próprio leitor tem por distante essas origens, sendo assim, mais do que lembrar ao marido, Medeia está lembrando a si mesma e a nós. A ênfase de que teria pedido a Jasão apenas o básico que qualquer um poderia oferecer hipoteticamente pesa na direção de que ele seria menos até que um homem comum. Por fim, Jasão vê como injustas as colocações feitas, não parecendo seriamente considerá-las, deseja apenas se assegurar do que será de seus filhos uma vez que os ama. Vê-se aqui uma das características basilares do trágico, de que cada lado se agarra ao que acredita veementemente não admitindo outra possibilidade, o que em última instância conduz às ações desmedidas e, no caso de Jasão, à ruína.

Aliás, tal como em Eurípides, a personagem também demonstra suas habilidades persuasivas e estratégicas, como podemos ver no convencimento de Creonte e de Jasão que ocorre neste plano também, bem como no seguinte trecho: “A essência da guerra, Amalquerida, consiste em recuar o quanto for necessário até a hora fatal do último ataque” (PINTO, 2003, p. 111). Em relação à vingança, a Medeia do plano mítico amazonense alinha-se com as narrativas cujo final é o filicídio bem como a fuga no carro solar:

O povo de Corinto quer vingança? Pois ele assistirá à maior de todas as vinganças e ao maior de todos os crimes... [...] Então, eu partirei sozinha e estéril! Já não tenho filhos! Essa é a maior de todas as vinganças... Se eu lhes dei a vida, só eu poderei dar-lhes a morte! Jamais descartei a possibilidade de chegar a esse extremo. Se é preciso, eu o faço. (PINTO, 2003, p. 121-123)

Olga Rinne (1992) acredita que os mitos refletem os conflitos e questões de uma sociedade, claro está que não se pode deduzir tudo ou mesmo saber com clareza o passado, mas forneceriam algumas pistas que permitem conjecturas.

Hesíodo apresenta-nos a deusa Hécate (de cuja figura triádica faziam parte Circe e Medeia) ainda como uma deusa universal benéfica, altamente estimada e que desfruta de grande veneração. [...] Na Grécia helênica, a figura de Hécate (e, a seu lado, a de Medeia) perdeu o caráter luminoso e maternal, bondoso. Embora impusesse respeito, ela surgia como a deusa lúgubre e sombria da noite e da morte, que era invocada para fins mágicos. (RINNE, 1992, p. 81)

É possível especular uma fase de transição com Medeia, pois sua trajetória teria possivelmente iniciado como divindade lunar “do bom conselho”, passando a herdeira e rainha de Corinto, pois associada com o deus solar e suma sacerdotisa do templo de Hera, para a feiticeira cercada de uma aura negativa, mas cujos poderes e conhecimentos poderiam ser úteis e, por fim, com a tragédia, para uma esposa exilada e traída: “na decadência da figura mítica de Medeia está refletido o processo de desvalorização e da falta de autoridade a que todas as mulheres e tudo o que era feminino estavam expostos na cultura patriarcal” (RINNE, 1992, p. 71). A deidade não só teve seu status trocado para o de neta, de aquela que cura para aquela que amaldiçoa, de sacerdotisa para esposa, agora, ela experiencia um corpo humano feminino, em suma, uma mulher em uma cultura dominada pela figura masculina que opta por sair do plano terreno para o mítico. Pois, se cada estrutura atribui valores positivos a um sexo dominante, relegando os negativos ao outro, tal apenas demonstra a necessidade de desenvolvimento humano e de suplantar qualquer sistema calcado pela alteridade.

### **3.3 Era uma vez uma mulher...**

O desenvolvimento das religiões patriarcais gradualmente deixa de lado o aspecto feminino e o que resta como modelo para as mulheres são os valores da castidade e da maternidade. Nas religiões de matriz monoteísta judaico-cristãs, cabe-lhes ainda a culpa pela introdução do pecado original na figura de Eva, a primeira a aceitar a maçã proibida e a responsável por oferecê-la ao homem. Essa culpa não é exclusiva do Gênesis e encontra-se presente também no mito grego de Pandora, por exemplo. Outra figura bíblica, contudo, retirada da versão oficial utilizada até hoje, é Lilith, a suposta primeira companheira de Adão,

que, por portar-se como igual, não encontra lugar em uma doutrina dominada pela figura masculina, portanto, não serve como modelo para a feminilidade. As mulheres que exprimem sua ira e vontade de impor-se são modelos de “monstruosidade” e “impropriedade” (RINNE, 1992, p. 92).

A partir de agora, adentrarei brevemente a teoria da performance de gênero de Judith Butler, presente em *Os atos performativos e a constituição dos gêneros: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista* (2018) e *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade* (2003), pois acredito relacionar-se com as ideias de Rinne e contribuir com o debate em curso.

A conceituada filósofa e feminista norte-americana destaca-se como umas das principais teóricas contemporâneas do feminismo, concebendo o gênero não como um elemento estável e natural da personalidade, mas uma performance social e histórica. Nessa linha, problematiza: “Ser mulher constituiria um ‘fato natural’ ou uma performance cultural, ou seria a ‘naturalidade’ constituída mediante atos performativos discursivamente compelidos, que produzem o corpo no interior das categorias de sexo e por meio delas?”<sup>16</sup> (BUTLER, 2003, p. 8-9). A autora investiga como e por que o gênero é naturalizado, discutindo inicialmente as duas perspectivas da fenomenologia: a transcendental husserliana, em que o agente social é autônomo à linguagem, sujeito de seus atos, “o mundo é aquilo que postulo” (EAGLETON, 1983, p. 63) *versus* a hermenêutica heideggeriana, em que o agente é o objeto em vez de sujeito, o significado é um produto da linguagem manipulado socialmente. A partir daí, Butler (2018, p. 3) propõe que a “[...] identidade de gênero é uma realização performativa compelida por sanções sociais e tabus. É precisamente no caráter performativo da identidade de gênero que reside a possibilidade de questionar sua condição reificada”<sup>17</sup>.

Uma emoção usualmente atribuída ao gênero feminino era o ciúme, como podemos verificar na história de Medeia, mas por não ser benquisto, pois evidenciava a desigualdade nas relações entre os sexos e questionava a validade da promiscuidade enquanto atributo naturalmente masculino, era conseqüentemente punido quando expressado. Essa sanção social é um exemplo do que fala Butler, aplicada para evitar que as mulheres agissem de modo ciumento, elemento indesejado da performance de gênero e encarado de maneira negativa:

---

<sup>16</sup> “Does being female constitute a ‘natural fact’ or a cultural performance, or is ‘naturalness’ constituted through discursively constrained performative acts that produce the body through and within the categories of sex?” (BUTLER, 1990, p. viii).

<sup>17</sup> “[...] what is called gender identity is a performative accomplishment compelled by social sanction and taboo. In its very character as performative resides the possibility of contesting its reified status” (BUTLER, 1988, p. 520).

“Quando [...] Jasão acusa Medeia de ter executado a sua terrível vingança por mero ciúme, ela reage perguntando: ‘Crês que isto seja para uma mulher desgraça de pouca monta?’ Ao que ele retruca: ‘Para uma mulher sensata, sim; para ti, porém, tudo é ofensa’” (EURÍPIDES, 1983 *apud* RINNE, 1992, p. 77). Interessante verificar que a virtude sensatez para as mulheres estaria associada com ‘calar e aceitar’, sem fazer escândalo, esta é a decisão que expressaria bom senso, prudência e equilíbrio, a passividade como elemento sempre valorizado nelas, mas condenável nos homens. Acaso esperava-se que Ulisses deveria simplesmente anuir com a situação de seu lar, frequentado por pretendentes à mão de sua esposa, que dilapidavam seus bens com a realização de fartos banquetes? Decerto, o herói não receberia a classificação de sensato por adotar uma postura passiva, mas por agir quando ofendido, como de fato o fez sem ser questionado, e sim aplaudido. Rinne (1992) ressalta que o ciúme também não era bem-visto no homem, porém, o tratamento dispensado era-lhe diferente. Ele era visto como um perdedor, se traído era menos homem que o amante da consorte e fracassou em mantê-la sob seu controle.

Ao avançar em sua argumentação, Butler (2018) propõe uma distinção entre sexo e gênero em que o corpo é um signo receptor de significado, pois com base no sexo biológico com que se nasce é atribuído a esse corpo um gênero, educando-o e inserindo-o na sociedade de acordo com as ideias binárias estabelecidas de masculino e feminismo: o corpo como a dimensão física, o instrumento pelo qual se agirá e se materializará as possibilidades de gênero, “[...] uma maneira de fazer, dramatizar e *reproduzir* uma situação histórica” e o gênero como uma interpretação dada a esse corpo no seio de determinada cultura e tempo histórico, um “projeto”, “[...] um *estilo corporal*, um ‘ato’”<sup>18</sup> (BUTLER, 2018, p. 5, grifo da autora).

Propõe, em seguida, a substituição do termo “projeto” por “estratégia” alegando que “[...] sugere de forma mais apropriada à situação de coerção”<sup>19</sup> (BUTLER, 2018, p. 6), pois aqueles que não performam seu gênero conforme ditado por essa estratégia de sobrevivência física e cultural são rejeitados. Inclusive, estaríamos tão mergulhados nessa dinâmica que a vemos como natural e simplesmente a perpetuamos sem questionar (BUTLER, 2018). Conforme a professora e pesquisadora brasileira Rita Schmidt (2017, p. 310),

Ao inquirir sobre aquilo que recebemos como conhecimento, precisamos perguntar como distinguimos entre o que simplesmente acreditamos em

<sup>18</sup> “[...] a manner of doing, dramatizing, and *reproducing* a historical situation” (BUTLER, 1988, p. 521, grifo da autora). “[...] a *corporeal style*, an ‘act’” (BUTLER, 1988, p. 521, grifo da autora).

<sup>19</sup> “[...] better suggests the situation of duress” (BUTLER, 1988, p. 522).

razão de ter sido aprendido e introjetado como sendo da ordem natural e, portanto, incorporado a uma realidade inquestionável, e o que genuinamente sabemos.

Dessa forma, considerando que os atos, isto é, a performance de gênero é culturalmente percebida como natural, sem questionamentos, tem-se a impressão de não haver distinção entre sexo e gênero, sendo este encarado como uma consequência biológica daquele:

Minha sugestão é de que o corpo se torna seu gênero por uma série de atos renovados, revisados e consolidados no tempo. De um ponto de vista feminista, pode-se buscar reconceber o corpo generificado mais como o legado de atos sedimentados do que como estrutura, essência ou fato predeterminados ou fechados, sejam naturais, culturais ou linguísticos.<sup>20</sup> (BUTLER, 2018, p. 7)

Pois bem, fazer a distinção entre sexo e gênero como causa e consequência um do outro também implica que este não necessariamente seria fixo na mesma medida que aquele. Só que Butler (2003) vai mais longe ainda ao considerar que o gênero produziria a ideia de “sexo natural” para poder se legitimar, sendo assim, o sexo também carrega significados culturais, não podendo ser considerado como apenas um fato biológico:

Se o sexo é, ele próprio, uma categoria tomada em seu gênero, não faz sentido definir o gênero como a interpretação cultural do sexo. O gênero não deve ser meramente concebido como a inscrição cultural de significado num sexo previamente dado (uma concepção jurídica); tem de designar também o aparato mesmo de produção mediante o qual os próprios sexos são estabelecidos. Resulta daí que o gênero não está para a cultura como o sexo para a natureza; ele também é o meio discursivo/cultural pelo qual ‘a natureza sexuada’ ou ‘um sexo natural’ é produzido e estabelecido como ‘pré-discursivo’, anterior à cultura, uma superfície politicamente neutra *sobre a qual age a cultura*.<sup>21</sup> (BUTLER, 2003, p. 25, grifo da autora)

Podemos exemplificar a naturalidade dessa estratégia com uma fala do Coro de Velhos dirigida à Medeia mítica no texto de Zemaria Pinto (2003, p. 30): “- Evita as palavras más, /

---

<sup>20</sup> “My suggestion is that the body becomes its gender through a series of acts which are renewed, revised, and consolidated through time. From a feminist point of view, one might try to reconceive the gendered body as the legacy of sedimented acts rather than a predetermined or foreclosed structure, essence or fact, whether natural, cultural, or linguistic”. (BUTLER, 1988, p. 523)

<sup>21</sup> “It would make no sense, then, to define gender as the cultural interpretation of sex, if sex itself is a gendered category. Gender ought not to be conceived merely as the cultural inscription of meaning on a pre-given sex (a juridical conception); gender must also designate the very apparatus of production whereby the sexes themselves are established. As a result, gender is not to culture as sex is to nature; gender is also the discursive/cultural means by which ‘sexed nature’ or ‘a natural sex’ is produced and established as ‘prediscursive’, prior to culture, a politically neutral surface *on which culture acts*”. (BUTLER, 1990, p. 7, grifo da autora)

assim protege teus filhos”. Jasão não intervém no exílio das crianças para não criar atrito com Gláucia e Creonte, mas esse abandono por parte da figura paterna é tolerado e não gera uma imagem negativa sobre ele (nem o Coro ou Creonte o condenam). Não se diz para Jasão cancelar o casamento em prol dos filhos, por exemplo, apenas para o corpo feminino do qual se espera uma performance sempre responsável e abnegada, especialmente, em relação à prole. À mãe pede-se contenção, prudência, que pense no melhor para as crianças; ao pai não é dito o mesmo. O Coro funciona aí como um monitoramento social, expressando os atos esperados de cada gênero. Tal como em Eurípides e Sêneca, aqui, a Ama e Jasão também pedem à Medeia para que se contenha, no entanto, esta se recusa até o fim, em suas próprias palavras: “[...] sou senhora do meu destino. E não me venhas com tuas palavras conformadas” (PINTO, 2003, p. 23).

Um ponto interessante é que, na versão do dramaturgo amazonense, Jasão parece porta-se como um pai mais preocupado com os filhos, pelo menos em suas palavras e emoções, apesar de não chegar realmente a intervir ou cancelar as novas bodas, diz à Medeia que o exílio será temporário e depois convencerá Gláucia e Creonte a mudarem de ideia, parecendo genuinamente angustiado com essa situação. Ao final, inclusive, diferente do que foi feito por Eurípides e Sêneca, em que Jasão culpa Medeia e os deuses pelo desfecho, no texto amazonense, ele culpa a si mesmo: “Sou eu o assassino dos meus próprios filhos. Minha ambição destruiu todos os vestígios do que um dia fui. Já não há mais glórias guerreiras, não há mais amor, não há mais família. Já não vivo...” (PINTO, 2003, p. 124).

Prosseguindo com a argumentação teórica, nos termos de Schmidt (2017, p. 391-392), “o significado cultural do corpo feminino não se reduz à referencialidade de um ser empírico de carne e osso, mas constitui um constructo simbólico, produzido e reproduzido na cultura e na sociedade ocidental ao longo dos tempos”. Em resumo, o corpo seria mais que um instrumento, sendo ele portador e criador de significados, afinal, “não se pode dizer que os corpos tenham uma existência significável anterior à marca do seu gênero”<sup>22</sup> (BUTLER, 2003, p. 27), desde cedo, se é inserido na lógica binária de masculino/feminino, a exemplo das conhecidas cores rosa e azul comumente atribuídas aos bebês assim que o sexo biológico da criança seja conhecido aos pais e familiares, conforme visto no conto *(Des)construção*, de Cláudia Marczak (2019, p. 84), presente na coletânea *A Resistência dos vaga-lumes*: “A mãe logo providenciou fitinhas delicadas para colocar na moleira careca da menina para que soubessem que era uma linda garotinha”. Essa busca por identificar a criança e encaixá-la,

---

<sup>22</sup> “Bodies cannot be said to have a signifiable existence prior to the mark of their gender” (BUTLER, 1990, p. 8).

orientando-a desde cedo ao que é esperado dela, bem como a punindo quando foge à regra, é uma tônica da idealização de uma correspondência supostamente natural entre o corpo e o gênero.

A filósofa norte-americana chama atenção ainda para o cuidado com o uso do termo ‘construção’ para gênero, preocupando-se com o risco de sair de uma armadilha para cair em outra, ou seja, de considerar o gênero ‘construído’ *rigidamente*, definido tal como na biologia, “nesse caso, não a biologia, mas a cultura se torna o destino”<sup>23</sup> (BUTLER, 2003, p. 26). Nesse par opositivo homem/mulher, “[...] uma pessoa é o seu gênero na medida em que não é o outro gênero, formulação que pressupõe e impõe a restrição do gênero dentro desse par binário”<sup>24</sup> (BUTLER, 2003, p. 45), uma estratégia a serviço da perpetuação da espécie humana e da cultura de um povo. Assim sendo, a heterossexualidade, por extensão, é também um constructo histórico-cultural. Um constructo performático, repassado, reafirmado e renovado a cada ato:

O ato que alguém faz, o ato que alguém performa, é, em certo sentido, um ato que já estava sendo realizado antes de esse alguém entrar em cena. Assim, o gênero é um ato que já foi ensaiado, assim como um roteiro sobrevive aos atores específicos que fazem uso dele, mas depende de atores individuais para ser novamente atualizado e reproduzido como realidade.<sup>25</sup> (BUTLER, 2018, p. 10-11)

Butler (2018) completa que, considerando a faceta pública e performativa do ato, não se trata de uma via de mão única em que o corpo é completamente passivo ao recebimento dos comandos de gênero, nem é autônomo ao ponto de ser capaz de proclamar uma originalidade total e uma fuga a todas as convenções, como uma peça teatral em contínua construção em que tanto o roteiro quanto a atuação são responsáveis pelo resultado. Obedece-se e/ou rebela-se, na medida do possível.

[...] o gênero aparece no imaginário popular como um núcleo substancial que pode ser muito bem entendido como correlato espiritual ou psicológico do sexo biológico. No entanto, se os atributos de gênero não são expressivos, mas performativos, tais atributos constituem efetivamente a identidade que se diz que eles expressam ou revelam. A distinção entre expressão e

<sup>23</sup> “In such a case, not biology, but culture, becomes destiny” (BUTLER, 1990, p. 8).

<sup>24</sup> “[...] one is one’s gender to the extent that one is not the other gender, a formulation that presupposes and enforces the restriction of gender within that binary pair” (BUTLER, 1990, p. 22).

<sup>25</sup> “The act that one does, the act that one performs, is, in a sense, an act that has been going on before one arrived on the scene. Hence, gender is an act which has been rehearsed, much as a script survives the particular actors who make use of it, but which requires individual actors in order to be actualized and reproduced as reality once again”. (BUTLER, 1988, p. 526)

performatividade é absolutamente crucial, porque se os atributos e atos de gênero, ou seja, as várias maneiras pelas quais um corpo mostra ou produz seu significado cultural, são performativos, não há nenhuma identidade preexistente a partir da qual um ato ou atributo possa ser medido; não haveria nenhum ato de gênero verdadeiro ou falso, real ou distorcido, e a postulação de uma verdadeira identidade de gênero seria revelada como uma ficção regulatória.<sup>26</sup> (BUTLER, 2018, p. 13)

Vive-se nessa ficção dualista pela força tanto da naturalização, que evita o questionamento, quanto pela da coação, que desperta o temor desde que se é inserido nesta peça ao observar as punições diretas ou indiretas direcionadas àqueles que não atuam conforme ensaiado desde o “sempre foi assim”. Ocorre que “onde há dualismos, há uma oposição binária calcada no privilégio de um termo sobre o outro, e onde há hierarquia, há controle” (SCHMIDT, 2017, p. 397). Tal lógica possui certo requinte de crueldade e de brilhantismo, pois se nota logo que os melhores performers são elogiados e tidos como modelos sociais do masculino e do feminino, parecendo ser mais vantajoso seguir as regras do que questioná-las ou contrariá-las de qualquer forma. A filósofa norte-americana alerta, no entanto, que as ações de um indivíduo, apesar de colaborarem com a manutenção de um sistema opressivo, não são a única variável a ser considerada, adicionando os “contextos sociais e convenções” que tornam tais atos possíveis e aceitos, “a transformação das relações sociais, assim, passa mais por transformar as condições sociais hegemônicas do que os atos individuais gerados por essas condições”<sup>27</sup> (BUTLER, 2018, p. 10), uma tarefa que, decerto, envolve gerações.

Após essa sucinta exposição teórica, retomemos a análise. Em concordância com o já mencionado, a conduta de Medeia é tachada de imprudente tanto por Jasão quanto pelo Coro, aparentemente se ela não tivesse se afastado da performance passiva esperada do gênero feminino, poderia ter continuado em Corinto, além disso, ao agir de maneira orgulhosa, ditar suas qualidades e feitos, cobrando o esposo pelo que fez a ele, a réplica que tem é de que está sendo injusta. Quando simula pedir desculpas para Jasão e diz querer partir de bem, este fica

---

<sup>26</sup> “[...] gender appears to the popular imagination as a substantial core which might well be understood as the spiritual or psychological correlate of biological sex. If gender attributes, however, are not expressive but performative, then these attributes effectively constitute the identity they are said to express or reveal. The distinction between expression and performativeness is quite crucial, for if gender attributes and acts, the various ways in which a body shows or produces its cultural signification, are performative, then there is no preexisting identity by which an act or attribute might be measured; there would be no true or false, real or distorted acts of gender, and the postulation of a true gender identity would be revealed as a regulatory fiction”. (BUTLER, 1988, p. 528)

<sup>27</sup> “The transformation of social relations becomes a matter, then, of transforming hegemonic social conditions rather than the individual acts that are spawned by those conditions” (BUTLER, 1988, p. 525).

surpreso pela repentina postura submissa e diz: “- Ora, Medeia, desculpa-me, mas tanta sensatez, eu não esperava ouvir de ti... [...] *parece-me que não é Medeia quem as fala...* [...] Se tivesses te comportado assim desde antes, a situação seria outra” (PINTO, 2003, p. 96-97, grifo meu).

A jovem Medeia não seria uma típica donzela em perigo, mas uma mulher inteligente e ciente de suas habilidades. Inicialmente, Jasão é quem precisa dela, pois sem sua valiosa intervenção não conseguiria obter o velo de ouro e nem retornar a Iolco são e salvo. Para justificar a motivação para que tome parte nas empreitadas do herói, escolhe-se o fadado caminho do amor. Nas palavras de Medeia para Creonte: “- Jasão nunca foi meu esposo! Serviu-se de mim apenas enquanto lhe fui útil. Traiu-me não como um esposo trai sua esposa, mas como um amigo trai outro amigo” (PINTO, 2003, p. 33). Acredito que essa correção comparativa visa reivindicar um aspecto de igualdade, apenas um membro do mesmo sexo e, conseqüentemente, com valor intelectual análogo poderia ter a posição de ‘amigo’, daí trair a esposa usualmente não teria o mesmo peso que trair um igual, já que ela nunca era vista como congênere.

Ao considerar o gênero textual da obra, podemos inferir que parte da razão para os sentimentos de Medeia serem descritos de forma desmedida e antevendo sofrimentos está relacionada à percepção da personagem como uma figura trágica já desde o início da composição. Ademais, a performance esperada de ‘feminilidade’ é que o amor, o parceiro e os filhos sejam prioridades para as mulheres, enquanto o homem deve se centrar em objetivos profissionais, nele sendo punido o que é visto como excesso sentimental. Nas últimas décadas, cada vez mais esse paradigma de valores está se modificando, porém, muitas atitudes ainda são impregnadas por ele-

Segundo verificado no primeiro capítulo desta dissertação, o ciúme já foi uma das principais chaves interpretativas envolvendo a história de Jasão e Medeia. “Admitindo-se o ciúme como razão para o assassinato de Creusa, poder-se-á aceitar o mesmo motivo para o infanticídio?” (RINNE, 1992, p. 75). Em concordância com o que foi debatido em relação à obra grega, tal emoção não concilia inteiramente as ações da personagem, uma vez que a morte de Glauce bastaria para esse fim. O filicídio coloca-nos perante uma vingança direcionada exclusivamente a Jasão, uma vontade implacável de cortar laços com ele, preservar a honra heroica e retornar às origens.

Desde a Antiguidade as mulheres foram tidas como o sexo ciumento. A descrição da posição legal e social das mulheres, nas cidades-Estado da Grécia, mostra que elas tinham toda a razão para serem ciumentas e

invejosas, não das escravas com quem seus homens dormiam, mas do direito de autodeterminação sexual que somente os homens possuíam, assim como do poder, de liberdade e do direito de dispor de si mesmos e dos privilégios masculinos. (RINNE, 1992, p. 75-76)

Medeia para si mesma não cita ciúme como um de seus motivos, mas sim reivindica o direito de vingança prerrogativa de qualquer herói antigo: “(*Enfática*) Eu quero o direito à ira, ao ódio, à fúria mais avassaladora! E nada poderá ser maior ou mais terrível: ao dar à luz os meus filhos, dei à luz a minha vingança!” (PINTO, 2003, p. 95). No entanto, não costumam ser aceitos atos de ira e de violência particulamente das mulheres, ao postarem-se de maneira agressiva tendem a ser punidas por essa performance não desejada, sendo ridicularizadas e usualmente trazendo-se os hormônios à tona como motivo para o comportamento, dessa forma, realoca-se o ato na esfera do biológico a fim de desqualificá-lo<sup>28</sup>.

Eu sou Medeia, princesa da Cólquida, filha de Aetes, o filho do Sol. De minhas mãos nascem sortilégios de curas. Mas destas mesmas mãos também brotam malfazejos. Dentro de mim está todo o ódio de todas as mulheres traídas. Dentro de mim não há lugar para o perdão. Eu me vingarei. (PINTO, 2003, p. 26-27)

Quanto à vingança masculina, pouco é questionada pela mitologia grega, conforme já comentado, enquanto Medeia, por sua vez, é qualificada como um ser monstruoso, ao avesso. Tal como a própria indaga nos versos de Sophia Andresen (2006, p. 37): “Ou julgas que para os homens existem novas leis?”. O homem por representar a razão, o neutro universal, estaria apto a vingar-se, ao contrário da mulher, contaminada pela emoção, sempre o outro? Essa perspectiva coaduna com a restrição das mulheres, por séculos, do campo do saber e da cultura por duvidarem de sua racionalidade, mantendo-as no campo da natureza e, portanto, do “irracional”. Claro está que não se trata aqui de avaliar esses atos de violência sob o viés da moralidade (até porque tal varia de cultura para cultura e período histórico), apenas de questionar e refletir até que ponto as noções de gênero perpassam e contaminam o julgamento de tais atos.

O ideal masculino também possui suas desvantagens para quem o persegue, devendo reiteradamente ostentar uma imagem de autossuficiência, coragem e força para o mundo externo, dedicando pouco tempo para o seu aprimoramento emocional, pois isso é visto como

---

<sup>28</sup> Cito como exemplo atual o filme *Bombshell* (2019), baseado em acontecimentos reais envolvendo denúncias de assédio sexual do CEO da Fox News, Roger Ailes. A película dedica espaço também para mostrar as reações de Donald Trump e seus seguidores à jornalista Megyn Kelly que questionou alguns de seus comentários sobre as mulheres, acusando-a de ter feito tais perguntas por estar em seu período menstrual.

uma fraqueza, sendo assim, também pode ter dificuldade para desenvolver a autonomia e um pleno conhecimento de si (RINNE, 1992). Medeia e Jasão, ambos desregulados internamente a seu modo,

cada um responsabiliza o outro pela falta de equilíbrio e pelo vazio da sua existência; cada um acredita ter sacrificado ao outro as melhores oportunidades da sua vida e, desse modo, ambos se convertem em inimigos que constantemente se desafiam mutuamente e se combatem, embora não logrem livrar-se um do outro. (RINNE, 1992, p. 121)

Para finalizar, noto que curiosidade, vaidade e futilidade são termos usados pela protagonista e pelo Coro para descrever a natureza feminina, tornando-se os fatores que levaram Gláucia a experimentar o vestido e o colar que foram presenteados por Medeia: “Como as mulheres são fúteis!” (PINTO, 2003, p. 121). O plano inicial alegadamente era estar longe com as crianças quando a noiva usasse os itens amaldiçoados, entretanto, como sua “futilidade” a faz experimentar os presentes cedo demais, Medeia diz que precisa executar “uma mudança de planos” (PINTO, 2003, p. 120). Os exemplos selecionados de nosso mito em análise ilustram, conforme visto, que não se trata simplesmente de mudar o texto para que Jasão ou Medeia ajam de outra forma, as palavras ditas pelas personagens e suas ações apenas retratam uma forma de pensar em uma cultura hierarquizada sexualmente. As mudanças no mito são muito mais o sintoma do que propriamente a causa.

Olga Rinne (1992) e Judith Butler (2003, 2018) parecem concordar com uma perspectiva de permanente abertura e debate sobre as mais diversas identidades, que abrigue pontos de vista convergentes e divergentes, sem estabelecer uma hierarquia, um modelo, concluindo que essas dissensões entre o gênero, o sexo e seus significados pedem não pela busca de uma resposta que agrade a todos ou de um vencedor, mas “[...] estabelecem a necessidade de repensar radicalmente as categorias da identidade no contexto das relações de uma assimetria radical do gênero”<sup>29</sup> (BUTLER, 2003, p. 30-31). A performance feminina comumente identificada como sentimental, que gravita em torno de encontrar um par romântico e/ou ser mãe, e a masculina como uma figura desconectada de seus sentimentos, destinada naturalmente ao heroísmo, estão paulatinamente sendo redefinidas tanto na realidade quanto na ficção:

---

<sup>29</sup> “[...] establishes the need for a radical rethinking of the categories of identity within the context of relations of radical gender asymmetry” (BUTLER, 1990, p. 11).

a literatura absorve, sedimenta e molda estruturas de referencialidade que remetem a modos de pensar e a padrões de comportamentos que, de uma maneira ou outra, responde às sobredeterminações histórico-sociais dos diferentes contextos geoculturais em que é produzida. [...] nenhuma convenção é neutra, puramente mimética ou estética, e que valores artísticos são sempre valores sociais. (SCHMIDT, 2017, p. 402)

Na literatura, o papel heroico, com frequência, pode ser visto reservado a uma figura masculina, a exemplo de Ulisses e Aquiles, e a presença feminina secundária nas posições de esposas leais e castas (Penélope) ou de suporte, como conselheiras ou protetoras (Atena). As mulheres que não se encaixam nesses modelos, por quais motivos forem, recusando-os abertamente, são consideradas um feminino sombrio não desejável. Reinterpretar a literatura sobre mulheres a partir de novas discussões, teorias e perspectivas é fundamental para refletir sobre o passado e ressignificar esses valores na conjuntura do presente, assim, de fato, sempre nos manteremos em movimento.

#### 4 INTERTEXTUALIDADE E ADAPTAÇÃO: DO PASSADO AO PRESENTE

*A criação humana caracteriza-se pela estabilidade formal transitória e, enquanto tal, é, ao mesmo tempo, permanente e mutável.*  
Trajano Vieira em *Mito e tragédia na Grécia Antiga*

Conforme visto, Medeia é uma personagem com uma rica mitologia que serviu de base para a criação de diversas composições artísticas, sendo a de Eurípides um dos pontos de partida mais conhecidos. Nas palavras do professor Guilherme Gontijo Flores (2014), na orelha do livro *Medeias latinas*: “para uma história que nunca termina sua reescrita, mas não é, nem será, seu ponto final, nem deve ocupar o espaço de verdade do mito, porque o mito é o que acontece durante sua enunciação, enquanto for capaz de produzir sentidos para um povo”. Esta porta de entrada grega conduz a muitas outras e, talvez, mais acurado seria dizer que há várias portas de entrada, dado que não só existem diversas versões do mito, mas também tragédias que, ao longo dos séculos e em diferentes lugares, foram escritas sobre a sacerdotisa da Cólquida, incluída a que se constitui como *corpus* desta pesquisa. Uma composição no formato teatral escrita no século XXI no Amazonas.

Segundo Burian (1997, p. 179, tradução minha), “[...] tragédia não é casualmente ou ocasionalmente intertextual, mas sempre e inerentemente dessa maneira”<sup>1</sup> e constitui-se na manipulação do material lendário/mítico, criando-se uma rede elaborada de encontros e distanciamentos entre os textos. Sendo assim, para fechamento deste percurso investigativo, neste último capítulo, tratar-se-á das noções de intertextualidade, a partir de Laurent Jenny (1979), Tania Carvalhal (2003), Tiphaine Samoyault (2008) e Julia Kristeva (2012), e de adaptação, com Robert Stam (2006), Linda Hutcheon (2013) e Kamilla Elliott (2014), pela própria natureza da obra analisada, debruçando-se finalmente sobre a Medeia do plano medieval e a do presente.

##### 4.1 Intertextualidade: a literatura como mãe e filha

A intertextualidade inicia-se ligada à linguística, mas se torna um conceito chave na Literatura Comparada para a investigação das “relações literárias”. Com sua origem na teoria textual, veio para a área da literatura com o ensaio *A Palavra, o diálogo e o romance*, de Júlia

---

<sup>1</sup> “[...] tragedy is not casually or occasionally intertextual, but always and inherently so”.

Kristeva (1966), que, conforme diz em nota, escreve a partir de duas produções de Mikhail Bakhtin (1963, 1965), onde este dispõe a respeito de sua noção de dialogismo, em que vê o texto como um discurso polifônico e múltiplo que seria elaborado inevitavelmente em relação a outro. A composição literária, dessa forma, não se constitui como um ponto fixo, mas um “*cruzamento de superfícies* textuais, um diálogo de diversas escrituras: do escritor, do destinatário (ou da personagem), do contexto cultural atual ou anterior” (KRISTEVA, 2012, p. 140, grifo da autora). Essas três dimensões do espaço textual, isto é, “o sujeito da escritura, o destinatário e os textos exteriores” estão relacionadas entre si. A obra teria uma relação horizontal com o sujeito e o público, e vertical com as outras obras literárias. O criador escreve em relação a outras palavras que se cruzam com as que estão sendo escritas no momento, gerando um encadeamento (KRISTEVA, 2012, p. 141).

A semioticista dispõe que Bakhtin (1963, 1965) teria introduzido uma descoberta que, nas palavras da autora, seria: “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de *intertextualidade*, e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla” (KRISTEVA, 2012, p. 142, grifo da autora). Como podemos ver, ela, por sua vez, introduz o termo *intertextualidade* na literatura como uma propriedade inerente do texto literário, que lê, perpetua e responde a seus antecedentes ou contemporâneos, absorve-os para compor uma modificação e transformação que continua alimentando a literatura. “Em suas estruturas, a escritura lê uma outra escritura, lê-se a si mesma e se constrói numa gênese destruidora” (KRISTEVA, 2012, p. 154). A filósofa fala em intertextualidade usando palavras como “cruzamento” e “transposição”, em que a linguagem poética é constituída como “uma infinidade de junções e de combinações”, sendo, ao menos, dupla. Frisa ainda que o próprio autor é também leitor: “o interlocutor do escritor é, pois, o próprio escritor enquanto leitor de um outro texto. Quem escreve é o mesmo que lê. Sendo seu interlocutor um texto, ele próprio não passa de um texto que se relê ao reescrever-se” (KRISTEVA, 2012, p. 146; 165). Em suma, o texto engloba várias escrituras, sua própria natureza é plural, sendo constituído de alteridade, carrega palavras próprias e, também, ‘emprestadas’.

No ensaio *Intertextualidade: a migração de um conceito*, Tania Carvalhal (2003, p. 69-70) também discorre sobre essa “noção essencial ao comparativismo literário e à reflexão teórica sobre a literatura: a ideia de comunidade textual”, isto é, a presença de “elementos comuns” nas obras literárias, o que não quer dizer uma uniformização, uma deficiência criativa. A literatura, dessa forma, está interrelacionada globalmente de maneira complexa, e a chave para sua tradição encontra-se nesses processos vinculatórios.

Um termo empregado e difundido por Goethe é o de *Weltliteratur*, isto é, uma “literatura mundial”, em sua perspectiva todos os territórios possuiriam uma identidade e se comunicariam literariamente, como um “mercado onde todas as nações oferecem seus bens” em um “comércio intelectual geral” de ideias (GOETHE, 1827 *apud* CASANOVA, 2002, p. 28). A origem do conceito é eurocêntrica e surgiu devido à substituição do latim como língua universal da cultura/literatura pelos dialetos vulgares de cada região europeia, o que se configurou nas chamadas literaturas nacionais; tais mudanças provocaram a ponderação sobre os encandeamentos e ligações entre elas. Para Carvalho (2003, p. 70-71), a interpretação de Goethe seria utópica, devendo o conceito ser revisto, ainda assim, “a concepção da literatura como uma totalidade, dinâmica e interativa, perpassa a obra de muitos escritores modernos”, análoga a uma biblioteca infinita percorrida por um viajante que não importando a direção tomada encontrará os mesmos textos desordenadamente.

Conforme Carvalho (2003), o conceito de intertextualidade se alastrou rapidamente a partir da década de 1970, integrando vários campos de estudo, a poética genética e a estética da recepção, por exemplo, e variando de importância para os estudiosos, alguns a fizeram central em suas pesquisas, outros, uma ideia marginal. Entre os que teorizaram a respeito, Roland Barthes (1987), por exemplo, utiliza o termo intertexto, defendendo ser impossível colocar-se fora dessa dinâmica ampla e infinita da literatura, o eu que escreve e o que lê já são plurais; Michael Riffaterre (1979, 1983 *apud* SAMOYAUULT, 2008) define intertexto como a percepção do leitor do que é citação, alusão, referência etc., pois a compreensão de um texto envolve retomar seus intertextos, nesse sentido, a operação leitora pode acabar por projetar ou “perder” elementos não intencionados pelo autor, uma vez que, ambos possuem conhecimentos diferentes que são acionados na atividade interpretativa.

Gérard Genette, com a obra *Palimpsestes* (1982) constitui-se um divisor de águas, pois ou o termo é usado no sentido dialógico de Bakhtin ou no sentido formal-teórico de Genette. Este dispõe categorias sob o termo “guarda-chuva” de transtextualidade, tida como o “objeto da poética”, listando cinco tipos: intertextualidade é “a presença efetiva de um texto em um outro” (citação, plágio, alusão); paratextualidade é a relação do texto com o título, subtítulo, prefácio, ou seja, com os elementos paratextuais; metatextualidade é a “relação de comentário que une um texto ao texto do qual ele fala”; hipertextualidade é a derivação de um texto com base em um anterior (paródia, pastiche); arquitekstualidade é o que “determina o estatuto genérico do texto”. Dessas cinco categorias, a hipertextualidade é a mais próxima da adaptação, sendo o elemento que possibilita “percorrer a história da literatura [...] compreendendo um de seus maiores traços: ela se faz por imitação e transformação”

(GENETTE, 1982 *apud* SAMOYAULT, 2008, p. 28-33). Nesse resumido percurso sobre a instabilidade da noção intertextual, em que listo brevemente alguns autores e suas colocações, é possível observar uma busca em restringir sua definição e, ao mesmo tempo, um uso flexível do termo.

De qualquer forma, é notável que tal conceito tornou-se chave para a leitura e a interpretação literárias, sendo essencial para estudar as relações entre os textos, o que é ressaltado pela própria etimologia da palavra, que em sua raiz traz *texere* = tecer, tramar, e, por extensão, “intertexto” significaria uma tessitura que é feita entrelaçada, misturada, reunida com outras, criando um novo espaço de combinação. Nessa trama do que se lembra e do que se esquece, alternando memória e esquecimento, é que se compõe a história da própria literatura, assegurando sua continuidade. A convenção e a repetição certificam o entendimento, o “trânsito do literário” e a apropriação apontam para o domínio do código. Percebe-se, assim, que a escrita literária é um reino bastante sociável em que o individual se obtém da conquista do relacional (CARVALHAL, 2003, p. 75-76).

A contribuição da teorização da intertextualidade para os estudos acadêmicos está em ter modificado as leituras e análises, “revertendo as tradicionais noções de ‘fontes’ e ‘influências’”, estas possuíam uma tendência individualizadora, enquanto a intertextualidade atua de modo contrário, coletivizando (CARVALHAL, 2003, p. 78). Ademais, a concepção de ‘influência’ tendia a privilegiar o autor e a ideia romântica de originalidade, em detrimento do contexto e do público, não à toa, Umberto Eco (2011, p. 117) a chama de um “conceito perigoso”, ainda que importante. Os moldes tradicionais, incluída a ideia de dependência da ‘fonte’, tornaram-se datados em certa medida, pois desconsideravam uma questão central, isto é, “como e em que medida a apropriação de uma fonte contribuía para a configuração pessoal daquela obra e para sua inserção no conjunto maior do literário” (CARVALHAL, 2003, p. 78). No contexto dos estudos comparados, fala-se em uma visão intertextual sistêmica que, na análise das relações, percebe a continuidade da tradição literária e a descontinuidade na forma de inovação, estando as literaturas conectadas em certo nível, não sendo tanto sobre *o que* se conta, mas *como* se conta.

Concebe-se que a literatura não está isolada nem do mundo do qual faz parte e nem de si mesma, os livros ‘conversam’ entre si, sendo não raro, mas sim um fenômeno inerente, depararmos com textos que lembram e/ou ‘inspiraram’ outros. Os limites não são claros de onde começa e onde termina essa ‘dança’, pode-se estar no meio sem sequer estar consciente disso. Conforme afirma Samoyault (2008, p. 9-10), “a retomada de um texto existente pode ser aleatória ou consentida, vaga lembrança, homenagem explícita ou ainda submissão a um

modelo, subversão do cânon ou inspiração voluntária”. A professora e crítica literária francesa tece considerações sobre essa presença intertextual, relacionando-a intrinsecamente com a própria capacidade da literatura de lembrar-se de si mesma, não deixando de lado, assim, essa proposta conceitual mais ampla em que a intertextualidade é vista “[...] não como o simples fato de citar, de tomar emprestado, de absorver o outro, que seria uma técnica literária entre outras, mas como uma caracterização da literatura” (SAMOYAULT, 2008, p. 78).

A partir disso, instalam-se dois atributos centrais: a “coletividade/comunidade” e a “descontinuidade/continuidade”, significando que a obra se constituiria em uma espécie de mosaico disperso que joga com a memória e o esquecimento literários, obtendo de uma maneira paradoxal unidade em sua multiplicidade e mantendo toda a literatura viva. A respeito disso, Carvalhal (2003, p. 71) pontua que se perde, de certa maneira, a noção de “propriedade privada”, já que toda a herança literária é de todos, e os artistas fazem uso dessa herança estejam ou não conscientes disso. “A intertextualidade permite uma reflexão sobre o texto, colocado assim numa dupla perspectiva: relacional (intercâmbios entre textos) e transformacional (modificação recíproca dos textos que se encontram nesta relação de troca)” (SAMOYAULT, 2008, p. 67). Esse espaço interativo caracteriza-se por sua instabilidade, cada obra se relaciona com o conjunto da literatura, onde encontra seu próprio lugar que pode mudar de acordo com o ponto de vista.

Uma das noções básicas, nessa perspectiva, é a melancolia da impossibilidade de se ser completamente original. Como bem declarou La Bruyère (1688 *apud* SAMOYAULT, 2008, p. 68-69), em *Caracteres*, “tudo está dito, e chegamos demasiado tarde, há mais de sete mil anos que há homens, e que pensam”. Mas nem tudo é melancolia, pois “eu o digo como meu”. O aspecto intertextual repousa nesse amálgama de retomada e novidade, pois, no espaço entre o “já dito” e o “digo como meu”, encontra-se a própria mola dinâmica literária que se define nesse movimento de repetir e apropriar, alcançando-se originalidade ao superar a melancolia e permitir-se caminhar, a seu modo, no vasto espaço enciclopédico. Tal ideia representa simultaneamente uma falta e uma completude: a literatura como um eterno ciclo de copiar e criar. Afinal, como estabelecer a origem de uma ideia? Além disso, conforme a posição clássica, renova-se o texto com o ato de dizê-lo diferente, podendo o ‘novo escritor’, inclusive, superar aquele que o ‘inspirou’. Em outras palavras, a literatura é gerada pela própria literatura (SAMOYAULT, 2008).

A conexão entre origem e originalidade é uma variável em constante mudança, ao longo do tempo, entre dois polos de valorização ou desprezo. No vínculo entre o autor e o modelo, em que aquele tenta deixar sua marca, isto é, “inscrever sua originalidade”, costuma

reconhecer-se quatro posturas adotadas com relação ao modelo: admiração, subversão, desenvoltura e denegação. Na admiração, são imitados os considerados bons autores, o aspirante recorre aos mestres, não em submissão, mas em busca de um guia para continuar a história da literatura e nela inscrever-se. A desenvoltura é semelhante à primeira, porém, com uma postura ‘mais relaxada’ em que se ‘bebe’ o que se quer da ‘fonte’. A denegação é a deformação do texto anterior, apropriando-se dele até como uma maneira de negá-lo. A subversão é uma tentativa de cortar terminantemente com a “transmissão”, pondo em crise a própria literatura e sua relação intertextual (SAMOYAULT, 2008, p. 130-136).

a literatura, continuando a carregar a memória do mundo e dos homens [...], inscreve o movimento de sua própria memória. Mesmo quando ela se esforça para cortar o cordão que a liga à literatura anterior, quando ela reivindica a transgressão radical ou a maior originalidade possível (ser sua própria origem), a obra põe em evidência esta memória, já que, aliás, se separar de alguma coisa é afirmar sua existência. (SAMOYAULT, 2008, p. 75)

Principalmente, após o advento das teorias da recepção, demonstrou-se que a atividade interpretativa envolve, além do autor, o leitor. Nesse sentido, a figura deste é também um elemento essencial à intertextualidade, visto que cada leitor bem como o escritor possuem memórias, conhecimentos culturais diferentes e terão experiências únicas ao ler e/ou ao reler o texto. “A identidade perfeita entre os dois seria impensável, daí o caráter variável e frequentemente subjetivo da recepção intertextual” (SAMOYAULT, 2008, p. 90). Considerando os elementos concretos da obra, o público pode consultar os índices textuais, ou seja, se há citações ou disposições de referências diretas, os nomes das personagens, o título/subtítulo etc. A intertextualidade constitui-se, assim, em um “jogo complexo e recíproco”, que acontece no palco literário de escritura e de leitura em que uma requer a outra (SAMOYAULT, 2008, p. 96).

A autora traz ainda uma reflexão aplicada ao mito, considerando a tragédia, a fábula e o retrato moral exemplos de “gêneros mais intertextuais”. Uma explicação para isso repousaria em dois aspectos: o histórico e o conteúdo. Quanto ao primeiro, o surgimento desses gêneros remonta a um período em que não se tinha a noção de originalidade vinda do romance moderno que enaltece a figura do autor quase como um ‘gênio’ em um pedestal. Quanto ao segundo motivo, o conteúdo refere-se a mitos coletivos, “sem dono”, lições de moral que continuam as mesmas ao longo do tempo. Dessa forma, reescrever uma narrativa mítica não seria simplesmente repeti-la, mas uma operação que envolve também o resgate da

história cultural ao seu redor, permitindo mais do que atualizá-la, pois que movimenta a própria memória da humanidade (SAMOYAULT, 2008). Assim, estabelecendo uma interessante relação involuntária ou não com *Animal farm* (1945), de George Orwell, a teórica reforça que “toda literatura é intertextual, de fato, mas certos textos são mais intertextuais que outros!” (SAMOYAULT, 2008, p. 125). Na interação entre a obra, o autor e o leitor, cada um com seu conhecimento, transcorre a geração de sentidos no jogo intertextual da memória literária.

Por fim, em *A estratégia da forma*, Laurent Jenny (1979, p. 5) também oferece suas contribuições sobre essa ampla conceituação de intertextualidade como “a própria condição da legibilidade literária”, portanto, fora dela “a obra literária seria muito simplesmente incompreensível, tal como a palavra numa língua ainda desconhecida”. Assim, só conseguiríamos interpretar os sentidos e a estrutura de um texto porque o relacionamos consciente e/ou inconscientemente com outros, com seus “modelos arquetípicos”, sendo até insustentável pensar a obra como assistemática. Esse seria o primeiro conceito de intertextualidade, amplo e envolvendo a literatura como um todo. Um segundo conceito, mais específico, reduzido, refere-se “ao nível do conteúdo formal da obra [...] imitação, paródia, citação, montagem, plágio etc.”, daí falar-se em duplamente intertextual. Um problema seria verificar o grau de intertextualidade, adicionando-se à equação “a sensibilidade dos leitores à repetição”, afinal, é na operação leitora que, em última instância, se ‘encontram’, de acordo com a memória cultural, os sinais intertextuais inseridos voluntariamente ou não pelos autores (JENNY, 1979, p. 6-7).

O crítico e teórico literário indaga se a periodicidade intertextual seria um processo em que uma época se rebela contra a anterior por sentir-se sufocada ou estar-se-ia diante de um “fenômeno constante, uma simples progressão dialética das formas, pela qual toda a obra se constitui em função das anteriores?” (JENNY, 1979, p. 7). No primeiro caso, ter-se-ia uma “crise cultural” enquanto, no segundo, apenas uma ocorrência dependente da comunidade escritora e seu gosto pela intertextualidade. O autor chama ainda atenção para o cuidado com a banalização do termo e a intenção de reencontrar seu sentido:

a intertextualidade designa não uma soma confusa e misteriosa de influências, mas o trabalho de transformação e assimilação de vários textos, operado por um texto centralizador, que detém o comando do sentido. O que ameaça, como é bem de ver, tornar imprecisa esta definição é a determinação da noção de texto e a posição que se adotar face aos seus empregos metafóricos. (JENNY, 1979, p. 14)

A primeira dificuldade estaria na própria identificação dos indícios que permitem falar da presença de um texto em outro. Além disso, há como dizer que um texto está relacionado intertextualmente com um gênero? (JENNY, 1979). Quanto a esta questão, acredita-se que sim, pois o código ficaria, em algum nível, preservado, podendo-se conjecturar uma relação intertextual com uma obra e o gênero no todo, como é o caso, inclusive, de *Nós, Medeia* em relação ao trágico, ainda que haja significativas alterações. Outra complicação, mas, dessa vez, do fazer intertextual em si, não do estudá-lo, seria esta ginástica complexa feita pelos artistas de “fazer caber vários textos num só, sem que se destruam mutuamente, e sem que o intertexto (tomamos este termo no sentido de ‘texto absorvendo uma multiplicidade de textos, embora centrado num só sentido’ [...]) se estilhece como totalidade estruturada” (JENNY, 1979, p. 23). Portanto, qualquer consideração sobre o ‘problema’ intertextual tem em sua base que as relações são de transformação, envolvendo assim mutação de conteúdo (JENNY, 1979).

Um traço essencial da intertextualidade “é introduzir a um novo modo de leitura que faz estalar a linearidade do texto. Cada referência intertextual é o lugar duma alternativa: ou prosseguir a leitura [...] ou então voltar ao texto origem” (JENNY, 1979, p. 21). Claro está que essa alternativa se apresenta no momento de uma análise, visto que esses dois processos ocorrem de maneira simultânea na leitura e na escrita, assinalando o texto como bifurcado: “basta uma alusão para introduzir no texto centralizador um sentido, uma representação, uma história, um conjunto ideológico, sem ser preciso falá-los. O texto de origem lá está, virtualmente presente, portador de todo o seu sentido, sem que seja necessário enunciá-lo” (LAURENT, 1979, p. 22); a tragédia de Eurípides, por exemplo, já não fala por si mesma, é falada no texto de Zemaria Pinto.

O sujeito autor e o sujeito leitor são fictícios e plurais, em certa medida, não havendo uma verdade avassaladora. O livro não é um produto único, mas “um sistema de variantes” (LAURENT, 1979, p. 47), de tal forma, a ‘verdade’ da literatura constitui-se múltipla tanto na operação escritora quanto na leitora.

Há determinações ideológicas que resultam do próprio funcionamento dos textos. A análise do trabalho intertextual mostra bem que a pura repetição não existe, ou, por outras palavras, que esse trabalho exerce uma função crítica sobre a forma [...]. Se o vanguardismo intertextual é frequentemente sábio, é porque está ao mesmo tempo consciente do objeto sobre o qual trabalha, e das recordações culturais que o dominam. O seu papel é renunciar de modo decisivo certos discursos cujo peso se tornou tirânico [...]. Repetir para delimitar, para fechar num outro discurso, conseqüentemente mais poderoso. Falar para obliterar. Ou então, pacientemente, negar para

ultrapassar [...]. Sendo o esquecimento, a neutralização dum discurso impossível, mais vale trocar-lhe os polos ideológicos. Ou então reificá-lo, torná-lo objeto de metalinguagem. Abre-se então o campo duma palavra, nova, nascida das brechas do velho discurso, e solidária daquele. Quer queiram quer não, esses velhos discursos injetam toda a sua força de estereótipos na palavra que os contradiz, dinamizam-na. A intertextualidade fá-los assim financiar a sua própria subversão. [...] A intertextualidade é, pois, máquina perturbadora. Trata-se de não deixar o sentido em sossego – de evitar o triunfo do ‘clichê’ por um trabalho de transformação. Se, com efeito, a remanência cultural alimenta todo e qualquer texto, ela também o ameaça constantemente de se atolar, logo que ceda ao automatismo das associações e se deixe paralisar pela irrupção de estereótipos, sempre mais avassaladores. (LAURENT, 1979, p. 44-45)

Estando o sujeito à mercê da rigidez intelectual e social dos próprios sistemas de quem é criador e criado, a intertextualidade pode ser compreendida como uma força disruptiva, não constituindo-se uma mera reprodução e propagação da história literária, mas uma estratégia de transformação que pode alcançar a realidade, uma destruição para que haja uma renovação. Deixa-se claro que nem toda operação intertextual pretende, ou mesmo pode gerar efeitos tão fortes, apenas propõe-se refletir que ela não é inofensiva nem ‘inocente’, possuindo, por sua própria natureza, discursos, possibilidades e impactos culturais como qualquer composição humana, e, em seu caso, ocupa uma posição singular por seu olhar crítico que transforma. Poeticamente, poderíamos imaginar a enunciação da seguinte fala: “Eu sou a Literatura. Filha de mim mesma. Mãe de mim mesma”.

#### **4.2 Adaptação: quem reconta um conto...**

Continuaremos nosso percurso com a abordagem de uma categoria literária que seria “mais intertextual que outras”, a adaptação. Robert Stam (2006), no artigo *Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade*, propõe uma nova perspectiva para a adaptação. Comumente, destacam-se as “perdas” em uma transição, ignorando-se, por vezes, os “ganhos”, o que é um reflexo da concepção tipicamente “subalterna” da adaptação. Os estudos estruturalistas e pós-estruturalistas, no entanto, contribuíram para o início da derrubada desse preconceito, pois as teorias intertextuais de Bakhtin, Genette e Kristeva, por exemplo, evidenciam as relações de permuta entre as obras. Dessa forma, diz-se que a intertextualidade renovou os estudos da adaptação (STAM, 2006). O pós-estruturalismo questiona a ideia de “sujeito unificado”, o que põe em xeque o autor, sendo considerado agora como fragmentado, “multidiscursivo”, portanto, como este poderia gerar uma obra “única”? O

mesmo vale para o leitor, sendo este também um sujeito do discurso, como em meio a tantas fissuras próprias e da obra, poderia gerar uma leitura “una”? (STAM, 2006, p. 22-23). Assim, a adaptação é proposta dessa maneira hibridizante, uma orquestra de discursos, uma construção caracterizada pela mescla de textos e mídias.

Os estudos culturais também contribuem para essa mudança de perspectiva, visto que refutam a hierarquização entre as obras em favor de uma visão horizontal (STAM, 2006). A obra artística sai do pedestal de genialidade e de inspiração divina, a que havia sido alçada pelos românticos, e é nivelada de volta à história e à ideologia mundanas. A adaptação carrega consigo a possibilidade de preencher lacunas de um texto, “molda novos mundos mais do que simplesmente retrata/trai mundos antigos” em um “processo infinito de reciclagem, transformação e transmutação, sem nenhum ponto claro de origem” (STAM, 2006, p. 26; 34). Conforme visto no tópico 4.1 deste capítulo, todas as obras seriam, em algum nível, “derivadas”, as adaptações simplesmente teriam isso ‘escancarado’.

Kamilla Elliott (2014), em *Doing adaptation: the adaptation as critic*, também pondera sobre o termo, concentrando-se nas dificuldades de teorizar a adaptação. Já na própria definição da palavra, há que se considerar que sua etimologia implica ‘mudança’, portanto, não haveria fixidez. No dicionário Priberam online, tem-se a seguinte entrada: “1. Ato de adaptar. 2. Processo de integração progressiva de algo ou alguém. = ajuste”; sendo que adaptar está definido como: “1. Fazer com que uma coisa se combine convenientemente com outra. = acomodar, ajustar, apropriar”. Adicionalmente, a essa identidade “[...] como mudança, ‘mudante’ e mudada”, é um termo aplicado a muitos fenômenos envolvendo as mais diversas mídias: “[...] se se aceita que tudo é uma adaptação, como se taxonomiza tudo ou se desenvolve uma teoria de tudo?”<sup>2</sup> (ELLIOTT, 2014, p. 2-3). Outro fator é que os estudos adaptativos estão espalhados entre diferentes disciplinas e cada uma os teoriza à sua maneira, fazendo com que as conceituações e teorias assimilem-se, de certa forma, a uma Torre de Babel ou, ao menos, a um campo minado marcado pela diversidade (ELLIOTT, 2014).

Em *Uma teoria da adaptação*, Linda Hutcheon (2013, p. 9) dedica-se a esse “tipo de passagem “transcultural” que ocorre quando uma história é adaptada para outras línguas e culturas, e também para outras mídias [...]”<sup>3</sup>. A autora, tal como fez Susan Bassnett (2003), em *Estudos de tradução*, desafia o ponto controverso de que as adaptações (no caso de

<sup>2</sup> “[...] as changing, changer, and changed”; “if one accepts that everything is an adaptation, how does one taxonomise everything or develop a theory of everything?”.

<sup>3</sup> Este trecho não possui contraparte em língua inglesa, pois que presente apenas na edição em língua portuguesa.

Bassnett, as traduções) gozam de um *status* depreciativo em relação ao dito original, tratamento esse dispendido tanto pela mídia popular quanto pela academia, o que é um dos estímulos declarados para a escrita do livro em questão (HUTCHEON, 2013). Afinal, tendo em conta a variedade e a quantidade de obras adaptadas e traduzidas, por que persiste essa desvalorização? O que é curioso, dado que parece não haver sentido ser reputada de “menor valia” e, ao mesmo tempo, haver tantas produções.

Hutcheon (2013, p. 24), na elaboração de uma resposta, vê que “a valorização (pós-) romântica da criação original e do gênio criativo é claramente uma das fontes da depreciação de adaptadores e adaptações”<sup>4</sup>. Considera, nesse ínterim, que seu “óbvio apelo financeiro” também faz parte da equação, pois existe um público familiarizado e cativo à obra, portanto, já há quem prestigiar a adaptação gerando uma expectativa de lucro mais certa do que um novo produto (HUTCHEON, 2013, p. 25). Outro motivo elencado pela autora diz respeito às expectativas desse público que, conhecedor e fã de determinada obra, anseia por uma fidelidade ao “original”. Fidelidade essa ilusória, se considerarmos, ao menos, dois aspectos: o primeiro é a diferença entre as mídias havendo, tal como em uma tradução, “perdas e ganhos” (STAM, 2006), sendo inviável uma transposição literal de cada cena de um livro para um filme, por exemplo; o segundo é que cada experiência artística é particular, por conseguinte, o que seria fidelidade para um já pode não o ser para outro, cada ente do público tem uma interpretação da mesma obra, tal como o adaptador e o tradutor também possuem a sua. Em resumo, as expectativas em torno de uma adaptação ou tradução costumam ser irreais e inalcançáveis, gerando quase sempre uma frustração no público fechado ao que significa adaptar, ou seja, retraído a novas leituras.

Um aspecto central esclarecido pela autora é que, “embora as adaptações também sejam objetos estéticos em seu próprio direito, é somente como obras inerentemente duplas ou multilaminadas que elas podem ser teorizadas *como adaptações*”<sup>5</sup> (HUTCHEON, 2013, p. 28, grifo da autora), ou seja, sob um viés comparativo. Mas a proposta lançada não é a “crítica da fidelidade”, pois esta seria inadequada, de acordo com Hutcheon (2013), já que supõe que o objetivo do escritor-adaptador é reproduzir simplesmente, não levando em conta as várias nuances do processo de adaptar que envolve simultaneamente a repetição e a mudança. A proposição introduzida parte de uma definição do fenômeno considerando três perspectivas:

---

<sup>4</sup> “The (post-) Romantic valuing of the original creation and of the originating creative genius that is clearly one source of the denigration of adapters and adaptations” (HUTCHEON, 2006, p. 3-4).

<sup>5</sup> “Although adaptations are also aesthetic objects in their own right, it is only as inherently double or multilaminated works that they can be theorized *as adaptations*” (HUTCHEON, 2006, p. 6).

Em resumo, a adaptação pode ser descrita do seguinte modo:  
 Uma transposição declarada de uma ou mais obras reconhecíveis;  
 Um ato criativo e interpretativo de apropriação/recuperação;  
 Um engajamento intertextual extensivo com a obra adaptada.<sup>6</sup>  
 (HUTCHEON, 2013, p. 30)

No decorrer de sua obra, Hutcheon (2013) aprofunda a acepção de adaptação: como produto é comparada com a tradução, conforme já mencionado; como processo interpretativo e criativo do adaptador, os elementos a serem considerados são a escolha da mídia, cortes, acréscimos e motivações para a seleção de uma história (homenagem, contestação, desejo de suplantar); como processo de recepção pelo público, a memória e as expectativas exercem um papel fundamental, o conhecimento do texto adaptado leva à comparação e a uma experiência diferente daquele que não o conhece. Em resposta a questão *o que é adaptado* afinal, a teórica responde:

A maioria das teorias da adaptação presume, entretanto, que a história é o denominador comum, o núcleo do que é transposto para outras mídias e gêneros, cada qual a trabalhando em diferentes vias formais e, eu acrescentaria, através de diferentes modos de engajamento – contar, mostrar ou interagir. A adaptação buscaria, em linhas gerais, “equivalências” em diferentes sistemas de signos para os vários elementos da história: temas, eventos, mundo, personagens, motivações, pontos de vista, consequências, contextos, símbolos, imagens, e assim por diante.<sup>7</sup> (HUTCHEON, 2013, p. 32)

Tendo o processo como foco, fala-se em três modos de engajamento: contar, mostrar e interagir. Cada modo convida a uma imersão diferente – contar envolve a imaginação, exigindo um trabalho conceitual; mostrar, o auditivo e o visual, isto é, “habilidades decodificadoras perceptivas”; e interagir exige uma participação física e cinestésica. A mídia escolhida engaja o público de uma forma particular, visto que “uma história mostrada não é o mesmo que uma história contada, e nenhuma delas é o mesmo que uma história da qual você

---

<sup>6</sup> “In short, adaptation can be described as the following:

An acknowledged transposition of a recognizable other work or works

A creative and an interpretive act of appropriation/salvaging

An extended intertextual engagement with the adapted work”. (HUTCHEON, 2006, p. 8)

<sup>7</sup> “Most theories of adaptation assume, however, that the story is the common denominator, the core of what is transposed across different media and genres, each of which deals with that story in formally different ways and, I would add, through different modes of engagement – narrating, performing, or interacting. In adapting, the storyargument goes, “equivalences” are sought in different sign systems for the various elements of the story: its themes, events, world, characters, motivations, points of view, consequences, contexts, symbols, imagery, and so on”. (HUTCHEON, 2006, p. 10)

participa ou com a qual você interage [...]”<sup>8</sup> (HUTCHEON, 2013, p. 35). As narrativas são compostas do suporte midiático e das regras estruturais do gênero a que pertencem, que viabilizam, convergem as expectativas e comunicam os possíveis significados que um criador intenciona transmitir a seu público, estando ambos inseridos em um contexto que pode ser divergente (HUTCHEON, 2013). A partir dessas perspectivas, a autora teoriza sobre a adaptação, analisando os aspectos referentes à forma, ao adaptador, ao público e ao contexto, e compara preciosamente a adaptação com o “evolucionismo”:

As histórias são, de fato, recontadas de diferentes maneiras, através de novos materiais e em diversos espaços culturais; assim como os genes, elas se adaptam aos novos meios *em virtude da* mutação – por meio de suas “crias” ou adaptações. E as mais aptas fazem mais do que sobreviver; elas florescem.<sup>9</sup> (HUTCHEON, 2013, p. 59, grifo da autora)

Ao abordar as Formas (O quê?), comenta-se que as adaptações que envolvem mudança de mídia suscitam em especial o debate sobre o que cada mídia pode fazer, isto é, suas particularidades. A transposição das páginas para o cinema, por exemplo, usualmente significa redução, cortes de personagens, diálogos, lugares, por outro lado, há o acréscimo de corpos, vozes, efeitos sonoros, figurinos, cenários etc., e, até mesmo, personagens, falas, acontecimentos. De qualquer forma, o processo de adaptação não é uma tarefa simples para nenhuma mídia. A pesquisadora considera que os espectadores preencherão, cada um a seu modo, as lacunas deixadas pelos autores, e finaliza com a colocação de que usualmente os clichês sobre as adaptações são levantados por aqueles não envolvidos no processo de recriar, deixando de lado a voz daqueles que estão (HUTCHEON, 2013), algo também observado por Elliott (2014).

No capítulo seguinte, o foco são justamente os Adaptadores (Quem? Por quê?), que, na visão de Hutcheon (2013), são intérpretes primeiramente, e depois criadores. Além disso, a adaptação é, em certa medida, um trabalho coletivo, especialmente nas novas mídias onde podem envolver roteiristas, diretores, atores, editores etc. Transpor uma história envolve não apenas as particularidades de dado gênero e mídia, mas inclui também o talento e conhecimento da figura criadora. Durante o século XX, a autoria e as suas motivações pessoais foram gradualmente redimensionadas nas discussões literárias. Os textos seminais de

---

<sup>8</sup> “Being shown a story is not the same as being told it—and neither is the same as participating in it or interacting with it [...]” (HUTCHEON, 2006, p. 12).

<sup>9</sup> “Stories do get retold in different ways in new material and cultural environments; like genes, they adapt to those new environments *by virtue* of mutation—in their ‘offspring’ or their adaptations. And the fittest do more than survive; they flourish”. (HUTCHEON, 2006, p. 32).

Roland Barthes (1967) e de Michel Foucault (1969), a Nova Crítica e o Pós-estruturalismo ajustam, em certa medida, a figura autoral na análise literária. “Ninguém nega que os artistas criadores têm intenções; as discordâncias têm sido em torno de como essas intenções deveriam ser empregadas na interpretação do significado e na atribuição de valor”<sup>10</sup> (HUTCHEON, 2013, p. 150). Hutcheon (2013, p. 125-136) também busca responder quais as possíveis motivações dos adaptadores, elencando como possibilidades: “apelo financeiro”, “extrair benefícios do prestígio cultural das obras adaptadas”, “impulso pedagógico”, razões pessoais, tais como homenagem, crítica, desejo de superar o autor admirado, articular posições políticas, e/ou tornar conhecida uma história pouco divulgada.

Na arte de adaptar, as escolhas baseiam-se em convenções de gênero, mídia, política etc., pois envolvem pessoas em um “contexto criativo e interpretativo que é ideológico, social, histórico, cultural, pessoal e estético” (HUTCHEON, 2013, p. 152-153). Tal contexto pode ser, se não conhecido inteiramente, ao menos, parcialmente, por meio das marcas presentes no próprio texto e/ou das declarações dos autores detalhando suas motivações e intenções. No caso desse último, lembra-se que querer dizer não é o mesmo que, de fato, consegui-lo, pode acontecer de o autor ter tido uma intenção, mas não ter sido capaz de materializá-la no texto. Quanto ao público, se este tem algumas informações sobre autoria e suas motivações, isso pode influir na recepção, dado que, ao conhecer e fruir a obra “*como adaptação*”, a audiência inclui nesse processo sua própria interpretação do texto anterior e do adaptado, além das informações que acaso possua sobre o adaptador. Em resumo, os adaptadores realizam uma tarefa dupla, “como leitores, eles interpretaram a narrativa à sua própria maneira; como criadores, fizeram dela algo seu”<sup>11</sup> (HUTCHEON, 2013, p. 155-156).

Ao abordar o público (Como?), a teórica busca responder à questão do prazer gerado com a fruição das “*adaptações como adaptações*” pela audiência, listando entre as possibilidades: a “mistura de repetição com diferença”, a trama construída segundo a “noção aristotélica de enredo, combinada com o mito da saga do herói”, o “diálogo contínuo com o passado”, e a contínua relevância dos temas (HUTCHEON, 2013, p. 158-163). Uma audiência desconhecedora frui a adaptação desconsiderando elementos como “prioridade e originalidade”, nesse caso experiencia a obra quase como única, “perdendo” sua característica dupla como adaptação. Por sua vez, quem conhece a obra anterior possui expectativas e uma

---

<sup>10</sup> “No one denies that creative artists have intentions; the disagreements have been over how those intentions should be deployed in the interpretation of meaning and the assignment of value” (HUTCHEON, 2006, p. 107).

<sup>11</sup> “As readers, they interpreted the narrative in their own ways; as creators, they then made it their own” (HUTCHEON, 2006, p. 111).

visão de como seria uma ‘boa adaptação’ (HUTCHEON, 2013, p. 168). Claro que a um nível, cada um tem anseios a respeito de algo que consumirá, a especificidade é, em que se tratando de adaptações, aquele que já teve contato com o texto adaptado será, de certa forma, assombrado por ele durante sua fruição. “Logicamente, todas essas complicações em torno da possível recepção significam que os adaptadores devem satisfazer as expectativas e demandas tanto do público conhecedor quanto do desconhecido”<sup>12</sup> (HUTCHEON, 2013, p. 175).

Na transcodificação, o adaptador também leva em conta o modo de engajamento (contar, mostrar, interagir), pois cada um requer um “ato mental” específico do público. Os três modos levam a uma imersão de diferentes tipos e níveis na obra, ocorrendo variação nas intervenções do público de acordo com o modo. Os sentidos textuais são construídos juntamente com os leitores, conforme evidenciado pela teoria da recepção (HUTCHEON, 2013).

Conhecedores ou desconhecedores, experienciamos as adaptações intermediáticas diferentemente de como as vivenciamos dentro de uma mesma mídia. Mas mesmo no último caso, a adaptação *como adaptação* envolve, para seu público conhecedor, uma duplicação interpretativa, um movimento conceitual para frente e para trás entre a obra que conhecemos e aquela que estamos experienciando. E como se isso não fosse complexo o suficiente, o contexto no qual experienciamos a adaptação – cultural, social e histórico – é outro fator relevante para o significado e a importância que atribuímos a essa forma ubíqua e palimpséstica.<sup>13</sup> (HUTCHEON, 2013, p. 189, grifo da autora)

O último elemento abordado diz respeito aos Contextos (Onde? Quando?), tendo em vista que qualquer obra está dentro de um continuum temporal/espacial, social/cultural, e a adaptação é estruturada, em sua própria gênese, em torno de “tema e variação”, de recontar o ‘mesmo’ diferente. Assim, a mudança é enfatizada como uma variável constante, havendo diversas causas para isso, relacionadas à forma, ao adaptador, ao público e ao contexto tanto de criação quanto de recepção. “*Onde* é um ponto tão importante acerca da adaptação quanto *quando*”<sup>14</sup> (HUTCHEON, 2013, p. 196, grifo da autora). As culturas mudam com a passagem temporal e adaptar uma obra do século XV ou da Grécia antiga, por exemplo, pode envolver

<sup>12</sup> “Of course, all these complications of possible reception mean that adapters must satisfy the expectations and demands of both the knowing and the unknowing audience” (HUTCHEON, 2006, p. 128).

<sup>13</sup> “Knowing or unknowing, we experience adaptations across media differently than we do adaptations within the same medium. But even in the latter case, adaptation as adaptation involves, for its knowing audience, an interpretive doubling, a conceptual flipping back and forth between the work we know and the work we are experiencing. As if this were not complex enough, the context in which we experience the adaptation—cultural, social, historical – is another important factor in the meaning and significance we grant to this ubiquitous palimpsestic form”. (HUTCHEON, 2006, p. 139).

<sup>14</sup> “*Where* is as important a question to ask about adaptation, however, as *when*” (HUTCHEON, 2006, p. 145).

uma recontextualização, uma roupagem nova para um momento cultural e temporal que é outro. Também pode haver “mudanças nas políticas raciais ou de gênero”, um texto pode retirar uma visão estereotipada de um personagem, pois isso não seria bem acolhido no momento, ou o adaptador pode trazer à tona temas como racismo por considerar relevante sua evidenciação e discussão. Nos termos de Hutcheon (2013, p. 202), “os adaptadores de histórias viajantes exercem poder sobre o que adaptam”<sup>15</sup>.

Nesse “transplante” há que se ter algum nível de fidelidade, ou seja, de reporte à história anterior, para que seja possível a reconhecimento e a experiência da obra como adaptação. “Cada nova versão indigenizada de uma história compete com as demais – tal qual os genes –, mas agora pela atenção do público [...]. Mas cada uma delas se adapta ao seu ambiente e o explora, e assim a história vive, através de suas “crias” - iguais, porém diferentes”<sup>16</sup> (HUTCHEON, 2013, p. 224). O texto adaptado vive sob o signo dicotômico de “familiaridade e desprezo”, de “ubiquidade e difamação”, encerrando um forte apelo por seu engajamento com a memória e a história literária, por sua proposição de mudança e variação lançando novo fôlego à literatura e à realidade (HUTCHEON, 2013, p. 225).

Nós recontamos as histórias [...] muitas e muitas vezes; durante o processo, elas mudam a cada repetição, e ainda assim são reconhecíveis. O que elas não são é algo necessariamente inferior ou de segunda classe [...] há poucas histórias preciosas por aí que não foram “amavelmente arrancadas” de outras. Nas operações da imaginação humana, a adaptação é a norma, não a exceção.<sup>17</sup> (HUTCHEON, 2013, p. 234-235)

Uma faculdade que repete e transforma, abarcando coerentemente o semelhante e o diferente, o velho e o novo, o eu e o outro, em um processo que retroalimenta e renova a literatura.

### 4.3 As Medeias amazonenses

Existe, pois, em *Nós, Medeia*, o que Kristeva (2012) chamou de “transposição”, “intertextualidade”, sendo especificamente uma adaptação, de acordo com a teoria de

<sup>15</sup> “Adapters of traveling stories exert power over what they adapt” (HUTCHEON, 2006, p. 150).

<sup>16</sup> “Each newly indigenized version of a story competes – as do genes – but this time for audience attention, for time on radio or television or for space on bookshelves. But each adapts to its new environment and exploits it, and the story lives on, through its ‘offspring’ – the same and yet not” (HUTCHEON, 2006, p. 167).

<sup>17</sup> “We retell stories over and over; in the process, they change with each repetition, and yet they are recognizably the same. What they are not is necessarily inferior or second-rate [...] there are precious few stories around that have not been ‘lovingly ripped off’ from others. In the workings of the human imagination, adaptation is the norm, not the exception”. (HUTCHEON, 2006, p. 177).

Hutcheon (2013), exposta no item 4.2 deste capítulo. Apesar de, em nota, o autor dizer que sua pretensão é “recontar o mito de Medeia, sob uma perspectiva atual, não se trata de uma adaptação. A tragédia de Eurípides é uma referência tão importante quanto a de Sêneca ou *Gota D’Água*” (PINTO, 2003, p. 7). No entanto, conforme visto, adaptar é recontar, e ao ter referências estamos também no reino da intertextualidade em sua definição literária ampla. Dessa forma, tomando as tragédias mencionadas como arquétipos, Zemaria Pinto (2003) procedeu a intrigantes transformações intencionais, aproveitando-se ainda da obra escrita por Olga Rinne (1992), também discutida nesta dissertação, a qual o próprio autor lista como chave, mas trabalhando seu texto com liberdade e originalidade, particularmente na “inclusão” de duas “novas” Medeias: a do tempo medieval (500 anos atrás) e a do presente.

Sua composição é dividida em dois atos com doze cenas em cada. Essas cenas são organizadas de forma alternada entre os planos mítico, medieval e presente, com algumas intercalações do Coro, conforme quadro abaixo, elaborado pela autora da dissertação.

**Tabela – Organização dos planos temporais nos atos e cenas de *Nós, Medeia***

	<i>Ato I</i>	<i>Ato II</i>
<i>Cena I</i>	Presente	Coro
<i>Cena II</i>	Coro*	Mítico
<i>Cena III</i>	Mítico	Presente
<i>Cena IV</i>	Coro	Coro
<i>Cena V</i>	Mítico	Presente, medieval, mítico**
<i>Cena VI</i>	Medieval	Mítico
<i>Cena VII</i>	Presente	Coro
<i>Cena VIII</i>	Coro	Medieval e presente***
<i>Cena IX</i>	Mítico	Mítico
<i>Cena X</i>	Medieval	Presente
<i>Cena XI</i>	Mítico	Mítico
<i>Cena XII</i>	Mítico, medieval e presente	Mítico e encerra com o Coro

\*resume uma das versões do mito e apresenta a composição atual com suas três Medeias.  
 \*\*começa com o presente e passa para o medieval e depois para o mítico, com um monólogo de cada Medeia comentando sobre o desejo de vingança.  
 \*\*\*monólogos sobre a vingança na forma de filicídio.

Considerando que a análise da Medeia mítica foi exposta essencialmente no capítulo dois, iniciaremos aqui pela Medeia medieval. Esta encontra-se presa durante toda a narrativa

em uma cela Inquisicional europeia onde é interrogada por uma figura intitulada Cardeal. No Ato I, destaco o diálogo de abertura que resume a sua situação:

‘- Já não és esposa de Jasão. Uma licença especial de Sua Santidade liberou-o dos votos’. ‘- Para que ele possa casar-se com a filha do Governador?’. ‘- Para que ele possa casar-se com quem bem lhe aprouver. Jasão é um homem de bem, um servidor leal de sua pátria e tem todo o direito de constituir uma família’. ‘- E a outra família, Cardeal? Esqueceis que meus filhos são filhos de Jasão?’ ‘- Com certeza, ao tomar-te como esposa, Jasão caiu numa armadilha. Pode acontecer a qualquer um. Mas ele deu-se conta de estar sendo apenas um brinquedo nas mãos do Demônio. E tu foste o veículo de que se serviu o Demônio para tentar subjugar Jasão’. (PINTO, 2003, p. 37-38)

Como podemos ver, o ambiente foi modificado e uma personagem (o Cardeal) foi incluído, o pivô de um novo casamento por *status* é mantido, mas com o detalhe de que, em lugar de ser tecnicamente exilada, Medeia é presa. Em tal contexto, ela é tratada como possuída pelo demônio, sendo incriminada de bruxaria, entre outros motivos, devido a seu conhecimento medicinal: “- Herdei de meus antepassados a sabedoria sobre as ervas e as plantas que brotam da natureza. Não faço bruxaria, faço remédios” (PINTO, 2003, p. 41). A heroína acusa ser tudo uma farsa orquestrada para que Jasão esteja livre dela, a fim de, casar-se novamente sem problemas, chegando até a apontar que ele seria o próprio denunciante, porém, tais suspeitas não são nem confirmadas nem negadas pelo texto. Não obstante, também julga que o esposo teria sido tirado dela: “tomaram-no de mim como se toma um osso da boca de um cachorro e o entregaram àquela cadela” (PINTO, 2003, p. 40). Chega a declarar que sua vida não teria sentido sem ele, o que aponto como uma diferença das Medeias míticas (euripidiana, senequiana e amazonense) que, em seus discursos, direcionam a culpa ao próprio Jasão, responsabilizando-o por suas escolhas.

A protagonista destaca ainda o tratamento desigual despendido ao sexo feminino, o que é considerado blasfêmia pelo Cardeal que, devido a sua posição, utiliza o discurso religioso como justificativa:

‘Às mulheres reservam sempre o pior lugar à mesa e não lhes é facultada a busca do conhecimento. Somos menos que coisas. Não nos deixam crescer’. ‘- Estás outra vez blasfemando. A mulher é um complemento do homem. Não deve competir com ele. É um apêndice, importantíssimo na reprodução da espécie. Isso está nos livros sagrados’. (PINTO, 2003, p. 43-44)

Identicamente, na lógica cristã, o caminho considerado natural para a mulher envolveria valores de maternidade e de uma existência ‘passiva’, preferencialmente, dependente de uma

contraparte masculina, devendo este ser o que parte para realizar feitos e ações em uma existência “agressiva”, enquanto da mulher esperar-se-ia que suportasse com paciência e resignação qualquer ação imposta por seus “legítimos superiores”, apenas nesses moldes que seria elogiada e aprovada, no arquétipo do qual Penélope e a virgem Maria são exemplos.

O Cardeal remarca que é natural para um homem amar os filhos, ao passo que amar a mulher já seria “obra do Demônio”, devendo um casal unir-se apenas para fins reprodutivos “e para isso não é preciso que exista amor entre eles” (PINTO, 2003, p. 60-61). A réplica da heroína é de que ela e Jasão faziam sexo por prazer, com frequência, o que o Cardeal condena veementemente e declara os filhos dessa união como nascidos do Demônio, por parte da mãe, que estaria “claramente” possuída, apesar de ficar excitado com as palavras e provocações dela. Decide então queimar as crianças junto com Medeia para exterminar sua prole: “- Três fogueiras, sim. Uma para ti e duas para tuas sementes. Não restará nada de Medeia neste mundo! Nada!” (PINTO, 2003, p. 64-65).

Como podemos constatar, o plano temporal/espacial escolhido suscitou significativas renovações na narrativa, com a adição de um personagem. Destaca-se a religiosidade cristã que condena e prende Medeia, limitando suas ações físicas e possibilidades de vingança (não é necessário finalizar a leitura para perceber que, em tal cenário, parece impossível ela atingir com a morte o Governador e sua filha – equivalentes a Creonte e Glauca), subsistindo sua resistência verbal, utilizada para evidenciar o ridículo dos dogmas e acusações professados pelo Cardeal, bem como para manipulá-lo a condenar as crianças à fogueira junto com ela.

Mantendo-se no Ato I, mas passando para o plano presente, este inicia com Medeia bebendo em um bar, atividade que teria se tornado habitual desde que Jasão a deixou, onde desabafa para Egeu, aparentemente o dono do estabelecimento, sobre o seu passado de solidão e a situação atual: “- Doze anos de casamento, seu Egeu, não é um fim de semana. Eu criei o cara. Eu inventei o cara. Ele não era nada. Um pirralho. Um merdinha. Já te contei que ele era mecânico?” (PINTO, 2003, p. 11). Podemos perceber as ‘atualizações’ vocabulares, dado o plano temporal e espacial (bar) em que se passa a história, inclusive com o uso de vocábulos considerados vulgares. No entanto, na camada mais profunda, o contexto é o mesmo em que a protagonista se vê como uma espécie de ‘criadora’ de Jasão, responsável pelo seu sucesso. De acordo com Olga Rinne (1992, p. 114), tal situação acaba por ser corrente, não só na literatura: “entre as mulheres, é tradição agir ‘magicamente’ no segundo plano, promovendo, apoiando e encorajando os homens, mantendo longe deles tudo o que os perturba, levando para adiante as suas carreiras mediante uma colaboração compreensiva”. Mais adiante, Medeia detalha:

Foi ele que quis casar. Sabia que assim eu ia me sentir mais segura, mais dona dele, eu, que nunca liguei pra família e nunca tinha namorado alguém por mais de três meses. O jovem marinheiro Jasão (*Cospe*) achou a sua âncora de vida no casamento com a mulher madura, experiente, funcionária de carreira, futuro brilhante pela frente. E foi construindo sua própria vida em paralelo. [...] Ah, Jasão, Jasão, depois de doze anos sugando meu corpo, minha mente, minhas forças (puf!), me troca por uma estudentezinha de segundo grau. Uma putinha de shopping. Uma vagabunda depravada, que não sabe nada da vida e que vai levar ele à falência em dois tempos, e que já arruinou minha vida, a vida de meus filhos, a minha família (*Chora*)... (PINTO, 2003, p. 15-16)

É perceptível que ela é uma mulher madura que já teria uma estabilidade e organização financeira, enquanto Jasão, até mesmo por sua idade, começa a investir significativamente em seu futuro profissional a partir do relacionamento. É enfatizado que Medeia é mais velha, tinha 32 anos quando começou a namorar Jasão e, na época, fez um concurso público para fiscal, que multiplica a sua remuneração em cinco vezes, dessa forma, contava com um “bom salário, carro novo, apartamento”, enquanto Jasão, que não havia concluído os estudos ainda, voltou a eles, fazendo supletivo durante a união e tornando-se, ao fim, um empresário do ramo de autopeças (PINTO, 2003, p. 14-16). Entretanto, agora separa-se para iniciar uma relação com uma pessoa mais jovem. Percebemos novamente o diálogo com as versões anteriores, em que Jasão busca uma nova união, mas aqui não pela suposta busca de condições melhores para si e para os filhos, ao menos, considerando as descrições. Tanto ele quanto Medeia possuem uma condição financeira estável e não são perseguidos por ninguém ou expulsos de suas pátrias.

Mais adiante, a protagonista menciona os filhos e uma ideia de mudar-se na esperança de que o ex-esposo vá junto, por causa das crianças, a quem seria “apegado”, tal como nas outras tragédias vistas, havendo uma ‘necessidade’ de fazer algo, se não para tê-lo de volta, para puni-lo. Porém é apenas uma ideia, ainda não há plano ou mesmo resolução definida: “Vou me mudar de cidade! (*Quase alegre*) Do jeito que ele é apegado aos meninos, ele se muda também. (*Num outro tom*) Ou então leva aquela lambisgoia junto... Só sei de uma coisa – viu, Egeu? –, eu tenho, eu preciso tirar uma lasquinha que seja da alma [dele] [...]” (PINTO, 2003, p. 45-46). Inicia-se, a partir daí, um diálogo com o Coro de Velhos que julga tais pensamentos inapropriados: “- Vingança, Medeia? Que ideia mais mesquinha” (PINTO, 2003, p. 47). Em sua resposta, é nítido o estado melancólico da personagem:

Deve haver algo que eu possa fazer. (*Chorando*) Eu me sinto tão pequena, tão indefesa. [...] Já não tenho forças, já não tenho vontade. (*Chorando de*

*novo*) E foram meia dúzia de palavras, apenas. ‘Vou-me embora, não dá mais, vamos dar um tempo. Você fica com as crianças. É melhor assim’. E eu acreditando que aquilo ia passar, que era só um enrabichado. (PINTO, 2003, p. 47-48)

Rinne (1992), inclusive, chama esta dificuldade em romper com os moldes tradicionais de gênero de ‘síndrome de Medeia’, uma divisão interior entre a busca por independência/liberdade e a segurança do conhecido papel feminino, dado que haveria poucas imagens e modelos positivos para mostrar e apoiar outras possibilidades.

O Ato I finaliza com uma construção bastante peculiar, a cena XII, composta de uma sequência de mudanças de planos entre as três Medeias, iniciando com a mítica, em seguida, a medieval e, por fim, a presente. Cada uma fala duas vezes alternadamente seguindo essa ordem. Abre-se com a Medeia mítica acerca da mudança como uma constante da realidade: “sobre a terra e sob o céu, tudo está em movimento” (PINTO, 2003, p. 71). Ao entrar a medieval no diálogo, esta reforça tal ideia:

[...] Lentamente a História muda, lentamente muda o Homem, tão lentamente que às vezes pensamos que estagnou. // As longas noites da História passam-se tão lentamente que nem nos apercebemos quando o dia, enfim, chegou. // Parece indigno pensar que ainda por muitos anos uma mulher pagará a peso de ouro, se diga, para obter um marido, e depois, no dia seguinte, ver a ‘compra’ transformada em amor e senhor da casa. // Tudo muda, tudo passa, tudo está em movimento. Daqui a mais cinco séculos, como será a Igreja, como será a Ciência, como será a mulher, lá no terceiro milênio? (PINTO, 2003, p. 72-73)

Nota-se a menção ao passado (na perspectiva do leitor), em particular, ao sistema de dotes e valores relativos ao casamento, uma realidade da personagem, porém, ela encerra com um olhar de esperança de que se a única certeza é a mudança, então há a possibilidade de um futuro melhor. A Medeia presente não parece nutrir a mesma esperança, sua fala está carregada de acidez, o que é significativo quando consideramos que ela representa o ‘futuro’ em contraposição com a Medieval:

Mas sempre foi mesmo assim: mulher que trai é galinha, homem que trai é machão. Aliás, homem nem trai, homem tem caso, namora, no máximo, tem amante... [...] // Vagabundas são as outras. Nós somos as conformadas... O mundo explode lá fora, tudo está em movimento, mas a mulherzinha aqui não quer chamar atenção: ela fica quietinha até que tudo se acalme... (PINTO, 2003, p. 73-74)

Na segunda parte, dessa espécie de conversa entre as três heroínas, em que os acontecimentos da narrativa estão “pausados”, novamente é a Medeia mítica quem inicia, invocando obstinadamente Hécate para corrigir os preconceitos e concepções de performance de gênero: “[...] Mas se tudo se transforma, se tudo se movimenta, a mão da divina Hécate, tomada de pura ira, se abaterá sobre os homens, corrigindo os descaminhos que mudaram o pensamento sobre afinal o que é masculino e feminino” (PINTO, 2003, p. 74-75). Ao que a medieval detalha com crueza algumas dessas diferenças nas tratativas entre os sexos, em que o corpo feminino muitas vezes parece ser apenas isto, um corpo para obediência e reprodução/uso sexual:

É dado o direito ao homem de divertir-se, estudar e até ser irresponsável, se isso lhe traz vantagem. À mulher cabe calar-se, submeter-se, subjugar-se, prostrar-se aos pés de seus amos, que sobre ela detêm poderes de vida e morte. // Em resumo, um corpo apenas, um mero repositório, ora recebendo esperma, ora recebendo escarro. (PINTO, 2003, p. 75)

A Medeia do plano presente finaliza não antevendo muita alternativa, no sentido de que pareceria ainda haver apenas duas escolhas injustas, fechando a tríade que havia iniciado com uma ideia de que as concepções de gênero poderiam ser corrigidas, passando para uma visão realista da tratativa dispendida ao sexo feminino e, por fim, uma amargura de que a situação não teria mudado tanto assim:

Dado o fato consumado, não há muita alternativa: ou continuar junto dele e aceitar, calada, a outra, ou senão (puf!) separar-se de vez, cortando o fio do destino. Qualquer que seja a opção, vão estar se escancarando todos os portões do Inferno! // É como ter de escolher, após uma sentença injusta, entre dois modos de morrer! (PINTO, 2003, p. 76)

O segundo Ato inicia sua Cena I com o Coro sumarizando o episódio “monológico-trialógico” anterior entre as três Medeias, em que a primeira é caracterizada como saudosa de um matriarcado, a segunda, como esperançosamente desafiadora, apesar de estar situada em meio à “Idade das Trevas”, por último, a terceira é adjetivada como “fuligem”, o contrário do mito até, “desmedeia”, pois dominada pelo medo, portanto, aparentemente divergente de suas antecedentes que desafiam tudo pelo que consideram sua honra e justiça:

- A nossa Medeia mítica ainda sente saudades dos tempos matriarcais, quando o senso das mulheres promovia o equilíbrio, até que a força das guerras criasse o patriarcado, e dentro deste o machismo. // Mas a Medeia inquirida, ao contrário, olha pra frente e desafiando seu tempo sonha com

um tempo melhor: outro deus, outra ciência, e, por que não?, outro homem, menos canalha que aquele que lhe deixou na pior. // E a nossa contemporânea, aquela que poderia estar aí, na plateia? Ah, Medeia, desmedeia, mito virado do avesso, osso, pó, fuligem, resto, mera sombra de mulher, de quem herdaste esse medo? (PINTO, 2003, p. 77-78)

Retomando o exame da Medeia do tempo medieval, deixa-se claro que não há diálogo com Jasão, Egeu ou Creonte, como nas outras narrativas, estes, aliás, não aparecem, Medeia fala apenas sozinha ou com o Cardeal. No segundo e último ato, há dois monólogos da personagem, que são suas derradeiras aparições, em que esta justifica seu raciocínio por trás da morte dos filhos que, apesar de não serem executados por sua própria mão, pois serão queimados na fogueira pela Igreja, em termos de estratégia, foi ela quem modulou seu discurso para persuadir o Cardeal de que eles seriam frutos “demoníacos”:

Eu não repudio meus filhos, mas não posso abandoná-los à sorte de quem odeio. Vou levá-los comigo para que seu sofrimento se extinga com as chamas. Essa crueldade inominável será denunciada. Eles serão mártires de um tempo ainda distante. E a execução deles condenará seu pai ao remorso eterno... Já sofri demais. Meu sofrimento foi mais moral que físico. Jasão precisa dar sua cota. [...]

Não devo sofrer por isso. Quem deve sofrer é Jasão, que nada poderá fazer para demover o Cardeal da ideia de que os seus filhos são a encarnação do Demônio. [...] Oh, meus filhos, permitam-me uma última palavra de arrependimento. Não, não, não, não tenho do que me arrepender... Mais cedo ou mais tarde vós iríeis pedir vingança. E foi vosso próprio pai o responsável por tudo. Assim, unidos no sacrifício, vingamo-nos juntos! (PINTO, 2003, p. 93-94; 104)

O modo da morte é claramente modificado, sendo mantida a intenção de vingar-se e de não deixar as crianças para quem ela considera indigno, sendo adicionada a ideia de que possivelmente serão tratadas como mártires no futuro. Apesar de mencionar que poderia dizer “uma última palavra de arrependimento”, a protagonista fortalece sua resolução, imputa a Jasão a trágica situação em que a família se encontra e considera que a vingança é tanto dela quanto dos filhos. A cena da morte não é narrada, sendo esta a última expressão da Medeia medieval. Seria porque “suas sementes” são exterminadas para que nada reste dela que a sua contraparte posterior, a do presente, encontra-se tão “perdida”, uma “fuligem”, diferente das demais?

Com sua menção, arremato a análise voltando ao seu plano, onde há um encontro entre o casal, em que Jasão vai até o bar:

‘- Não podes continuar assim. Precisas ter mais amor-próprio...’. ‘- Mas eu tenho amor-próprio, Jasão. (*Irônica*) [...] O que eu não tenho é quem me ame.’ [...] ‘- Tu estás brincando com coisa séria. Nossos filhos estão em casa com uma babá que tu nem conheces. Sabe lá que tipo de gente que é. A outra, que estava com a gente há tanto tempo...’. ‘- Olha, Jasão, se tu achas que os meninos estão precisando de uma babá de confiança, leva eles pro teu novo lar e bota aquela lambisgoia, que não faz nada na vida, pra tomar conta deles...’ [...] ‘- Sabes o que vou fazer? Amanhã mesmo vou entrar com uma ação judicial pedindo a guarda das crianças. Vou alegar tuas bebedeiras, teu comportamento desregrado, tua inconstância no trabalho. Vou provar que tu não és mãe de verdade’. (PINTO, 2003, p. 86-87; 89)

Após essa breve discussão, em que Jasão sai com a resolução de pedir a guarda dos filhos, Medeia lamenta sua solidão e fala para si sobre vingança novamente, porém, é a única entre as três que ainda não possui um plano, portanto, não menciona filicídio, apenas mais adiante, no que vem a ser a sua primeira e última alusão à ideia, o que reforça sua espécie de isolamento das outras heroínas:

- Já nada mais me resta, é o fim. Ai, a solidão... Vou ficar sozinha. Se eu morresse amanhã de manhã... E não é má ideia. Ficarão todos muito felizes. [...] Mas e eu? Eu não tenho direito nem de me indignar? Eu vou continuar me anulando até morrer? [...] Vingança... É isso o que eu quero: vingança! [...] Eu vou me vingar de Jasão! Sabe como? Minha vida já não existe mais, mesmo. E ele não disse que vai tirar os meninos de mim? É a coisa que ele mais ama, aqueles meninos... Pois pode escrever: eu vou matar os meninos! (Espantada com as próprias palavras) [...] Eu mato eles e depois me mato. (PINTO, 2003, p. 92-93; 106)

No entanto, diferente das tragédias de Eurípides, Sêneca, Chico Buarque e Paulo Pontes, e até mesmo das Medeias dos outros planos da obra em análise, esta Medeia em particular não realiza vingança alguma. Ao sair do bar sofre um acidente automobilístico: “ouve-se o barulho de um automóvel saindo aos trancos, cantando pneu, deslizando na pista normalmente, buzinas, a voz pastosa de Medeia xingando, o carro deslizando normalmente por alguns segundos, até que se ouve todo o barulho da cena inicial. Silêncio” (PINTO, 2003, p. 112). O “barulho da cena inicial” a que o texto final alude é a seguinte descrição que abre o primeiro ato, Cena I: “ouve-se em off o barulho característico de um acidente de automóvel: a freada, a derrapagem, o impacto seco e vidros quebrados. Silêncio. Ouve-se a sirene de uma ambulância, bombeiros, polícia. Silêncio” (PINTO, 2003, p. 11). Consoante Vernant (2014, p. 21), “é no final do drama que os atos assumem sua verdadeira significação e os agentes, através daquilo que realizaram sem saber, revelam sua verdadeira face”. Pensando nisso, qual seria a verdade dessa Medeia que nada parece realizar além de seus desabafos no bar? Em seu

final, podemos ler uma falta de agência da personagem, que não toma o próprio destino em suas mãos, em uma postura de amargura e lamento, parece não antever ‘saída’ para si e mesmo quando fala em vingança é em vagos termos, sem a elaboração de um plano estratégico, e inclui sua morte como parte.

Se considerarmos que o acidente de automóvel culmina em seu óbito, nem a seu modo ela encerra sua jornada, mas por intermédio de um outro, um veículo desconhecido (não fica claro se a personagem morre ou não, mas de qualquer forma podemos conjecturar ao menos sua debilitação), o que nos põe diante de várias questões: por que a “vontade” de Medeia, isto é, “seu aspecto de agente” (VERNANT, 2014, p. 25), é removida aqui? Quem afinal ‘tira Medeia de cena’? O automóvel sem identificação de seu condutor representa quem ou o quê? Seria o carro solar enviado por Hélios, que permite sua fuga no plano mitológico, e transmutado para o presente a ‘arruína’? De uma forma geral, podemos especular que os “ajustes” podem ter em vista preferências individuais da autoria, bem como agradecer um público de um novo período ou fazer uma crítica velada à sociedade atual. Como alerta Rinne (1992, p. 17-18):

A história de Medeia retrata o efeito destrutivo que a fixação no ‘grande amor’ pode ter. Uma mulher que vê, no seu relacionamento amoroso com o homem, um sentido exclusivo e um conteúdo da sua vida, acaba de mãos vazias quando o seu homem se devota a uma outra ou ela acredita não estar mais correspondendo aos ideais masculinos relativos à beleza e à atração sexual. Tendo investido todas as suas energias no relacionamento, ela agora se sente lograda. Talvez reaja com raiva e sede de vingança contra o homem, contra a sociedade que a impeliu para esse papel; mas, como a expressão da raiva, da ira e dos sentimentos de vingança é considerada ‘nada feminina’, é provável que ela volte sua agressão para o interior e caia numa depressão autodestrutiva.

Tais reflexões relacionam-se também a algumas das obras de Medeia dos séculos XVIII e XIX (listadas na seção 2.3 da dissertação), que nos possibilitam perceber um acentuado “enfraquecimento” da personagem, cujo final passa a ser a morte pelo suicídio ou a confissão de que agiu dominada pela loucura ou, ainda, abster-se de decidir o próprio destino ao legar essa responsabilidade para outros. A orgulhosa Medeia de Eurípidés ou a poderosa de Sêneca não se entregariam à morte com facilidade ou mesmo admitiriam erros e deixariam outros decidirem a sua fortuna. Outro ponto que podemos levantar é a mudança na motivação de Medeia (defesa da honra, quebra do juramento por Jasão), cujo alvo de vingança é o esposo, porém, em algumas obras há um redirecionamento para Creusa/Glauce, colocando-a como rival a quem a punição se dirige, e não alguém que é ferida para atingir o outro. Creio

que a Medeia do plano atual, de Zemaria Pinto, se alinha com esses dois pontos, tanto que sequer executa vingança alguma. Aliás, a sua vaga ideia de punição não teria indicações heroicas aos moldes antigos, pois não há preocupação de as crianças serem insultadas por inimigos, ou de que não permitiria ser vista como insignificante ou fraca pelos outros. Consoante Bongie, a respeito da Medeia euripidiana:

de um inimigo que a ofendeu e humilhou. Quando ela aparece, portanto, na carruagem do Sol, ela está no controle total de si mesma e senhora da situação. Pela função simbólica da carruagem dada a ela por Hélios, um deus e seu parente, ela se torna algo mais do que humana, em certo sentido, sublimada pelo fogo purificador de sua própria paixão. A extensão a que ela estava disposta a sacrificar (tudo) para viver de acordo com o código de um herói a isola da humanidade comum; ela deixa a expressão mortal e torna-se divina. O presente da carruagem de seu avô, o Sol, simboliza seu reconhecimento, a glória que ela conquistou aos olhos dos deuses.<sup>18</sup> (1977, p. 54)

O sentido acima dado à carruagem alinha-se coerentemente à interpretação. Afinal, se a Medeia mitológica realmente tivesse se tornado ímpia aos olhos dos deuses por seus atos, não seria digna desse favor divino, pois pelo código heroico, Jasão foi quem quebrou seu juramento, tornando-o sujeito à punição. Sublinho que, na Medeia atual, de Zemaria Pinto, ela é atingida por um carro que pode ser equivalente, nesse cenário, à carruagem solar. Aqui não se trata de um símbolo de sua vitória, pelo contrário, ela está ‘a pé’, e o único veículo presente não lhe pertence e ainda lhe prejudica, podendo até ter causado sua morte. O que é mais pertinente, quando lembramos que a Medeia euripidiana profetiza que Jasão teria uma morte comum, já que havia, por suas últimas ações, perdido a honra, o que é uma referência à vertente mitológica em que ele morre passivamente atingido por um pedaço de madeira do navio Argo. O Coro de *Nós, Medeia* ressalta repetidas vezes que “[...] no plano 3, a pinguça, – *que nunca é demais lembrar, poderia aí estar* –, conseguirá se impor como persona dramática, ou apenas mera escada? [...]” (PINTO, 2003, p. 78-79, grifo meu). Pois bem, há uma subversão na Medeia amazonense do presente, esta quem possivelmente morre, não como uma heroína, mas como uma pessoa ordinária, comum, “*que poderia estar na plateia*”.

---

<sup>18</sup> “Medea has achieved what she set out to achieve, the complete and utter defeat of an enemy who had wronged and humiliated her. When she appears, therefore, in the chariot of the Sun, she is in total control of herself and master of the situation. Through the symbolic function of the chariot given her by Helios, a god and her kinsman, she becomes something more than human, in a sense, purified by the cleansing fire of her own passion. The extent to which she was willing to sacrifice everything to live by the code of a hero has isolated her from ordinary humanity; she has left the world of mortals and become godlike. The gift of the chariot from her grandfather the Sun symbolizes his recognition, the glory she has won in the eyes of the gods”.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Medeia, como já foi demonstrado, já teria sido símbolo de cura e de renovação, sendo seus poderes mágicos retratados a uma luz positiva, tal como o rejuvenescimento de Esão. Com o passar do tempo, porém, novas vertentes mitológicas suas aparecem carregadas de um viés sombrio, a exemplo do assassinato de seu irmão Absirto, e sua simbologia vai-se modificando para uma de destruição e morte. A tragédia euripídiana intensifica e sedimenta essa imagem com uma adição motivacional singular. O assassinato de seus dois filhos como meio de vingar-se do marido recebeu uma interpretação demonizadora, ao longo dos anos, na cultura ocidental, constituindo-se em um arquétipo da “mulher-monstro” (SCHMIDT, 2020), pois que suas ações seriam antagônicas ao ideal de feminino em nossa cultura.

Particularmente, a violência materna é encarada com surpresa e julgamento, podendo até ser considerada “inverossímil”, por acreditar-se que uma mãe jamais voltaria a mão contra seus filhos, pois seria uma ação altamente subversiva aos valores ocidentais referentes ao corpo e à identidade femininos, valores esses produzidos, inculcados e consolidados socialmente ao longo dos anos pela religião, arte e, inclusive, por vezes, ciência e filosofia (SCHMIDT, 2020). O amor maternal é definido como “natural e incondicional”, havendo até uma mitologia de um suposto “instinto materno”, que seria ‘ativado’ em contato com a cria. Dessa forma, a feminilidade vista como normal seria o bom desempenhar da função materna, daí a especial aversão a qualquer ato violento vindo de uma mãe para com sua prole. A função paterna raramente ocupa-se do cuidado e da educação da criança, e o seu suposto papel seria o de prover materialmente a família.

As definições sociais do que é próprio a cada sexo possui efeitos cruéis na vivência do que é ser humano. “A figura da violência materna, para além e aquém da patologização psiquiátrica ou da criminalização jurídica, remete a uma experiência corporal e psíquica de intenso sofrimento e se insere no contexto das discussões sobre o não-dito na história [...]” (SCHMIDT, 2020, p. 275). Assim, o corpo feminino é visto como predominantemente para a procriação, isto é, a maternidade que, nesse sentido, é usada como um expediente estratégico de controle com altas exigências, em que tal dispositivo fixa diferenças e o exercício da subjetividade feminina, isto é, da performance de gênero, como visto em Butler (2018). Em síntese, a mulher é o Outro primevo, na lógica binária, não é vista como sujeito, estando sempre ‘a serviço’ ou em função de outrem. (SCHMIDT, 2020)

No entanto, à luz do código heroico grego antigo, as ações de Medeia, no plano mitológico, podem ser interpretadas como nobres, pois ela não deixa os filhos à mercê da humilhação do exílio ou de uma família estranha, nem a uma morte indigna nas mãos dos coríntios. Ademais, o sacrifício deles é o meio para punir Jasão, de maneira irreversível, pela quebra dos juramentos a ela e à família como um todo, visto que este trai e desonra também aos filhos em busca de construir uma nova família, ato considerado injustificável em tal contexto cultural. Como a própria Medeia aponta, socialmente, seria apenas aceitável caso ela não gerasse prole, no entanto, tal não é o caso, tendo “dado para ele” dois meninos.

[...] o que Medeia decide fazer para atingir seu objetivo envolve um ato ao mesmo tempo aterrador e imoral. Assim, somos confrontados com um dos maiores problemas em qualquer tratamento crítico de Medeia – nosso horror por seu ato interfere em nossa compreensão de sua motivação. Na verdade, Medeia é provavelmente a figura mais genuinamente "heroica" no palco grego, pois mostra maior determinação na realização de seus objetivos e faz maiores sacrifícios à sua honra do que qualquer outra figura trágica: Ajax sacrifica sua vida, assim como Antígona, Édipo sacrifica seus olhos e seu lar, Hércules sua humanidade, Filoctetes sua vingança, mas Medeia sacrifica seus próprios filhos.<sup>1</sup> (BONGIE, 1977, p. 32)

Além do plano mitológico, que segue os mesmos eventos tal como na tragédia euripídiana, Zemaria Pinto cria duas novas Medeias, reagindo e agindo a situações semelhantes, mas em tempos e lugares diferentes, além de possuírem pontos convergentes, mas também divergentes em suas personalidades. A Medeia medieval encontra-se em circunstâncias praticamente impossíveis de gerar qualquer mudança em sua situação, pois, está presa literalmente, ainda assim, sua mente permanece livre e ela encara com esperança a possibilidade de uma realidade melhor para as gerações futuras. A Medeia do tempo presente, no entanto, ainda que seu corpo esteja livre materialmente, sua mente parece aprisionada, não vendo saída ou esperança para suas circunstâncias, ou mesmo, para o futuro das mulheres de uma forma geral.

O drama trágico, em termos generalizados, conforme visto em Vernant e Vidal-Naquet (2014), costuma trazer em seu subtexto as contradições humanas, problematizando o herói em

---

<sup>1</sup> “[...] what Medea decides to do to achieve her goal involves an act both horrifying and immoral. Thus, we are confronted with one of the major problems in any critical treatment of the Medea – our horror at her deed interferes with our understanding of her motivation. Actually, Medea is probably the most genuinely ‘heroic’ figure on the Greek stage in that she shows greater determination in the achievement of her ends and makes greater sacrifices to her honour than does any other tragic figure: Ajax sacrifices his life as does Antigone, Oedipus sacrifices his eyes and his home, Heracles his humanity, Philoctetes his revenge, but Medea sacrifices her own children”.

uma realidade que parece não o acolher mais, uma vez que toda cultura possui seus conflitos a solucionar, suas tensões sociais e subjetivas (não esqueçamos daquele instigante dito: “O pessoal é político”), dessa forma, a tragédia questiona protagonista e espectador em um jogo reflexivo sobre a própria experiência humana. A Medeia mítica transforma sua condição, triunfa em sua vingança e retorna ao plano divino; a Medeia medieval fica no meio-termo, conseguindo “metade” de uma vingança, especula os filhos tornarem-se mártires, vítimas de um contexto cruel; a Medeia amazonense do presente vê-se coagida, sem opção, não possuindo poderes mágicos ou ascendência divina, do início ao fim seu tom é amargurado e melancólico, sentindo-se e agindo “sem agência”, não transforma suas circunstâncias, não planeja, executa ou triunfa em uma vingança e sequer há um divino ficcional para ascender em seus próprios termos. Uma possibilidade analítica é indagar por que a Mítica retorna à esfera do sagrado, em uma leitura representativa de seu rompimento com a humanidade; e a Medieval tem suas “sementes” queimadas, para que nada reste dela nesse mundo, que a do Presente seria o “mito virado ao avesso”, uma “fuligem”? Se projetarmos que ela acabará por morrer em razão do acidente de carro, esta seria sua singular e irônica forma de saída do plano humano para o espiritual.

Apesar de termos, de certa forma, três adaptações do mesmo mito em uma só obra, as ações de cada uma das personagens convergem para um efeito catártico sobre temas caros à humanidade: a vingança, a ira, a honra, o ciúme, os papéis sociais e os preconceitos de gênero. A adaptação composta por Zemaria Pinto, participando do jogo intertextual da literatura, traz intrigantes alterações ao mitologema de Medeia. Aproveito, por fim, uma das falas de remate do Coro de Velhos: “São histórias que se contam, cortam, remendam, recontam” (PINTO, 2003, p. 126). Portanto, rememorar pode ser simbolizado como retirar uma venda colocada sobre os olhos, acordar de um sono profundo em que uma verdade fundamental teria sido tapada ou esquecida. Com esse trabalho, espero ter contribuído, ainda que minimamente, para esse despertar.

## REFERÊNCIAS

- ABRAHAMSEN, Laura. Roman Marriage Law and the Conflict of Seneca's *Medea*. *Quaderni Urbinati Di Cultura Classica*, Italy, v. 62, n. 2, p. 107-121, 1999. Disponível em: *JSTOR*, [www.jstor.org/stable/20546591](http://www.jstor.org/stable/20546591). Acesso em: 18 fev. 2021.
- ANDRADE, Marta Mega de. A Gota d'Água, ou a Medeia em nós. In: CHEVITARESE, André; CORNELLI, Gabriela; SILVA, Maria Aparecida. *Tradição Clássica e o Brasil*. Brasília: Fortium, 2008. p. 171-184.
- ANDRESEN, Sophia. *Medeia: recriação poética da tragédia de Eurípides*. Lisboa: Caminho, 2006.
- ATTEBERY, Brian. *Stories about stories: fantasy and the remaking of myth*. New York: Oxford University Press, 2014.
- BARTHES, Roland. A Morte do Autor. In: *O Rumor da Língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BARTHES, Roland. *O Prazer do texto*. Tradução de Jacob Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- BONGIE, Elizabeth Bryson. Heroic elements in the Medea of Euripides. *Transactions of the American Philological Association*, Maryland, v. 107, p. 27-56, 1977.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega: volume I*. Petrópolis: Vozes, 1986.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega: volume III*. Petrópolis: Vozes, 1987.
- BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. *Gota d'água: uma tragédia brasileira*. São Paulo: Círculo do Livro, 1975.
- BUTLER, Judith. *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*. New York: Routledge, 1990.
- BUTLER, Judith. Os atos performativos e a constituição dos gêneros: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. Tradução de Jamille Pinheiro Dias. *Caderno de Leituras*, Belo Horizonte, n. 78, p. 2-16, jun. 2018.
- BUTLER, Judith. Performative acts and gender constitution: an essay in phenomenology and feminist theory. *Theatre Journal*, Maryland, v. 40, n. 4, p. 519-531, dec. 1988.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CARDOSO, Zélia de Almeida. *Estudos sobre as tragédias de Sêneca*. São Paulo: Alameda, 2005.

CARVALHAL, Tânia. Intertextualidade: a migração de um conceito. In: CARVALHAL, Tania. *O próprio e o alheio: ensaios de literatura comparada*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003. p. 69-87.

CASANOVA, Pascale. *A República mundial das letras*. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

COELHO, Maria Cecília de Miranda Nogueira. Five Medeas: Euripides in Brazil. In: BAKOGIANNI, Anastasi (org.). *Dialogues with the past 2: classical reception, theory and practice*. University of London: Institute of Classical Studies, 2013. p. 359-380.

COELHO, Maria Cecília de Miranda Nogueira. Medeia: metamorfoses do gênero. *Letras Clássicas*, São Paulo, n. 9, p. 157-178, 2005.

DUTRA, Enio Moraes. O Mito de Medeia em Eurípides. *Letras*, Revista do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Maria, v. 1, n. 1, p. 66-75, jan. 1991.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

EASTERLING, Patricia E. (org.). *The Cambridge companion to greek tragedy*. United Kingdom: Cambridge University Press, 1997.

ECO, Umberto. Borges e a minha angústia da influência. In: ECO, Umberto. *Sobre a literatura*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: BestBolso, 2011.

ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*. Tradução de Pola Civelli. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

ELIADE, Mircea. *O Mito do eterno retorno*. Tradução de Manuela Torres. Lisboa: Edições 70, 1969.

ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o profano*. Tradução de Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

ELLIOTT, Kamilla. Doing adaptation: the adaptation as critic. In: CARTMELL, D., WHELEHAN, I. (eds.). *Teaching adaptations: teaching the new English*. London, Palgrave Macmillan, 2014. PDF.

EURÍPIDES. *Medea and other plays*. Translate by Philip Vellacott. UK: Penguin Books, 1963.

EURÍPIDES. *Medea*. Introduction and commentary by Denys Page. New York: Oxford University Press, 2001.

EURÍPIDES. *Medéia: uma tragédia grega*. Tradução de Mário da Gama Kury. 5. ed. Rio de Janeiro: Expresso Zahar, 2001.

EURÍPIDES. *Teatro completo: volume I*. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2015. PDF.

FERREIRA, Luísa de Nazaré. A fúria de Medeia. *Humanitas*, Coimbra, v. XLIX, p. 61-84, 1997.

FOUCAULT, Michel. O Que é um Autor? (1969). Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. In: FOUCAULT, Michel. *Ditos e Escritos: Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema* (vol. III). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p. 264-298.

GASTER, Theodor. Myth and story. *Numen*, The Netherlands, v. 1, n. 3, p. 184-212, 1954. Disponível em: *JSTOR*, [www.jstor.org/stable/3269498](http://www.jstor.org/stable/3269498). Acesso em: 23 jun. 2021.

GOUVÊA JÚNIOR, Márcio Meirelles (org. e trad.). *Medeias latinas: Medeae Romae*. Belo Horizonte, Autêntica, 2014.

HUTCHEON, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge, 2006.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.

JENNY, Laurent. *A estratégia da forma*. Tradução de Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Almedina, 1979.

KRISTEVA, Julia. A Palavra, o diálogo e o romance. In: *Introdução à semanálise*. Tradução de Lucia Helena França Ferraz. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

MARCZAK, Cláudia. (Des)construção. In: JUDAR, Cristina; RABELO, Alexandre (orgs.). *A resistência dos vaga-lumes*. São Paulo: Nós, 2019. p. 84-85.

MIMOSO-RUIZ, Duarte. Medeia. In: BRUNEL, Pierre. (org.). *Dicionário de mitos literários*. Tradução de Carlos Sussekind *et al.* 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998. p. 613-619.

NEVES, Maria Helena de Moura. Medéia (Uma Tragédia Grega) e Gota D'Água. *Revista De Letras*, Universidade Estadual Paulista/UNESP, São Paulo, v. 25, p. 97-101, 1985. Disponível em: *JSTOR*, [www.jstor.org/stable/27666360](http://www.jstor.org/stable/27666360). Acesso em: 19 mar. 2021.

ORWELL, George. *1984*. New York, The New American Library, 1961.

PINTO, Zemaria. *Nós, Medéia*. Manaus: Editora Valer e Governo do Estado do Amazonas, 2003.

RINNE, Olga. *Medeia: o direito à ira e ao ciúme*. Tradução de Margit Martincic e Daniel Camarinha da Silva. São Paulo: Cultrix, 1992.

SAMOYAUULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. Tradução de Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SAVIETTO, Maria do Carmo. Medéia e Fedra: uma perspectiva racionalista da condição da mulher e suas emoções. *Revista de Letras*, Universidade Estadual Paulista/UNESP, São Paulo, v. 28, p. 117-127, 1988.

SCHMIDT, Rita. *Descenramentos/convergências: ensaios de crítica feminista*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2017.

SCHMIDT, Rita. Des-figurações do corpo feminino: textualidade fora da lei. In: CUNHA, Andrei; FERREIRA, Cínara. *Mundopoética: geopolíticas do literário*. Porto Alegre, Class, 2020. p. 263-277.

SÊNECA. Medeia. In: GOUVÊA JÚNIOR, Márcio Meirelles (org. e trad). *Medeias latinas: Medeae Romae*. Belo Horizonte, Autêntica, 2014. p. 125-193.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. *Ilha do desterro*, Revista de língua inglesa, literaturas em inglês e estudos culturais, Paraná, n. 51. p. 19-53, jul./dez. 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/2175-8026.2006n51p19/9004>. Acesso em: 18 fev. 2019.

VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Perspectiva, 2014.