

# MEDEIA

No Drama Antigo  
e Moderno



Instituto Nacional de Investigação Científica

(Página deixada propositadamente em branco)

# MEDeia

No Drama Antigo  
e Moderno

Actas do Colóquio de  
11 e 12 de Abril de 1991



**Instituto Nacional de Investigação Científica**

Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos  
da Universidade de Coimbra

Coimbra

1991

## **FICHA TÉCNICA**

### **Título**

MEDEIA NO DRAMA ANTIGO E MODERNO – Actas

### **Editor**

Centro de Estudos Clássicos Humanísticos (I.N.I.C.) da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

### **Capa**

Máscara trágica de mármore, da colecção de Sir J.D. Beazley, hoje no Ashmolean Museum, Oxford.

Desenho das letras do título por Louro Fonseca

© Instituto de Estudos Clássicos

**Tiragem** – 2000 exemplares

Depósito Legal n.º 51774/91

ISBN 972-667-250-3

## ÍNDICE GERAL

Comissão Organizadora	5
Patrocínios	7
Programa das Sessões	9
Lista dos Participantes	11
Sessão de Abertura	
Discurso da Presidente da Comissão Organizadora	27
Comunicações	
Manuel Oliveira Pulquério, «O grande monólogo da <i>Medeia</i> de Eurípides»	33
Walter de Medeiros, «A Donzela no carro do Sol: os caminhos do abismo e da redenção na <i>Medeia</i> senequiana»	45
Manuel Viegas Abreu, «Mito, ciência e vida: reflexões a propósito de <i>Medeia</i> »	57
Ofélia Paiva Monteiro, « <i>Medeia</i> ou o egotismo trágico: de Corneille a Anouilh»	75
J. Oliveira Barata, «Utopia e realidade: os «encantos» de <i>Medeia</i> e o anel de Sacatrapo»	101
Ludwig Scheidl, «O clássico e o romântico na <i>Medea</i> de Grillparzer»	135
Aníbal Pinto Castro, «Modernidade e modernização de um mito: <i>La lunga notte di Medea</i> de Alvaro»	153
Aparecida Ribeiro, «O trágico e a denúncia social numa <i>Medeia</i> brasileira: a <i>Gota d'Água de Chico Buarque e Paulo Pontes</i> »	171

Mesa redonda

Coordenadora: Yvette Centeno

*Intervenientes:*

Jorge Osório, «Ressonância de Medeia em tempos medievais e renascentistas»	199
J. Segurado e Campos, «Lessing, Miss Sara Simpson: uma Medeia burguesa»	209
Maria Manuela Gouveia Dellile, «O mito de Medeia em dois dramas alemães do século XX»	219
M. Viegas Abreu, «Em torno dos objectivos da <i>Medeia</i> de Eurípidés. Reflexões complementares sobre mito, ciência e vida»	227
M. Baptista Pereira, «Sobre o trágico»	237

## **COMISSÃO ORGANIZADORA**

DOUTORA MARIA HELENA DA ROCHA PEREIRA – Presidente

DOUTOR SEBASTÃO TAVARES DE PINHO

DOUTOR JOSÉ RIBEIRO FERREIRA

DOUTORA MARIA DE FÁTIMA SILVA

DOUTOR FRANCISCO DE OLIVEIRA

DOUTOR CARLOS ASCENSO ANDRÉ

Professores da Universidade de Coimbra

DR.<sup>a</sup> ZÉLIA SAMPAIO VENTURA – Secretária

(Página deixada propositadamente em branco)



## **ENTIDADES PROMOTORAS**

Instituto de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade  
de Coimbra

Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de  
Coimbra

Com o patrocínio da Direcção-Geral dos Assuntos  
Culturais da Secretaria de Estado da Cultura

## **APOIOS**

Reitoria da Universidade de Coimbra  
Conselho Directivo da Faculdade de Letras de Coimbra  
Conselho Científico da Faculdade de Letras de Coimbra  
Comissão do VII Centenário da Universidade de Coimbra  
Teatro Académico de Gil Vicente  
Livraria Minerva  
Banco Pinto & Sotto Mayor

(Página deixada propositadamente em branco)

# PROGRAMA

## Dia 11 de Abril

- 09,00 h – Distribuição da documentação
- 10,00 h – Sessão de abertura
- 10,30 h – DOUTOR MANUEL PULQUÉRIO (Universidade de Coimbra)  
*O grande monólogo da «Medeia» de Eurípides*
- Pausa para café
- 12,00 h – DOUTOR WALTER DE MEDEIROS (Universidade de Coimbra)  
*A donzela no carro do Sol: os caminhos do abismo e da redenção na «Medeia» Senequiana*
- 15,00 h – DOUTOR MANUEL ABREU (Universidade de Coimbra)  
*Mito, ciência e vida: reflexões a propósito de Medeia*
- 16,00 h – DOUTORA OFÉLIA PAIVA MONTEIRO (Universidade de Coimbra)  
*Medeia ou o egotismo trágico: de Corneille a Anouilh*
- Pausa para café
- 17,30 h – DOUTOR J. OLIVEIRA BARATA (Universidade de Coimbra)  
*Utopia e realidade: os «encantos» de Medeia e o anel de Sacatrapo*
- 21,30 h – ESPECTÁCULO  
Representação, incluindo parte da música original, de «Os Encantos de Medeia», de António José da Silva, pelas MARIONETAS DE S. LOURENÇO

## **Dia 12 de Abril**

09,30 h – DOUTOR LUDWIG SCHEIDL (Universidade de Coimbra)  
*O clássico e o romântico na «Medea» de Grillparzer*

– Pausa para café

11,00 h – DOUTOR ANÍBAL DE CASTRO (Universidade de Coimbra)  
*Modernidade e modernização de um mito: «La lunga notte di Medea» de Alvaro*

12,00 h – DOUTORA APARECIDA RIBEIRO (Universidade de Coimbra)  
*Bicho e samba na Medeia brasileira: a denúncia social em «Gota d'Água» de Chico Buarque*

15,00 h – MESA-REDONDA

DOUTORA YVETTE CENTENO (Universidade Nova de Lisboa), Coordenadora

DOUTOR JORGE ALVES OSÓRIO (Universidade do Porto)

DOUTOR JOSÉ SEGURADO E CAMPOS (Universidade de Lisboa)

DOUTORA MARIA MANUELA DELILLE (Universidade de Coimbra)

DOUTOR MANUEL ABREU (Universidade de Coimbra)

DOUTOR MIGUEL BAPTISTA PEREIRA (Universidade de Coimbra)



ASPECTO DO TEATRO PAULO QUINTELA, DURANTE AS SESSÕES

(Página deixada propositadamente em branco)

## LISTA DOS PARTICIPANTES

AFONSO, Alberto da C.  
Av. Almirante Reis, nº 83 – 4º E  
1100 Lisboa

AFONSO, Edviges P. A. Ferreira  
Av. Almirante Reis, nº 83 – 4º E  
1100 Lisboa

AFONSO, Maria Cecília Cristóvão  
R. Luís de Camões, nº 569 – 2º E  
4400 Vila Nova de Gaia

ALDEIA, Helena Cristina Barbosa  
Castro Matoso, 14  
3800 Aveiro

ALMEIDA, Lúvia Maria Múrias Santos  
Ferrand de  
Av. Dias da Silva, nº 158 – 1º  
3000 Coimbra

ALMEIDA, Maria Rosa Gomes  
Azival  
3660 S. Pedro do Sul

ALMEIDA, Maria Helena Ferreira  
Cavernães  
3500 Viseu

ALMEIDA, José António dos Anjos  
R. Stº António, 42  
Santiago  
3500 Viseu

ALMEIDA, Ana Paula Pinto Duarte  
R. João Jacinto, nº 34 – 2º  
3000 Coimbra

ALPOIM, Ana Maria de Almeida  
R. de S. Martinho 102  
Torre Simão Bolivar 7 D.  
3800 Aveiro

ALVARES, Luísa Benvinda Pereira  
Av. Almeida Lucena, 1  
5000 Vila Real

ALVELOS, Maria Manuela Pereira Pinto  
Dourado  
R. Prof. Egas Moniz, 13 r/c Esq.  
3800 Aveiro

ALVES, Fortunato Miguel Caetano  
Quinta do Olho d'Água, Bloco A3 – 4º A  
3800 Aveiro

ALVES, Maria José Corriça  
R. António Borges, nº 180 – 5º Esq.  
Frente  
4200 Porto

AMARAL, Ana Lúcia Carmo Almeida  
R. Mestre de Avis, 18  
2330 Entroncamento

ANACLETO, Maria Marta Teixeira  
R. Infanta D. Maria  
— Edifício Teleférico-Porta 42  
3000 Coimbra

ANDRÉ, Carlos M. B. Ascenso  
Instituto de Estudos Clássicos  
Faculdade de Letras  
3049 Coimbra

ANTÓNIO, José Barata  
R. Fernando Pessoa, 31  
2330 Entroncamento

ANTÓNIO, Maria de Deus Ramos  
Pinheiro Barata  
R. Fernando Pessoa, 31  
2330 Entroncamento

AREIAS, Maria de Fátima da Cruz  
Caneira  
Mamarrosa  
3770 Oliveira do Bairro

AUGUSTO, Sara Manuela Ribeiro  
Martins  
R. Grão Vasco, nº10 3º  
3500 Viseu

AZEVEDO, Teresa da Conceição  
A. Loureiro  
Rua de São Julião, Bloco 2 – nº 6, 1º D.  
3530 Mangualde

AZEVEDO, Maria Teresa Nogueira  
Schiappa  
Instituto de Estudos Clássicos  
Faculdade de Letras  
3049 Coimbra

AZEVEDO, Elvira Manuel Pardinhas  
Rua dos Burgães, nº 303-1º Esq.  
4000 Porto

AZEVEDO, José Manuel  
Rua dos Colégios  
3680 Oliveira de Frades

BALÚLA, João Paulo Rodrigues  
Colégio da Via Sacra, Av. 5 de Outubro  
3500 Viseu

BAPTISTA, Joana de Barros  
Av. Ilha da Madeira, 40-5º  
1400 Lisboa

BARBOSA, Manuel José de Sousa  
R. Pedro Andrade Caminha, nº 6 – R/C E  
2745 Queluz

BARROS, António Augusto da Cunha  
Faculdade de Letras  
1600 Lisboa

BARROSO, Isabel Maria Morais F.  
Sargento-Mor  
3000 Coimbra

BARROSO, Maria do Rosário  
Fernandes  
Rua dos Combatentes, nº 156 – 2º Esq.  
3000 Coimbra

BEATO, Agostinho Pires  
Escalos de Baixo  
6005 Alcains

BISPO, Carlos Jorge  
Centro de Viseu  
Universidade Católica Portuguesa  
3500 Viseu

BÓIA, Maria de Fátima Cabral  
de Albuquerque S. R. P.  
R. Mário Sacramento, 111 – 1º Esq.  
3800 Aveiro

BOSCH, Ursula Annette  
Rua do Brasil, nº 22 A – 2º Dir.  
3000 Coimbra

BRAGA, José Eduardo Teixeira Pereira  
Rua de Montarroio, nº 49  
3000 Coimbra

BRAGA, Maria Luísa  
Av. Elias Garcia, nº 137 – 5º  
1093 Lisboa

BRANQUINHO, José Carlos da Silva  
Centro Regional de Viseu  
Universidade Católica Portuguesa  
3500 Viseu

BRÁS, Maria José Dias  
R. Artur Proença Duarte, 5  
2330 Entroncamento



BRASETE, Maria Fernanda Amaro  
Matos  
Deptº de Línguas  
Universidade de Aveiro  
3800 Aveiro

CALDEIRA, Alexandra Isabel Martins  
Morato  
R. Carolina Michaelis, nº 58 – R/C Dir.  
3000 Coimbra

CAMELO, José António Fernandès  
R. Gomes Freire, 121-3º Dtº  
1100 Lisboa

CARDOSO, João Nuno Paixão Corrêa  
Praceta de S. Sebastião, 59  
3000 Coimbra

CARDOSO, Rosa Madalena Costa  
R. José Luciano de Castro, nº176-5ºB  
Esgueira  
3800 Aveiro

CARDOSO, Luís Miguel Oliveira  
de Barros  
Av. António José de Almeida, 54-1º Esqº  
3500 Viseu

CARDOSO, Olga Isabel Pereira  
Ribasor, nº 26 – 2º E  
Benavente

CARNEIRO, Manuel Cerejeira Abreu  
Sargento-Mor  
Souselas  
3000 Coimbra

CARRILHO, Alice de Jesus Dias  
Abrantes  
Estrada da Nazaré, nº 14 – 5º Dir. B.  
2430 Marinha Grande

CARVALHO, Laura Arminda Duarte  
de Almeida  
Av. da República, 88-1º E  
1600 Lisboa

CARVALHO, Amélia Maria Botelho de  
R. Nova do Freixo  
Bencanta  
3000 Coimbra

CASTRO, Aníbal Pinto de  
Cernache  
3000 Coimbra

CASTRO, Inês Luísa de Ornellas A. S.  
R. Tristão Vaz, nº49 – 3º D  
Lisboa

COELHO, Donatila de Amaral  
R. José Pinto Loureiro, 42-1º  
3000 Coimbra

COIMBRA, Sónia Alexandra Pereira  
Fonseca  
R. dos Combatentes, 41-2º  
3000 Coimbra

COIMBRA, Francisco Eduardo Matoso  
R. José A. dos Reis, nº138-2º D.  
3000 Coimbra

CONCEIÇÃO, Manuel Joaquim  
dos Santos  
Gândara  
Milheirós de Poiares  
3700 S. João da Madeira

CORDEIRO, Adriano Milho  
R. de Stº António  
Moita do Norte  
2260 V. N. Barquinha

CORDEIRO, Rosalina do Carmo  
Carvalho Correia  
R. de Stº António  
Moita do Norte  
2260 V. N. Barquinha

CORREIA, Maria de Lurdes Farinha  
R. Serpa Pinto, nº 13 – 1º  
4000 Porto

CORREIA, Maria Isabel Rente  
Av. Almeida Lucena, nº1  
5000 Vila Real

CORREIA, Anabela Rodrigues  
Casalinhos  
3130 Soure

CORTESÃO, Cristina Isabel Arriaga  
S. João do Campo  
3000 Coimbra

COSTA, Helena Maria Ribeiro Almeida  
Vildemoinhos  
Cubo  
3500 Viseu

COSTA, Maria Raquel Pereira  
R. Luís de Camões n. 569  
4400 Gaia

COSTA, Manuel Tomás Gaspar  
Rua dos Biscoitos  
9950 Madalena do Pico

CRAVINO, Ana Maria Cleto  
R. José I, Bloco B, 2º Centro  
3000 Coimbra

CRISTÓVÃO, Maria do Rosário  
R. de Olivença, 10  
6000 Castelo Branco

CRUZ, Maria da Graça Gaspar Mendes  
de Pinho  
Av. Camilo de Matos, 102-2º  
Vale de Cambra

CRUZ, Isabel Maria Nunes de Sousa  
R. Dias Ferreira, nº 55 – 1º  
3000 Coimbra

CUNHA, Maria Luísa Malato da Rosa  
Borrvalho F.  
R. Mário Vasconcelos e Sá, 28 A-4º  
4000 Porto

CUNHA, Paulo Jorge Fonseca Ferreira  
R. Mário Vasconcelos e Sá, 28-A-4º  
4000 Porto

DESERTO, Jorge Pereira Nunes  
Tv. Cabaço, nº 7  
Moita do Norte  
2260 Vila Nova da Barquinha

DIAS, Amélia Encarnação S. P. Simões  
R. Gen. Humberto Delgado, nº 40-2º  
3000 Coimbra

DIAS, Irene Mercedes de Gomes Pereira  
Quinta do Carramona,  
Bloco C – Pr. 34 – 4º A  
Esgueira  
3800 Aveiro

DOMINGUES, João da Costa  
Urb. Costa do Sol, Lote 9, 3º Esq.  
Alqueves – Santa Clara  
3000 Coimbra

DOMINGUES, Maria Goreti Fino  
Cruz da Légua  
2480 Porto de Mós

DUARTE, Helena Maria Vaz  
R. 25 de Abril, 25-1º-Dtº  
2330 Entroncamento

DUARTE, Rui Miguel de Oliveira  
Rua do Moinho, Lote 4, 4º A  
2700 Amadora

EIRÓ, Filomena Maria Esteves  
R. 25 de Abril, 19  
2330 Entroncamento

FARIA, Maria do Céu Novais  
Av. 5 de Outubro, 254-5º-D  
1600 Lisboa

FERNANDES, Maria Gabriela Miranda  
Correia de F.  
Rua do Brasil, nº 101  
3000 Coimbra

FERNANDES, Jaime Manuel da Costa  
Bairro da Amizade, 26  
3500 Viseu

FERNANDES, Teresa Maria Lopes  
Abreu Leitão  
R. da Barroca, 32  
3000 Coimbra

FERREIRA, Maria Edite Pacheco  
A. Elísio de Moura, nº 397 – 8º C  
3000 Coimbra

FERREIRA, José Alberto  
R. Fernandes Tomás, nº 61 – 3º  
3000 Coimbra

FERREIRA, José Ribeiro  
Instituto de Estudos Clássicos  
Faculdade de Letras  
3049 Coimbra

FERREIRA, Luís Manuel Geraldês  
Freire dos Santos  
Bairro de Sousa Pinto, nº13  
3000 Coimbra

FERREIRA, José Manuel Brás  
Colégio da Via-Sacra  
3500 Viseu

FERREIRA, Emília de Jesus  
Trav. Nova, R. António José de Almeida,  
nº 12 – 6º E  
3000 Coimbra

FIALHO, Maria do Céu  
Instituto de Estudos Clássicos  
Faculdade de Letras  
3049 Coimbra

FIGUEIRA, Maria de Lurdes Rodrigues  
Dias  
R. Condessa do Ameal, nº 39-2º fr.  
3000 Coimbra

FIGUEIREDO, Edite Maria Pires dos Reis  
Rua da Portela, nº 37  
2430 Marinha Grande

FIGUEIREDO, Maria Carmina Marques  
Av. Renato Araújo, Lote 10-5º-B  
3700 S. João da Madeira

FONTES, Ana Cristina Moura Marques  
Gonçalves  
R. Bernardo de Albuquerque, nº151 – 2º E  
3000 Coimbra

FORTUNATO, Maria Teresa Tristão  
Av. Lourenço Peixinho, nº118 1º  
3800 Aveiro

FOURCAULT, Anne  
Avenue Molière, 68  
1180 Bruxelles  
Belgique

FRANCISCO, Mercília  
Escola Secundária Rodrigues Lobo  
R. Afonso Lopes Vieira  
2400 Leiria

FREIRE, Maria Teresa de Almeida  
Gouveia Geraldés  
Instituto de Estudos Clássicos  
Faculdade de Letras  
3049 Coimbra

FREIRE, José Geraldés  
R. Guerra Junqueiro, nº 132  
3000 Coimbra

FREITAS, Odília de Jesus  
R. Luís de Camões, nº 47 – 1º  
3000 Coimbra

GAIO, Maria de Lurdes Pimenta  
da Silva  
R. Túnel, nº10 – 2º E.  
3000 Coimbra

GAMEIRO, Armindo da Costa  
Rua da Esperança, nº 28  
2330 Entroncamento

GARCIA, Jorge Manuel Dias  
Residência Univ. J. Jacinto, nº 24  
3000 Coimbra

GARCIA, Maria Isabel  
Livraria Minerva  
3000 Coimbra

GEADA, Cidália Aurora Pacheco Neto  
R. das Ribeirinhas, 130  
Vilar de Andorinho  
4400 Gaia

GONÇALVES, Madalena Morna  
Av. 25 de Abril, 210-5ª-D.  
2400 Leiria

GONÇALVES, João António Lourenço  
Prolongamento da R. Pedro Álvares  
Cabral, nº 49 – 2º E.  
3000 Coimbra

GOUVEIA, Helena Igreja Ferreira  
Rua dos Covões, nº 67 – R/C  
S. Martinho do Bispo  
3000 Coimbra

GRAÇA, Maria de Nazaré Faria Varelas  
R. José Rabumba, 44  
3800 Aveiro

GUIMARÃES, Carlos  
R. B. à Av. Bissaia Barreto, 5-1º  
3000 Coimbra

ILHARCO, Maria Dulce Urbano de  
Nogueira  
Estrada da Beira, 80-1º E.  
3000 Coimbra

JABOUILLE, M. Cristina de Castro-  
-Maia de S. Pimentel  
Quinta Nova, Rua A, Lote 49, 10º B  
2675 Odivelas

JABOUILLE, Victor  
Urb. Quinta Nova, Rua A, Lote 49, nº 10 B  
Odivelas

JOAQUIM, António Manuel Esteves  
R. Nicolau Chanterenne, nº 326 – Cave B  
3000 Coimbra

LOPES, Alexandra Paula de Matos Pereira  
Quinta do Galo, Lote 26, 3º E.  
3500 Viseu

LOPES, Maria Teresa Gomes  
Castro Matoso 14  
3800 Aveiro

LOPES, Maria Teresa Pestana  
Quinta da Maia, Lote 3 – R/C D.  
3000 Coimbra

LOPES, Fernando Alexandre de Matos  
Pereira  
Bairro das Mesuras, Lote 9-1º F  
3500 Viseu

LUÍS, Mário Helder José Gomes  
R. Mário Sacramento, nº 5  
3800 Aveiro

MACHADO, Maria da Conceição C.  
Lourinho Soares  
R. Alves Redol, 5º-D.  
1000 Lisboa

MADEIRA, João Manuel Catarino  
Bairro da Boavista, Bloco 1 R/C E.  
3000 Coimbra

MAGALHÃES, Olinda da Silva  
Caldeira  
R. Cón. Ferreira Pinto, nº 137  
4000 Porto

MAIA, Eduardo Jorge Gamelas da Silva  
R. Direita, 132  
Vilar  
3800 Aveiro

MARIANO, Maria do Rosário Neto dos  
Santos  
Av. Urbano Duarte, nº 84 – 1º D.  
Coimbra

MARTINS, Isaltina das Dores  
Figueiredo  
Prolongamento da Avenida Elísio de  
Moura-99-2º D.  
3000 Coimbra

MARTINS, Maria Helena Esteves  
Mendes  
R. Eustachio Picciochi Garcia, 4-1º-D.  
2330 Entroncamento

MARTINS, Maria de Fátima Caetano  
Filipe  
R. Sá Carneiro, nº 7-8º E.  
3000 Coimbra

MARTINS, António Manuel  
Centro de Viseu  
Universidade Católica Portuguesa  
3500 Viseu

MARTINS, Leonel Cardoso  
Avenida do Bonfim, nº 13 – 3º E.  
7300 Portalegre

MARTINS, Paula Maria Fernandes  
Av. D. Afonso Henriques, nº 36 – 1º  
3000 Coimbra

MARTINS, Júlia MARTINS  
Rua dos Barbosas, nº 243-2º D.  
4700 Braga

MATOS, António Alexandrino de  
Figueiredo  
Largo do Convento  
3670 Vouzela

MEDEIROS, Ana Paula da Conceição  
Correia de Lemos  
R. do Brasil, 222-A, 7º  
3000 Coimbra

MENDES, Maria Teresa Capelão Pinto  
R. Padre Américo, nº 62  
3000 Coimbra

MENDES, Maria Adelaide Franco da  
Silva  
Estrada da Barata, Lote 2-3º E.  
2200 Abrantes

MENDES, Maria Paula Filomena da  
Fonseca  
R. Jaime Lopes Dias, lote 1 – 3º D.  
3000 Coimbra

MESTRE, António de Jesus Costa  
Rua Cecílio de Sousa, nº 60 – 1º D.  
1200 Lisboa

MIGUE, Joana Campina  
R. Rodrigo Reinel, nº 4 – 2º D.  
1400 Lisboa

MINGOCHO, Maria Teresa Delgado  
R. Machado de Castro, nº 235 – 1º A  
3000 Coimbra

MIRANDA, Carlota Maria Lopes  
R. Luísa Campos, nº 2  
Ançã  
3000 Coimbra

MIRANDA, Maria Margarida Lopes  
R. Mário de Vasconcelos e Sá, nº 56 – 1º E.  
4000 Porto

MOITA, João Gonçalves  
Rua da Escola Primária, nº 17-3º D.  
2800 Cova da Piedade

MONTEIRO, Beatriz  
Travessa dos Banhos, nº 6 – 1º D.  
3080 Figueira da Foz

MONTEIRO, Maria Fernanda Duarte  
Rua de Olivença, nº 9, 2º E.  
2460 Alcobaça

MONTEIRO, Helena Teixeira  
Esc. Sec. Joaquim de Carvalho  
3080 Figueira da Foz

MORAIS, Carlos Manuel Ferreira  
Rua Indústrias, 372  
S. Félix da Marinha  
4405 Valadares

MORGADO, Angelina Rosa  
R. D. Afonso Henriques, 52, 3º E.  
2330 Entroncamento

MORGADO, Josefina Rosa  
R. D. Afonso Henriques, nº 52-3º E.  
2330 Entroncamento

MOURA, Jorge Virgílio Moranguinho  
Rua do Zaire, nº 10 – 1º E  
4200 Porto

MOURO, Zélia Maria Ferreira  
Gonçalves  
Av. Lúcio Vidal  
3800 Aveiro

NUNES, Cecília Josefina Antunes  
R. Sargento Mór, 32-4º  
3000 Coimbra

NUNES, Virgínia de Carvalho  
R. José Luciano de Castro, 30-2º-D.  
3800 Aveiro

NUNES, Rosalina Manuela Crespo  
Simões  
R. Daniel de Matos, nº131 R/C  
3000 Coimbra

OLIVEIRA, Rosa Maria Loureiro  
Rua Augusta, 17 cave  
3000 Coimbra

OLIVEIRA, Maria Fernanda A. S.  
R. Padre Américo, 42-2º-E.  
3000 Coimbra

OLIVEIRA, Isabel Maria P. Pinto Noronha  
Rua da lagoa, 1475-R/C D.  
Senhora da Hora  
4450 Matosinhos

OLIVEIRA, João Filipe Mendes de  
Igreja da Rainha Santa  
Santa Clara  
3000 Coimbra

OLIVEIRA, Luís Manuel de  
Igreja da Rainha Santa  
Santa Clara  
3000 Coimbra

OLIVEIRA, Francisco de  
R. Padre Américo, nº 42 – 2º E.  
3000 Coimbra

PAIS, Maria Hortense Moreira de Pina  
Av. Calouste Gulbenkian, nº 333, 1º E.  
3500 Viseu

PEREIRA, Isabel Maria Machado  
Est. da Nazaré, nº 14, Edif. Parque-Sol,  
5º D. B  
2430 Marinha Grande

PEREIRA, Belmiro Fernandes  
R. Padre Manuel Marques Ferreira, D  
23, r/c D.  
3800 Aveiro

PEREIRA, Virgínia da Conceição Soares  
Av. D. Afonso Henriques, 863, 8º D. Tras.  
4450 Matosinhos

PEREIRA, Maria Isabel de Abreu e Lima  
R. Barbosa du Bocage, 11-2º  
4100 Porto

PEREIRA, Maria Agostinha Gonçalves  
Colégio Via Sacra  
3500 Viseu

PEREIRA, Adelino Cardoso  
Seminário  
6150 Proença-a-Nova

PEREIRA, Maria Helena Rocha  
Instituto de Estudos Clássicos  
Faculdade de Letras  
Coimbra

PINHEIRO, Maria Clara Ferrão  
R. Adolfo Loureiro, nº 34 – 3º D  
3800 Aveiro

PINHEIRO, Marília Pulquério Futre  
Urb. da Portela, lote 117, 7º E.  
2685 Sacavém

PINHO, Jorge Manuel Tomé Martins  
R. Luíz Carrisso, 12 – 2º – D.  
3080 Figueira da Foz

PINHO, Sebastião Tavares  
Ladeira do Seminário, nº 5 C/V  
3000 Coimbra

PINHO, Maria Aparecida Ribeiro  
Ladeira do Seminário, nº 5 – C/V  
3000 Coimbra

PINTO, Isabel Maria Santos  
R. Conselheiro Santos Viegas, 137  
4760 V. N. Famalicão

PINTO, Laura Maria de Jesus Camelo  
R. Infanta D. Maria, 17-Hab. 31  
4000 Porto

PINTO, Maria de Fátima Pereira  
Urb. Cinema de Arrifana  
3700 S. João Madeira

QUEVÊDO, Maria Isabel Freitas Pinto  
Av. da Boavista, 3691  
4100 Porto

RAMALHO, Américo Costa  
R. António Nobre, 4-1º  
3000 Coimbra

RAMALHO, Marie Louise da Costa  
R. António Nobre, 4-1º  
3000 Coimbra

- REBELO, António Manuel Ribeiro  
Urb. do Loreto, Lote 8 – 8º D.  
3000 Coimbra
- REBELO, Aldina Maria Sequeira R. R.  
Urb. do Loreto, Lote 8 – 8º D.  
3000 Coimbra
- ROCHA, Graça Maria Vilar  
Rua dos Heróis Lusitanos  
3500 Viseu
- ROCHA, José Quintas  
Passal  
Sobrado  
4550 Castelo de Paiva
- ROCHA, António Ferreira  
Praceta Ramada Curto, nº 3 – 3º D.  
Corróios  
2800 Almada
- RODRIGUES, Eugénia da Conceição  
Cañado  
Av. Bissaya Barreto, nº268, Bloco-C, 3ºA  
3000 Coimbra
- RODRIGUES, António Augusto  
Baptista  
R. Duque de Bragança, 4-5º F  
6300 Guarda
- RODRIGUES, Ilda Maria Nobre  
R. Cap. Luis Gonzaga, 8-6º A  
3000 Coimbra
- RODRIGUES, Maria Alcida Barbosa  
Leão Campos  
R. Machado de Castro, 132-3º  
3000 Coimbra
- RODRIGUES, Esmeralda Maria da Costa  
R. D. José I, Ed. D. José I, 3º E  
3080 Figueira da Foz
- RODRIGUES, Maria Eugénia Pinto dos  
Santos  
R. Carlos da Maia, nº 184-2º  
4200 Porto
- ROQUETE, José Luís Damásio  
Av. Maria da Conceição, Lote 49 – 1º A  
Carcavelos  
2775 Parede
- SANTOS, Ana Mafalda L. Vasconcelos P.  
Av. Alberto Sampaio, nº 95, 2º D.  
3500 Viseu
- SANTOS, Ana Paula Magalhães  
Escola Secundária nº 1 da Marinha Grande  
2430 Marinha Grande
- SANTOS, Carlos Ferreira  
Bairro das Mesenas, Bl. 5-1º Fr.  
3500 Viseu
- SANTOS, Cecília Nunes Soares  
R. D. Afonso Henriques, 11  
3700 S. João da Madeira
- SANTOS, Cristina Maria Baltazar  
Av. 25 de Abril, nº 140  
3500 Viseu
- SANTOS, Maria Luísa Meireles  
R. António Feliciano de Castilho,  
nº 375-1º E.  
Pedrouços  
4470 Maia
- SANTOS, Maria do Rosário Calisto L.  
Praça Gonçalo Trancoso, nº 3 – 2º D.  
1700 Lisboa
- SANTOS, Maria Sofia Dias Ferreira G. S.  
Rua de Santarém, Lote 3 – R/C E.  
2775 Parede — Carcavelos



SARAIVA, José M. Ribeiro  
R. Prof. Reinaldo dos Santos, nº 9-2º E.  
1500 Lisboa

SARDINHA, Maria Leonor dos Reis  
Av. P. Manuel da Nóbrega, nº 17-1º D.  
1000 Lisboa

SARMENTO, Carmen Alice Aguiar de  
Morais  
Av. Gen. Humberto Delgado, nº 372  
4800 Guimarães

SERRA, Pedro  
Faculdade de Letras  
1600 Lisboa

SILVA, António Jorge  
R. Comdt. Sacadura Cabral, 22  
3000 Coimbra

SILVA, Elisabete Maria de Castro  
Av. Dias da Silva, nº19  
3000 Coimbra

SILVA, José Coelho Oliveira  
Godinha  
Escapães  
4520 Santa Maria da Feira

SILVA, José Francisco Gomes  
R. Quinta do Olho de Água, Bloco 3 –  
Fracção C  
Esgueira  
3800 Aveiro

SILVA, Júlia Maria Sousa Alves  
Av. António José de Almeida, nº386  
3000 Coimbra

SILVA, Maria Amélia Feijão Neves  
Av. Calouste Gulbenkian, nº 69 – Sót. D.  
3000 Coimbra

SILVA, Maria de Fátima Sousa  
Instituto de Estudos Clássicos  
Faculdade de Letras  
3049 Coimbra

SILVA, José Carlos Costa Reis  
R. Guimarães Amora, 3-2º  
2350 Torres Novas

SILVA, Maria Celeste M. S. Ferreira  
Praceta 25 de Abril, nº 140-5º D.  
4400 Vila Nova de Gaia

SILVA, Ivone Leitão Agostinho  
R. Caminho da Quinta, nº 15 – B  
2780 Oeiras

SILVA, Paula Judite Gomes da  
Vila Verde  
3770 Oliveira do Bairro

SOARES, Nair de Nazaré Castro  
Instituto de Estudos Clássicos  
Faculdade de Letras  
3049 Coimbra

SOARES, Carmen Isabel Leal  
R. Machado de Castro, 81, c/v- Dtº  
3000 Coimbra

SOARES, Etelvina Maria de Jesus  
R. Amara  
Quintã do Loureiro – Cacia  
3800 Aveiro

SOARES, Maria Regina de Jesus  
Martins  
R. Torrinha, 71  
4000 Porto

SOARES, Maria da Graça Ebrhardt  
Rua de Aveiro, nº 11 – 6º C  
3000 Coimbra

SOARES, Joaquim Ferreira  
Serradelo  
Raia  
4450 Castelo de Paiva

SOTTOMAYOR, Ana Paula Quintela  
R. Breyner, 102-1º  
4000 Porto

SOUSA, Maria do Carmo P. L. de  
Almeida  
Trav. da Ladeira do Seminário, 7  
3000 Coimbra

TAVARES, António Augusto Rodrigues  
Domus Amicis  
Alpolentim – Terrugem  
2710 Sintra

TAVARES, José  
R. Cavaleiros de Cristo, nº12-2º C  
2300 Tomar

TEIXEIRA, Odete  
Esc. Sec. Joaquim de Carvalho  
3080 Figueira da Foz

TELES, Ana Paula Lourenço  
R. Cónego Martins, 23-2º E.  
3500 Viseu

TONA, Elisa Maria de Oliveira Gomes da  
Universidade de Trás-os-Montes e Alto  
Douro  
Departamento de Letras  
5000 Vila Real

TORRÃO, João Manuel Nunes  
Instituto de Estudos Clássicos  
Faculdade de Letras  
3049 Coimbra

TORRES, Amadeu Rodrigues  
R. de Santa Margarida, nº 4  
4700 Braga

URBANO, Maria Luisa Machado da  
Graça M. Dias  
R. Infanta D. Maria, 50, 4º Dtº  
3000 Coimbra

VALENTE, Ana Maria da Silva  
Instituto de Estudos Clássicos  
Faculdade de Letras  
3049 Coimbra

VÁRZEAS, Marta Isabel de Oliveira  
R. António Jardim, 103-1º  
3000 Coimbra

VELEZ, Ilda Azinhais  
Rua de Olivença, nº 19 1º D  
2460 Alcobaça

VELOSO, Aida Maria Lima Medeiros  
Marques  
Ladeira de S. Salvador, 64  
3000 Coimbra

VENÂNCIO, Cláudia Cristina Serra  
Milhano Brás  
R. Cavaleiros de Cruto, 8, 4º E.  
2300 Tomar

VENTURA, José Manuel Rodrigues  
R. Cidade de Penafiel, nº 11-3º D.  
2330 Entroncamento

VENTURA, Maria José Moleirinho Moura  
R. Cidade de Penafiel, nº 11-3º D.  
2330 Entroncamento

VENTURA, Zélia de Sampaio  
R. João Pinto Ribeiro, nº 11 – R/C Dir.  
3000 Coimbra

VIDEIRA, Vera Lúcia Silvestre  
Bº Stª Eulália, Bloco 4-E, 1º I  
3500 Viseu

VIEIRA, Isabel Maria Rodrigues Coelho  
R. Armando Ramos, nº 4  
2350 Quatro Estradas

VIOLANTE, Margarida Amélia da Silva  
R. António Nobre, 98  
3700 S. João da Madeira

VINHAS, António José Martins Chorão  
R. Frei António Taveira, nº 14  
3000 Coimbra

VITORINO, Ana Isabel Nobais Franco  
Tv. Nova à R. António José de Almeida,  
nº 12 – 6º E  
3000 Coimbra

(Página deixada propositadamente em branco)

## **Sessão de Abertura**

(Página deixada propositadamente em branco)



(Página deixada propositadamente em branco)



## Alocução da Presidente da Comissão Organizadora

---

*Prof. Doutora Maria Helena da Rocha Pereira*

Senhor Vice-Reitor, em representação do Magnífico Reitor  
Senhor Delegado da Secretaria de Estado da Cultura  
Senhor Presidente do Conselho Directivo  
Senhor Presidente do Conselho Científico  
Senhores Congressistas

O mito da expedição marítima dos Argonautas, que, sob o comando de Jasão, transpõe os terríveis escolhos das Simplégades, à entrada do que hoje se denomina o estreito de Bósforo, e ousa atingir as paragens inóspitas do Mar Negro, para conquistar o velo de ouro, é um daqueles em que é visível uma teia de reminiscências históricas que trabalhos arqueológicos recentes vieram confirmar. Embora ainda não estejam seguramente documentadas para a época micénica, são muito numerosas as provas da existência de contactos entre a Grécia e a região do Cáucaso desde o séc. VIII a.C.. Por outro lado, arqueólogos georgianos vêem na riqueza em ouro do rio dessa região (o actual Rion, antigo Phasis), e na presumível prática de utilizar uma pele de carneiro para coar as areias auríferas desse curso de água, o embrião da lenda do velocino (os apreciadores da interpretação simbólica dos mitos preferem dizer, menos prosaicamente, que a posse do velo de ouro era emblema da realeza).

A empresa dos Argonautas era suficientemente difícil para excitar a imaginação e a memória. Vieram juntar-se-lhe alguns ingredientes românticos, já conhecidos, pelo menos, de Hesíodo: a filha do rei da Cólquida é submetida ao amor por acção da dourada Afrodite (*Erga* 961-962), apaixonando-se por Jasão, que a leva e dela faz a «sua florescente mulher» (*Erga* 993-1002). Outras fontes realçam a sua traição ao pai, ao

ajudar o estrangeiro, com as suas artes mágicas, a vencer essa e outras provas não menos difíceis. Medeia foge, pois, com o herói, casam, e, após inúmeras aventuras, acabam por chegar a Corinto. Deixando de parte as múltiplas sequências narrativas de que o mito se entretetece e enriquece, fixemos apenas que a mais antiga versão dramática chegada até nós, a de Eurípides, estreada em 431 a.C., principia a acção nesse lugar, na ocasião em que Medeia sabe que o homem por quem tudo sacrificou se prepara para desposar a filha do rei de Corinto, abandonando-a, a ela e aos filhos. A ama da princesa bárbara, que conhece bem o seu ânimo exaltado, antevê uma reacção desmedida e comenta: «É que ela é terrível, e quem a desafiar como inimiga não alcançará facilmente vitória» (vv. 44-45). Efectivamente, o desfecho desta tragédia é que Medeia, desesperada com a infidelidade de Jasão, mata os próprios filhos, para o atingir profundamente, além de envenenar a noiva e o pai desta.

Quer a motivação do crime, quer o filicídio, são provavelmente invenção do dramaturgo, como supôs Page. O acto nefando conhecerá, no decurso do tempo, muitas variantes, mas não mais sairá desta história. Quando quer ensinar que cenas horripilantes não devem ser representadas, mas narradas, Horácio, na *Arte Poética* (v. 185) elogia indirectamente o exemplo de Eurípides, ao preceituar:

*Ne pueros coram populo Medea trucidet*

«Que Medeia não mate os filhos à vista do público».

Numa época que seguia outros princípios estéticos, Séneca há-de infringir esta lei, fazendo Medeia sacrificar o segundo filho perante Jasão...

A lenda dos Argonautas, a magia de Medeia, o infanticídio, ficarão a fazer parte do imaginário ocidental. Perpassando em muitas histórias e poemas ao longo da Idade Média tardia, irrompe, a partir do Renascimento e até à mais recente actualidade, em dramas, óperas, ballets, romances, poemas líricos, pinturas, esculturas, peças musicais e, por último, em filmes. Ao todo, umas trezentas obras de arte, de que cerca de cem pertencem ao teatro, provenientes de diversos países europeus (com predomínio da França, Itália, Alemanha), da América do Norte e do Sul.

Ao idealizarmos este Colóquio, tivemos, portanto, que escolher, mesmo cingindo-nos apenas ao drama, dando a preferência a alguns dos mais significativos, e não excluindo exemplos de língua portuguesa. Para

tal, convidámos, quer para as comunicações, quer para a mesa-redonda, especialistas consagrados de várias literaturas, quer antigas, quer modernas, que se professam nesta Faculdade. Além disso, aceitando a interpretação da peça de Eurípides como um drama psicológico (uma *Seelen-tragödie*, para utilizar a terminologia alemã consagrada), pareceu-nos que seria muito enriquecedora a colaboração de um professor de Psicologia (lembre-se de passagem que já está catalogado um «complexo de Medeia») e que seria indispensável a participação de um professor de Filosofia, para dilucidar as razões da vitalidade do mito.

Desde a Antiguidade que Medeia não é só a mulher traída e a maga terrível, que exerce uma vingança sem fronteiras morais. A história comporta, desde Eurípides, uma dimensão social e política. As suas tiradas sobre a condição da mulher haviam de ser recitadas pelo movimento das sufragistas; e a questão do infanticídio havia de ser tratada de mil maneiras, até chegar ao romance de Ursula Haas (1987), *Freispruch für Medea (Absolvição para Medeia)*. A oposição grego/bárbaro, que atravessa o drama, conduzirá, por um lado, à grande ênfase no ritual - na esteira de Séneca - que utilizarão o finlandês W. Kyrklund, servindo-se de práticas bantus; por outro lado, à denúncia das situações criadas pelo imperialismo e pelo colonialismo em diversos países (A. Vergel, em relação aos conquistadores espanhóis no Peru; J. Magnuson, quanto à colonização portuguesa em África, *African Medea*; Lenormand, quanto à actuação francesa na Indochina) ou pelas perseguições raciais da Segunda Guerra Mundial (Anouilh, Alvaro) ou ainda pelas tensões políticas e sociais da realidade brasileira (Chico Buarque).

A exemplificação podia continuar por muito tempo (há vários artigos e pelo menos um livro inteiro sobre a matéria!), mas, como disse, é forçoso seleccionar, e estamos aqui para escutar os conferentes, para discutir e para aprender.

Aos Colegas que aceitaram o nosso convite, quer para apresentar comunicações, quer para participar na mesa-redonda, queremos exprimir a nossa gratidão. À Secretaria de Estado da Cultura, aqui representada pelo Delegado Regional da Zona Centro, agradecemos o patrocínio concedido, sem o qual seria materialmente impossível, quer a realização deste Colóquio, quer a deslocação das Marionetas de S. Lourenço, que vão levar à cena a ópera do Judeu, *Os Encantos de Medeia*, com a partitura musical setecentista há pouco recuperada. À Reitoria da Universidade, à Comissão das Comemorações do VII. Centenário, aos Conse-

lhos Directivo e Científico da Faculdade, o seu inestimável apoio e facilidades concedidas. Finalmente, quero endereçar a todos os Congressistas, em nome da Comissão Organizadora a que pertença e do Instituto de Estudos Clássicos, que represento, na ausência, por motivos de saúde, do seu director, os melhores votos de boas-vindas.

E agora vamos ao encontro dessa figura terrível e fascinante que, quando vê fechados todos os caminhos para a felicidade, ainda tem força para gritar, com aquela clareza e concisão do latim argênteo de Séneca, que ainda resta ela: *Medea superest*. Exótica, feiticeira, mas humana, ela aí está: o enigma aliciante de uma alma que se debate e dilacera numa situação-limite.

## **Comunicações**

---

(Página deixada propositadamente em branco)

## O Grande Monólogo da «Medeia» de Eurípides

---

*Manuel de Oliveira Pulquério*

*Universidade de Coimbra*

Que dizer de uma mulher que mata os filhos para respeitar um código de honra que põe acima da própria vida?

Posta assim em termos aparentemente objectivos, a questão parece um jogo com cartas viciadas e muitos críticos da *Medeia* se têm prestado a participar nesta espécie de jogo de interpretação. A viciação das cartas está na selecção e sobrevalorização dos tais dados objectivos, que condicionam as conclusões.

Analisemos os aspectos problemáticos da formulação inicial.

Primeiro, Medeia não é apenas ou fundamentalmente mulher. As tentativas feitas para anular ou minimizar a componente demónica da sua personalidade simplificam arbitrariamente a realidade. Quando, consumado o infanticídio, Medeia escapa ao furor dos seus inimigos no carro do Sol que a transportará a Atenas, é difícil manter que Medeia é apenas um ser humano. E não é prestar homenagem a Aristóteles, primeiro crítico deste desfecho *ex machina*, banalizar a situação, como faz Lattimore<sup>1</sup>, ao afirmar ironicamente que o carro do Sol não é mais do que um táxi que Medeia toma para ir de Corinto a Atenas. Em primeiro lugar este táxi é aéreo, o que para o tempo não era propriamente uma banalidade, depois, ao que parece, é conduzido por dragões, sucedâneo pouco habitual de cavalos ou de gasolina, finalmente o motorista é o deus Sol, avô de Medeia, em cujas veias, por muito mulher que ela seja, não corre apenas sangue mas o *ἔξωρ* dos deuses.

Como é que um deus concede protecção à assassina dos seus bisnetos, isso é outro problema, nada fácil de dilucidar. Mas que o carro

---

<sup>1</sup> Citado por P. E. Easterling, in «The infanticide in Euripides' *Medea*», *YCIS* 25 (1977) 190, n. 31.

do Sol salienta o carácter sobre-humano da protagonista, parece-me indubitável e só os partidários ferrenhos da feminilidade de Medeia é que se recusam a reconhecê-lo.

Há, entretanto, outras formas mais subtis de retirar sentido a esta espectacular λύσις *ex machina*. É assim que, para Cunningham <sup>2</sup>, o carro é apenas uma «metáfora visual» da transformação interior de Medeia, que nos aparece, no fim do drama, despojada da sua humanidade. Pela minha parte, não creio que este carro, puxado por dragões, seja apenas uma metáfora. Acredito na existência real das rodas e das rédeas e até julgo sentir o bafo dos dragões. Questão de fé? Talvez, mas o ambiente do teatro de Dioniso na Atenas do séc. V a.C. não era propriamente um simulacro de feira, em que se explora o gosto popular por divertimentos com ressaibos sobrenaturais.

Quanto a uma Medeia, progressivamente despojada da sua humanidade, esse é outro tema que merece reflexão. No mesmo sentido de Cunningham se exprime Reckford <sup>3</sup>: Eurípides não começa com a feiticeira, familiar ao auditório, mas com uma Medeia humana, que, pelo sofrimento, vai perdendo a sua humanidade até se converter na figura demónica da vingança.

O mesmo Reckford <sup>4</sup>, saindo do drama para recuar aos primórdios da lenda, vê Medeia começar como uma donzela inocente que ajuda Jasão na busca do velo de ouro, só depois, e gradualmente, se tornando na feiticeira má que, primeiro, mata o irmão e depois o rei Pélias, vítima das suas artes mágicas. Esta tendência psicologista para avaliar as pessoas em termos de evolução da personalidade afasta-nos demasiado, a meu ver, da realidade do séc. V a.C. em que o conceito grego de φόβος é, seguramente, mais operacional. Esta «donzela inocente» que, para defender o seu amor, mata o seu irmão e mergulha em luto a casa de Pélias, ao submeter o rei a uma cura de rejuvenescimento que começa pelo esquartejamento do infeliz, parece-me tudo menos inocente e não creio que se tenha tornado má pelo simples acaso das circunstâncias. Para mim, a questão põe-se em termos de φόβος: Medeia é um carácter patológico, um ser simultaneamente humano e sobrenatural.

A sua condição de bárbara, se considerarmos o valor da educação

---

<sup>2</sup> Citado por K. J. Reckford, in «Medea's first exit», *TAPhA* 99 (1968) 333.

<sup>3</sup> *Vide op. cit.*, p. 331.

<sup>4</sup> *Op. cit.*, p. 330.



no processo de actualização das potencialidades da φύσις, é também um facto a atender. Afirma Easterling <sup>5</sup> que, embora bárbara, Medeia fala, argumenta e «segundo todas as aparências, sente como um Grego». Que Medeia, para se fazer entender por Creonte, Egeu ou Jasão, utilize as categorias mentais dum ateniense do séc. V a.C. (mau grado o anacronismo numa acção que se situa na idade heróica), é natural e inevitável, mas «sentir como um Grego» é levar demasiado longe a comparação. A meu ver, tem razão Page <sup>6</sup> quando classifica o infanticídio de «mera brutalidade», totalmente fora da nossa experiência e da do auditório grego do teatro de Dioniso. Num tempo como o nosso, em que se assiste à tentativa quase patética de reabilitação de Medeia, não me parece inútil recordar este juízo de Page. A qualidade inumana do infanticídio, diz ainda este autor <sup>7</sup>, tem a ver com comportamentos tipicamente estrangeiros. E recorda exemplos da maior selvajaria narrados na história de Heródoto.

Aqueles que, como Knox <sup>8</sup>, aceitam uma Medeia «tão grega como Jasão» vêm-se em dificuldades para preservar a pureza helénica da protagonista. E recordam os casos míticos de Ino, Procne ou Tiestes. Mas a comparação não colhe. Primeiro, porque os exemplos aduzidos não são inteiramente semelhantes ao de Medeia (com excepção do caso de Procne, que, no entanto, e esta é uma diferença fundamental, a lenda mostra eternamente consumida pelo remorso e pelo desgosto), depois porque estes poucos casos foram sempre objecto de universal condenação. Nunca ninguém se lembrou de justificar a morte selvática de Ítis ou o festim horrendo de Tiestes (neste caso o Sol teve outro comportamento, como Camões recorda: «Bem puderas, ó Sol, da vista destes/ teus raios apartar aquele dia,/ como da seva mesa de Tiestes/ quando os filhos por mão de Atreu comia). Mas aquilo que a Antiguidade não fez, andam hoje muitos críticos a fazer no caso de Medeia.

A tónica da maior parte dos discursos interpretativos da actualidade é posta no carácter heróico da personalidade de Medeia (e aqui completo o comentário à definição apresentada no início desta comunicação). Salienta-se a total sujeição de Medeia ao código masculino de honra, que

---

<sup>5</sup> *Op. cit.*, p. 180.

<sup>6</sup> *Eurípides: Medea*, 1961, p. XIV.

<sup>7</sup> *Op. cit.*, p. XX.

<sup>8</sup> «The *Medea* of Eurípides», *YCS* 25 (1977) 218.

apresenta como modelos Ajax, Aquiles, Ulisses... De código feminino não se fala, como se não existisse, e no entanto os Gregos conheciam Andrómaca, Antígona, Alceste. A menos que Antígona seja outro exemplo de masculinidade...

Diz Foley <sup>9</sup> que o código heróico (masculino) «dá prioridade ao êxito público e à honra em relação à sobrevivência e aos interesses privados do amor e da família».

Não se pode dizer que Medeia seja, nesta matéria crucial, tão grega como os Gregos. Em matéria de sobrevivência nunca ela deixou de curar dos seus interesses: a cena de Egeu mostra que, mesmo no auge da aflição, ela sabe acautelar o futuro. E não fala do carro do Sol porque esse é uma espécie de trunfo que ela guarda na manga. Quanto aos interesses privados do amor, o assunto é discutível. É ou não o ciúme um dos sentimentos que impulsionam Medeia? Estamos a léguas de Antígona que age em defesa de leis eternas não escritas, que abrangem o direito familiar, essa, sim, uma mulher que faz seus, à custa da própria vida, os direitos dos deuses espoliados.

Mas esta questão de código de honra e de modelos heróicos presta-se a alguns equívocos. Os grandes trágicos gregos não avaliam o comportamento humano em função de estereótipos masculinos ou femininos, mas segundo normas eternas que transcendem as categorias do masculino e do feminino. Clitemnestra é julgada por uma tábua de valores que não é diferente da utilizada com Agamémnon. E a revolta sentida pelo Coro do *Agamémnon* perante o sacrifício de Ifigénia mostra que, afinal, o código heróico não faz tábua rasa dos interesses familiares. A meu ver, é um erro querer definir Medeia em termos de códigos humanos tradicionais. E isto por uma razão muito simples. É que ela está para além do masculino e do feminino, ao situar-se no domínio do humano e, simultaneamente, no domínio do monstruoso e do sobrenatural.

O grande monólogo de Medeia é, no consenso geral, o clímax da acção, o centro da peça. Nele a protagonista debate consigo própria a natureza, a oportunidade e a conveniência do infanticídio. A falta de interlocutores (a presença dos filhos em parte do monólogo apenas serve para intensificar o horror da situação) deixa a protagonista sem alibi.

Agamémnon toma a sua decisão de sacrificar Ifigénia diante dos chefes do exército grego e nós sabemos como este facto pode condicionar

---

<sup>9</sup> «Medea's divided self», CA 8,1 (1989) 79.

a atitude do Atrida. «Como me hei-de eu tornar um desertor da frota, traindo os meus aliados?»<sup>10</sup>, geme ele. E nós imaginamos os rostos destes chefes de guerra, pesados pela angústia numa longa espera, de olhos fixos interrogativa e ameaçadoramente naquele que há-de dar ou não sentido ao seu sacrifício. A estes espíritos dominados pela ambição e pelo desejo de vingança, Tróia abre-se, ao longe, como uma imensa arca de tesouros em que cada um quer ser o primeiro a mergulhar as mãos. Que podia a inocência de Ifigénia contra esta força indominável de sedução e medo?

Também Orestes, nas *Coéforas*, há-de forjar a sua decisão de matricídio ao contacto com os mortos e os vivos da sua família. As angústias do longo *κοιμμός* vive-as ele juntamente com a irmã Electra e com o Coro de escravas fiéis. E o túmulo de Agamémnon, na orquestra, a polarizar a atenção das personagens e dos espectadores, traz do outro mundo a figura acusadora do rei, ainda preso nas malhas fatídicas da rede que lhe lançou Clitemnestra.

E Medeia? Medeia está só. As crianças ainda são demasiado pequenas para entenderem a linguagem velada de ameaças com que a mãe entretece as manifestações de carinho. Medeia vai tomar a decisão sozinha, sem apoios ou pressões de ninguém. A responsabilidade do acto que vai praticar não a pode partilhar sequer com os seus inimigos, porque o caminho escolhido não é daqueles que se podem fazer com companhia.

É corrente afirmar-se, na discussão do monólogo, que a decisão de infanticídio já foi tomada anteriormente por Medeia. Recorde-se, por ex., a *ῥῆσις* em que Medeia, obtido o apoio de Egeu, comunica ao Coro os seus planos. Primeiro, a morte de Glauce e uma sugestão da morte de Creonte. Depois, o infanticídio:

«Mas neste ponto eu suspendo as minhas palavras. Gemo ao pensar na acção que em seguida tenho de praticar. Porque eu vou matar os meus filhos» (vv. 790-3)<sup>11</sup>.

Kovacs<sup>12</sup>, por ex., afirma que «o monólogo não é um processo de decisão, mas a ênfase nos custos da decisão, já tomada, de Medeia». Creio que a questão não é assim tão simples. E mais uma vez o caso de Orestes pode ser esclarecedor. Na discussão da problemática do grande *κοιμμός* das *Coéforas*, Schadewaldt chama a atenção para o facto de

---

<sup>10</sup> Ésquilo, *Agamémnon*, vv. 212-3.

<sup>11</sup> As traduções da *Medeia* são de M. H. Rocha Pereira (*Medeia: Eurípides*, 1991).

<sup>12</sup> «On Medea's great monologue», *CQ* 36 (II) (1986) 346.

que, na ῥῆσις que precede imediatamente o κομμός, Orestes se apresenta inteiramente decidido à acção de matricídio. De facto, ele fala da ordem do deus e dos «muitos desejos» que com esta ordem concorrem para o determinar. Para Schadewaldt, que não vai tão longe como Wilamowitz que considerou o κομμός uma interpolação tardia, o famoso diálogo entre Orestes, Electra e o Coro serve apenas para aprofundar o sentimento do matricídio e o tornar mais aceitável aos espectadores, uma vez que a decisão de Orestes não é, no κομμός, uma variável. Pelo contrário, Lesky entende, a meu ver com inteira razão, que, ao iniciar o κομμός, Orestes está apenas decidido externamente à acção e que é, no κομμός, que se realiza a identificação de Orestes com a vontade de Apolo, tornando-se, assim, o acto verdadeiramente seu.

O caso de Medeia parece-me, em relação a este ponto, ter bastantes semelhanças com o de Orestes. Claro que a ordem divina não desempenha aqui qualquer papel. É certo que, numa tentativa frustrada de auto-justificação, Medeia, pouco antes do início do monólogo, procura associar os deuses à sua resolução:

«pensando mal, os deuses e eu assim dispusemos as coisas» (vv. 1013-4).

«Ταῦτα γὰρ θεοί/καγὼ κακῶς φρονοῦσ' ἐμηχανησάμην»: esta co-responsabilização dos deuses no infanticídio faz lembrar a tentativa desesperada de Clitemnestra, no *Agamémnon* de Ésquilo, para se furtar à responsabilidade da morte de Agamémnon. Também ela fala de um δαίμων, sedento de sangue, que habita desde há muito a casa dos Atridas. Simplesmente, o Coro do *Agamémnon* não é o Coro mole e passivo da *Medeia* e rejeita, sem dar qualquer hipótese a Clitemnestra, a hipócrita desculpa. Afirma Knox<sup>13</sup> que Medeia «não tem dúvidas, desde o princípio, de que os deuses apoiam a sua causa». E é assim que ela invoca Témis (a lei ancestral), Ártemis (a deusa dos partos), Zeus, Hécate, a Terra, o Sol... E mais adiante: «A peça não dá razão para pensar que ela está enganada»<sup>14</sup>.

Isto é um equívoco. Invocação não é o mesmo que apoio. E o silêncio dos deuses não pode ser interpretado como sancionador dum acto que a própria protagonista mais de uma vez classifica de «ímpio».

---

<sup>13</sup> *Op. cit.*, p. 204.

<sup>14</sup> *Op. cit.*, p. 205.

Recorde-se já no final da peça: «E nesta terra de Sísifo – diz Medeia – instituiremos uma festa e ritos sagrados para sempre, em compensação deste crime ímpio» (vv. 1381-3). Δυσσεβοῦς φόνου: crime ímpio. Aqui não se pode falar de ἄτη, a cegueira trágica, que leva Agamémnon a considerar «justa» (θέμις) a imolação de sua filha. Será o Coro a classificar de «ímpio, impuro, sacrílego» o comportamento do Atrida. Aqui não. É a própria Medeia a julgar com objectividade o seu acto.

Mas continuemos a analisar o paralelo com o κομμός das *Coéforas*. Parece-me claro que o facto de Medeia já ter decidido o infanticídio antes do monólogo em causa não impede que, na iminência do acto monstruoso, a protagonista ponha em causa a sua decisão anterior. O próprio Orestes, depois de vacilar no κομμός, torna a vacilar no momento crucial em que defronta Clitemnestra. É que as personagens trágicas não são títeres ou abstracções, mas seres de carne e osso, frementes de humanidade.

O caso de Medeia não é tão simples, porque a princesa bárbara não é uma personagem humana normal. Mas o monólogo, com todas as suas incoerências e vacilações, é um esforço do A. para humanizar a sua personagem.

«A decisão de matar os filhos não tem nada a ver com o ódio aos filhos, manifestado no Prólogo», observa Manuwald<sup>15</sup>. Efectivamente, não é só a Ama que afirma que Medeia «abomina os filhos e nem se alegra com vê-los» (v. 36), é a própria Medeia que, mais adiante, exclama: «Ó filhos malditos de mãe odiosa,/ perecei com vosso pai, e a casa/ caia toda em ruínas» (vv. 112-4).

Este ódio anti-natural aos filhos pode ter a lógica dum espírito doente: os filhos são agora para Medeia apenas símbolos de uma união detestada e de uma dependência humilhante. Mas quando Medeia se decidir a usá-los, não já como objecto de vingança, mas apenas como meio de vingança estará a cometer um acto, se possível ainda mais monstruoso, porque estará a anular a realidade dos filhos, destruindo-os, antes de os matar, no plano psicológico. Tem razão Schlesinger<sup>16</sup> quando afirma que «ao mandar os filhos com os presentes fatais, Medeia mata as crianças».

---

<sup>15</sup> «Der Mord an den Kindern», *W St.* 17 (1983) 38.

<sup>16</sup> «Zu Euripides' Medea», *Hermes* 94, 1 (1966) 50.

Curiosamente, no fim da 1.<sup>a</sup> parte do monólogo (v. 1054), Medeia refere-se ao infanticídio com a palavra enigmática «sacrifícios» (θύμασιν). É mais uma tentativa velada de Medeia para se auto-justificar ou diminuir a sua culpa. Admite Pucci<sup>17</sup> que a peça seja um *aition* dos rituais coríntios, referidos nos vv. 1382-3, e explica que há sacrifício porque há a substituição de Jasão pelos seus filhos, o que faz das crianças uma espécie de vítimas sacrificiais. Recorde-se que, no ritual de Corinto, um bode substitui as crianças.

Estas explicações mítico-religiosas deixam-nos, a meu ver, na periferia do problema. O que está em causa é que as vítimas sacrificiais são aqui os filhos de Medeia. Porque não outras vítimas? E, se tinham de ser vítimas humanas, porque não chegam Creonte e Glauce? O argumento tão invocado por Medeia de que não pode permitir que os seus inimigos se fiquem a rir dela, não tem, no fundo, cabimento. Se Medeia receia tanto a vingança dos Coríntios, é porque a morte de Creonte e Glauce já era vingança suficiente. Os Coríntios não ficaram, decerto, com vontade de rir. E a destruição dos planos de Jasão e o exílio de seus filhos não seriam para este punição suficiente? Para Medeia, não. O que Medeia quer é matar Jasão nos seus sentimentos, matando-lhe os filhos. Mas será de facto isto que Medeia quer? A análise do grande monólogo é uma fonte de perplexidades.

Primeiro (vv. 1021-41), Medeia, em linguagem carregada de sinistras alusões, chora a morte dos filhos, que dá como um facto consumado. Para meu gosto, Medeia compraz-se demasiado em si própria, ao evocar, mais do que a infelicidade atroz das crianças, privadas pela própria mãe do seu futuro, a desventura da sua velhice sem amparo e a falta dos cuidados que os filhos prestam a uma mãe depois de morta. Esta preocupação com os acidentes que rodearão a sua própria morte, transferida para um tempo longínquo, é demasiado chocante para os espectadores que vivem o horror da morte próxima das crianças.

Mas o v. 1042 introduz uma mutação fundamental no raciocínio de Medeia: «Ai, ai, que hei-de eu fazer?». E continua: «O ânimo fugiu-me, mulheres, desde que vi o olhar límpido dos meus filhos. Não, eu não seria capaz. Deixá-las ir as minhas decisões anteriores. Levarei desta terra os filhos, que são meus» (vv. 1042-5).

---

<sup>17</sup> *The violence of pity in Euripides' Medea*, 1980, pp. 133-4.

Mas esta hesitação tão humana dura pouco. Logo a seguir, Medeia exclama: «E contudo, que se passa em mim? Quero provocar o escárnio dos meus inimigos, deixando-os sem castigo? Tenho de me atrever» (vv. 1049-51). E conclui: «O meu braço não estará enfraquecido» (v. 1055).

Este plural «inimigos» não faz sentido num momento em que Medeia sabe que já foram entregues os presentes de morte. O que Medeia quer dizer, em vez de «inimigos», é «Jasão». Mas não se pode buscar neste monólogo uma grande coerência de pensamento. Medeia é um espírito profundamente perturbado. No entanto, parece que os críticos o querem fazer ainda mais perturbado do que é. E a exploração neste sentido da hipotética contradição entre o v. 1058 e os vv. 1059-61, bem como as dificuldades resultantes dos versos finais do monólogo (1078-80), cuja articulação com os motivos anteriores da vingança, do amor maternal e da morte por necessidade muitos consideram impossível, tem levado modernamente a soluções drásticas que vão desde a supressão dos vv. 1056-64 (Kovacs) ou dos vv. 1059-63 (Lloyd-Jones) à supressão radical dos vv. 1056-80, operada por Diggle, na edição oxoniense de 1984. Mal sabia Bergk, quando em 1884 atetizou os vv. 1056-80, que o seu à vontade com o texto euripídiano viria a ter tão ilustres seguidores: além de Diggle, Müller, Reeve, Zwierlein, Manuwald e tantos outros. Para estes autores o problema põe-se em termos médicos de pequena ou grande cirurgia. Poucos resistem ao uso do bisturi. Não discuto que o caso de Medeia seja, essencialmente, um caso clínico. Quando Barlow<sup>18</sup> afirma que Medeia é um ser humano, não um monstro, parece esquecer que há seres humanos doentes e que a monstruosidade é, muito claramente, um sintoma de doença. Se, de facto, Medeia é apenas um ser humano, do que duvido.

Esta tendência para excisões cirúrgicas no texto da tradição tem, a meu ver, frequentemente, um sabor suspeito a manipulação, exercida, por vezes, um tanto levianamente por quem se julga detentor da verdadeira interpretação. A variedade de propostas de mutilação deveria fazer-nos pensar, porque, e esta é uma hipótese que deveria aparecer sempre em primeiro lugar, o texto tradicional *pode* ter razão. O grande princípio, em minha opinião, continua a ser o de «cuncta prius tempanda»...

---

<sup>18</sup> «Stereotype and reversal in Euripides' *Medea*», *G & R* 36 (1989) 170.

A cirurgia intervém, por vezes, modestamente, apenas ao nível de um verso. Salva-se o membro, cortando apenas um dedo... É o caso do v. 1058: ἐκεῖ μεθ' ἡμῶν ζῶντες εὐφρανοῦσίν σε («vivendo lá connosco, eles serão a tua alegria»). Depois da hipótese de infanticídio por vingança (vv. 1021-41), abandonada em 1042-8 por um acesso de amor maternal, Medeia volta ao tema da vingança (1049-1055). Os vv. 1056-8 representam uma nova irrupção do amor maternal, que termina naturalmente com uma antevisão da vida em comum da mãe com seus filhos em Atenas. Mas agora intervém, de forma perturbadora, a ideia do infanticídio por «necessidade». «Vivendo lá connosco, eles serão a tua alegria» dissera Medeia, que logo acrescenta: «Juro pelos génios da vingança, que estão nos infernos, nunca acontecerá que eu entregue os meus filhos aos inimigos para lhes sofrerem as insolências» (vv. 1059-61).

Onde está a lógica, exclamam os partidários da alteração do v. 1058, entre a evocação de uma vida feliz em Atenas e a imediata declaração de que as crianças não virão nunca a sofrer as insolências dos seus inimigos? Poderia sugerir-se com Christmann<sup>19</sup> que Medeia admite que as crianças pudessem ser apanhadas na fuga, o que não me parece razoável porque Medeia sabe que tem a fuga garantida. Julgo que a lógica do texto seria mais facilmente assegurada através de outra, mais natural, explicação: Medeia está certa de que os Coríntios haveriam de alcançar as crianças, mesmo em Atenas. Em parte alguma as crianças teriam hipótese de salvação.

Mas mais importante do que tornar visível a coerência do texto, é reconhecer que esta brusca mudança de atitude, qualquer que seja a lógica subjacente, traduz o estado de confusão total em que se encontra o espírito de Medeia, obcecada por uma ideia que neutraliza todas as outras: a de se vingar de Jasão, matando os filhos. Page tem, portanto, razão, a meu ver, quando mantém o texto tradicional do v. 1058. E é inteiramente justificado o seu comentário a este passo: «A *inconsistência* com os vv. 1059 e segs. é intensamente impressionante e dramática: a emenda ou a supressão destroem toda a força das mudanças de espírito de Medeia».

A hipótese da morte por necessidade não passa de um alibi. Não são os Coríntios que ocupam o pensamento de Medeia, mas Jasão. A inexistência de relação entre o infanticídio por vingança e o infanticídio

---

<sup>19</sup> Citado por Kovacs, *op. cit.*, p. 344.



por necessidade levou, aliás, Schlesinger<sup>20</sup> a uma estranha explicação: as duas motivações de infanticídio são, no fundo, a mesma coisa porque o que há é uma «necessidade de vingança». Esta subtileza ignora a evidência de que há, no texto, uma oposição entre vingança e necessidade, o que torna a vingança «não necessária».

Esta ideia de infanticídio por necessidade amplia-se naturalmente com uma nova expressão de amor maternal, mas o final do monólogo não nos deixa quaisquer ilusões: Medeia tem perfeita consciência de que o que vai realizar é um crime. Postas de lado as motivações, esta é a realidade essencial. São os vv. 1078-80:

«E compreendo bem o crime que vou perpetrar, mas, mais potente que a minha vontade, é a paixão, que é a causa dos maiores males para os mortais».

A discussão do sentido destes três últimos versos do monólogo ameaça nunca mais terminar e, no entanto, a velha interpretação estóica de θυμός como «paixão» e βουλεύματα como «razão» continua, a meu ver, a ser aquela que melhor se adapta à situação dramática e melhor traduz o drama psicológico vivido pela protagonista.

As propostas de interpretação deste texto têm sido tão variadas que se chegou à originalidade de entender θυμός como significando «amor maternal» e βουλεύματα como «planos de vingança». É uma ideia de Dihle<sup>21</sup>. Num momento em que o infanticídio é coisa assente, inteiramente decidida, é pelo menos estranho falar da superioridade do amor maternal...

O raciocínio fundado sobre o significado de βουλεύματα, nas suas várias ocorrências ao longo da *Medeia*, tem também levado a muito vagas conclusões. É conhecida a posição de Diller<sup>22</sup>. Apoiado no facto de que a palavra βουλεύματα é usada por várias vezes na peça com o sentido de «planos» em ligação com o assassinio, Diller interpreta o v. 1079 como significando: «mas a paixão é senhora dos meus planos». Já, num trabalho sobre a *Medeia* que publiquei em 1975, observei que a interpretação de Diller não traz nada de novo porque «o facto de a paixão ser senhora dos planos tem em si implícito que a razão o não é» (p. 589).

---

<sup>20</sup> *Op. cit.*, p. 32.

<sup>21</sup> *Euripides' Medea*, 1977, p. 13.

<sup>22</sup> ΘΥΜΟΣ ΔΕ ΚΡΕΙΣΣΩΝ ΤΩΝ ΕΜΩΝ ΒΟΥΛΕΥΜΑΤΩΝ, *Hermes* 94, 3 (1966) 274.

Este conflito entre paixão e razão é, portanto, a meu ver, a essência deste monólogo de Medeia. E não serve dizer, como Zwierlein<sup>23</sup>, que tal conflito está ausente no resto da peça. Não vejo que isto possa ser motivo para admiração. É na iminência do infanticídio que o problema moral se põe com toda a agudeza ao espírito de Medeia. Também Orestes, nas *Coéforas*, não discute o matricídio anteriormente ao κομμός.

«A paixão é mais forte que a razão», confessa Medeia no final do monólogo. Mas qual paixão, perguntamos nós? Será que o amor maternal também não é paixão? Esta inclusão do amor dos filhos no domínio da razão traduz, de forma chocante, o distanciamento que Medeia mantém em relação aos filhos.

Este infanticídio, quase diria intelectual, praticado em função de um pretense código de honra masculino, chocou o público ateniense do séc. V a.C. e continua a chocar ainda muita gente. O carro do Sol não é, como pretende Pucci<sup>24</sup>, uma forma de cumplicidade do A. com a sua personagem, mas o único processo que Eurípides encontrou para tornar minimamente aceitável ao seu auditório o infanticídio. Tirar a acção do plano humano é dar aos espectadores uma possibilidade de compreensão. Aristóteles não soube ou não quis ver isto.

A origem bárbara de Medeia não chega para explicar tudo, nem o mais importante. Como também não conduz a nada, falar de Medeia como representante da mulher em geral. Pouco importa o que os bárbaros em geral ou os gregos em geral fazem, porque matar os filhos é coisa que seguramente não está nos seus hábitos. Medeia é uma pessoa, uma individualidade única, um ser excepcional, misto de mulher e Eurípides lida com pessoas, não com abstrações, e os conteúdos ideológicos são algo para além da concreta situação trágica. Pouco importa que Medeia ou o Coro argumentem em termos gerais, porque isso não diminui a sua responsabilidade, não a dilui no geral. Medeia não é modelo de coisa nenhuma. É apenas, o que é dramaticamente muito, um caso. E a peça não ilustra o poder da paixão, porque a paixão não leva necessariamente ou paradigmaticamente a estes resultados. Ciúme e desejo de vingança não conduzem inevitavelmente ao infanticídio.

Quando deixaremos, finalmente, de insistir na normalidade de Medeia?

---

<sup>23</sup> Citado por Kovacs, *op. cit.*, p. 346.

<sup>24</sup> *Op. cit.*, p. 158.

# A Donzela no Carro do Sol

OS CAMINHOS DO ABISMO E DA REDENÇÃO  
NA *MEDEIA* SENEQUIANA

---

*Walter de Medeiros*  
*Universidade de Coimbra*

Iam iam recepi scepra, germanum, patrem;  
spoliumque Colchi pecudis auratae tenent:  
rediere regna, rapta uirginitas redit.

SÉNECA, *Medea* 982-984.

Vejo um coágulo de treva. Tão íntimo como a túnica do desespero. Tão lento como o pego que enleia as almas condenadas. E tão denso que lhe absorve os olhos e a boca. Por isso não vejo a face, por isso não ouço a voz. Mas as mãos, vejo-as; e ouço o pulsar tumultuoso das artérias.

As suas mãos. Aquele oval de pórfiro, aquele arminho no cairrel da noite. E a luz, a grande luz que as trespassa, irisa e torna imponderáveis.

Não são as mãos de uma homicida: são as mãos de uma donzela.

Uma donzela que foi princesa e neta do Sol. E quando aquelas mãos puxavam os fios da teia e quando aquelas mãos dedilhavam as cordas da harpa e quando aquelas mãos pousavam, em abandono, na balaústre da varanda – muito coração tremeu e se exaltou na labareda do amor.

Os mais afoitos vieram cortejar, os mais ousados pediram ao rei a graça dos esponsais.<sup>1</sup> Mas a donzela a todos despediu, altaneira, porque não chegara a sua hora.

Mais doce era a liberdade, fogaosa, pelos campos, onde o irmão a acompanhava e divertia. Passavam os rios, passavam os montes, o céu era

---

<sup>1</sup> 217-219.

uma íris de prata, os frutos caíam, orvalhados, sucosos, no regaço das suas mãos. Foram memórias de alegria, que não esquecem nunca mais, como a aurora sobre o mar ou o primeiro riso, entressonhado, na boca do infante.

E o enlevo perdurava. Como se fora eterno. A alcíone a incubar na onda sonolenta. E a pupila de Vésper engastada na gargantilha diáfana de estrelas. Havia o pai, sisudo e opulento; havia o irmão, mimoso e irrequieto — uma cascata a irromper dos tufos da folhagem. A gazela corria, o corço corria. E a vida corria também, leite e mel, no frescor da virgindade.

Até que um dia chegou o estrangeiro. Chegaram os Argonautas. Chegou a nau viva que rasgara — pela vez primeira — a integridade do mar. E tudo mudou. Brutalmente. Como muda o afago, quando a mão esconde a ponta do estilete. E parece que a carne lacerada não volta a sarar. Quando antes era macia e inconsútil como uma veste de preço. O coração vai perdoar? Não perdoa. Saudade e rancor ficam gravados dentro.

Como era belo o estrangeiro! Belo e indefeso: um ramo de amendoeira colhido no vendaval. Assim a luz se deixa marear da treva: assim a neta do Sol amou um filho da terra. Por ele traiu o pai, matou o irmão, fez retalhar o corpo de um velho... Por ele há-de cometer outros crimes. E tempo virá (está próximo) em que há-de ferir de morte a própria carne. Pelo irmão, pelo amante, por si mesma. Até pelos deuses.

E então será o fim. Ou um novo começo.

Jasão era belo, mas era fraco. Como poderia conquistar o Velo de Ouro? O rei de Colcos impunha provas aterradoras: sem a ajuda da princesa, maga poderosa, Jasão seria aniquilado à primeira tentativa. Foram os unguentos de Medeia que o salvaram dos touros flamejantes; foram os conselhos de Medeia que o livraram de morrer às mãos dos guerreiros que nasciam da terra semeada; foram os sortilégios de Medeia que adormentaram o dragão e asseguraram ao herói a posse do Velo de Ouro.<sup>2</sup>

Em troca, Medeia queria o amor de Jasão. Precário amor, o do estrangeiro, se enraizava apenas na gratidão ou na dependência!

Mas Jasão aceitou em fugir com Medeia na nau Argo; e levava também o irmão.

---

<sup>2</sup> 240-241, 465-473.

Assim a gazela se fez novilha – e deu o seu sangue. Assim deu o sangue do próprio irmão, morto e desmembrado para retardar os perseguidores. Assim deu o sangue de Pélias, rei de Iolcos, despedaçado pelas filhas, a quem Medeia seduzira com a esperança absurda de um rejuvenescimento do ancião.<sup>3</sup>

Sangue, mais sangue, ainda sangue: e sempre por amor. Há-de ser terrível a face de Medeia nesta hora. Mas só lhe vejo as mãos.

As suas mãos. São ainda as mãos de uma princesa, as mãos poderosas da maga e da neta do Sol. Mas apagou-se a luz que as trespassava. E o arminho ganhou a cor da púrpura.

O sangue de Medeia correu em vão. Ao seu enlace presidiram as Fúrias, de tochas enlutadas e cabeleira de serpentes.<sup>4</sup> Duas vezes as mãos de Medeia se estorceram no trabalho de parto, duas vezes a sua carne se lacerou de novo para trazer à luz os filhos de Jasão. Dádivas, tantas dádivas a quem dádivas não merecia.

O pai adorava as crianças, não amava (se tinha amado) a mulher a quem devia a salvação. E quando Acasto, o filho de Pélias, exilou, perseguiu os dois cúmplices, Jasão veio refugiar-se em Corinto e aceitou casar com a filha do rei Creonte.

Mas nem Creonte nem Jasão reparavam que Corinto é a cidade do Sol; e que o Sol, que tudo vê, não ignora as afrontas feitas aos seus descendentes.

O corpo de Medeia emergiu da treva – que o cinge ainda pelos flancos. O corpo emergiu – nada mais. A alma lá ficou, espetada no cavalete de puas. E o corpo mostra bem a impregnação da noite. Vejo os olhos escavados, a boca hiante, o arremesso patético dos braços...

A imprecção que jorra da sua voz mistura luz e negrume, ordem e caos, vida e morte, os numes serenos do éter e as potestades inquietantes do Érebo.

O brado inicial revela a úlcera profunda: «Ó deuses do casamento!»<sup>5</sup> Do seu e do da rival, porque um e outro foram, devem ser acossados pelo azorrague das Fúrias.<sup>6</sup> Medeia quer a morte da noiva, a

<sup>3</sup> 473-476.

<sup>4</sup> 13-17.

<sup>5</sup> 1-2.

<sup>6</sup> 13-17.

morte de Creonte, a destruição da casa real. <sup>7</sup> Feridas, chacinas, membros despedaçados (a memória dolorosa do irmão e de Pélias). <sup>8</sup> O carro do Sol deve abrasar a cidade: Corinto dos dois mares passará a ser um só. <sup>9</sup> E Jasão, o traidor?... Jasão terá um mal maior que a morte — terá a vida, para expiar no exílio e na amargura a ruína de duas famílias. <sup>10</sup>

Mas o instrumento último da vingança — Medeia o presente — vai ser ela própria, em nova laceração, a mais cruenta, alma e carne enlaçadas: *Iam parta ultio est: / peperit.* «A vingança?... Ei-la gerada! / Eu gerei.» <sup>11</sup> Prepara-se um horror sem paralelo. Mas que importa? Os crimes da donzela (Medeia não esquece: *haec uirgo feci*) hão-de ser eclipsados pelos crimes *post partus*. <sup>12</sup>

Mas que ultraje é este à treva que lhe sufoca a alma, à treva que lhe comprime os flancos?... Desfila à sua frente um coro branco!

São as jovens coríntias que celebram o casamento de Creúsa, a princesa real, com Jasão, o traidor.

Agora não há dúvidas: é o canto do himeneu que chega aos seus ouvidos. A beleza ofuscante da noiva — lua, sol, neve, orvalho: que saudades!... —, a beatitude do noivo que se liberta da mulher da Cólquide para receber a virgem eólia... <sup>13</sup>

A virgem eólia?... E a virgem caucásia, Medeia, que se deu, corpo e alma, àquele salteador?... Jasão pôde esquecer o benefício da própria vida?... Vai pagar duramente! <sup>14</sup>

Mas, nesse mesmo instante (obscura contradição), a flama do amor torna a brilhar: Jasão não tem culpa, Jasão foi violentado, Jasão deve viver. Viver, para ser dela; ou até da outra, se conservar memória de quem o ajudou. <sup>15</sup> A culpa é toda de Creonte: por isso o palácio real — Medeia o transformará em uma pira de cinzas. <sup>16</sup>

---

<sup>7</sup> 17-18.

<sup>8</sup> 45-48.

<sup>9</sup> 28-36.

<sup>10</sup> 19-25.

<sup>11</sup> 25-26.

<sup>12</sup> 49-50.

<sup>13</sup> 56-115.

<sup>14</sup> 118-136.

<sup>15</sup> 137-142.

<sup>16</sup> 143-149.

Quando a Ama fiel lhe aconselha prudência, porque já não tem pátria nem marido nem riquezas, a repudiada grita altivamente: *Medea superest*. «Medeia ainda resta — e nela vê o mar e a terra e o ferro e a chama e os deuses e os raios.»<sup>17</sup> A potência das forças naturais e das forças sobrenaturais, que estão com Medeia: e para além de Medeia. O mistério de um paládio destruidor que a mente humana não pode abarcar.

Creonte o suspeita e o teme: por isso vem intimar pessoalmente a expulsão imediata da feiticeira.<sup>18</sup> Medeia resiste, invoca a salvação dos Argonautas: se a virgem (sempre aquela laceração!) optasse pelo pudor, nenhum dos chefes pelagos regressaria à sua terra, Jasão teria logo sucumbido aos touros flamejantes.<sup>19</sup> Creonte insiste na partida? Pois que lhe restitua a companhia: Medeia não estava só quando chegou a Corinto; e, em todos os crimes que cometeu, Jasão foi seu cúmplice e único beneficiário.<sup>20</sup> Mas Creonte não quer ouvir razões: e só a muito custo, com um terror pressago no coração, concede à suplicante a dilação de mais um dia: para que possa chorar todas as suas lágrimas — e despedir-se dos filhos...<sup>21</sup>

Transigência fatal, a do tirano: Medeia não perdoa o ultraje feito à sua virgindade.

Nem Medeia nem os deuses. Significativamente, o Coro canta a empresa temerária da nau Argo — da nau que primeiro rasgou a virgindade do mar; e substituiu à moderação das leis naturais a ambição inquietante das novas barreiras a ultrapassar. Com o Velo de Ouro chegou um tremendo flagelo: Medeia. E Jasão foi o seu portador.<sup>22</sup>

Ei-los agora, frente a frente, Medeia e Jasão.

Medeia que parece uma bacante em delírio;<sup>23</sup> Medeia que mede a grandeza do ódio pela grandeza do amor;<sup>24</sup> Medeia que está pronta a

---

<sup>17</sup> 166-167.

<sup>18</sup> 179-191.

<sup>19</sup> 238-241.

<sup>20</sup> 272-280.

<sup>21</sup> 285-295.

<sup>22</sup> 301-379.

<sup>23</sup> 382-390.

<sup>24</sup> 397-398.

afrontar os deuses e arrastar o universo na sua própria queda.<sup>25</sup> E Jasão? Jasão é um ser inerte e espavorido, a imagem da fraqueza e da desolação: teme Creonte; teme Acasto; teme Medeia; teme sobretudo pela sorte dos filhos. À grandeza do ódio-amor opõe-se a miséria de uma alma flébil e dependente, cativa de medo, súcuba do poder, resgatável — sabe-se lá — pela dedicação aos filhos. Um entrechoque desigual, gigante contra pigmeu (só o amor, que perdura em Medeia, os parifica), mas decisivo para a conclusão da tragédia.

Medeia aceita o exílio — mas quer o exílio com Jasão. Por aquele homem sacrificou a pátria, o pai, o irmão, o pudor... E de todos os tesouros de Colcos trouxe apenas os membros despedaçados do irmão. Restitua agora à exilada o dote que era dela!<sup>26</sup>

É a ferida que sangra e atormenta: a saudade do tempo da inocência. Passavam os rios, passavam os montes, o céu era uma íris de prata, os frutos caíam, orvalhados, sucosos, no regaço das suas mãos...

Jasão repele agora quem tantos crimes cometeu? Mas os crimes de Medeia foram em benefício do homem que ela amava!... Jasão devia defendê-la, Jasão devia considerá-la inocente.<sup>27</sup>

A inocência!... Um sonho sonhado, mas que lhe é grato afagar. Como se afaga o nácara do ouvido, sonoro e cetinoso, na efusão da aurora.

E os filhos? Para bem deles — argumenta o pai —, Medeia devia guardar moderação...<sup>28</sup> Então um brado de alma trespassa o peito e a boca de Medeia: *Abdico, abiuro, abnuo*. «Os meus filhos?... Eu os recuso, eu os renego, eu os rejeito!»<sup>29</sup>

O grito é fundo de mais, sublinhado de mais, para se definir apenas como uma explosão emocional, contra natura. À beira do exílio, à beira do abandono, Medeia renega efectivamente a conspurcação da sua inocência, o sacrifício de Colcos e da sua felicidade, o cortejo dos crimes subsequentes: um pai traído, um irmão despedaçado, um velho rei desfeito em postas... Os filhos são o testemunho dessa conspurcação, desse sacrifício criminoso e inútil: um testemunho que tem de ser abolido, rasguem-se embora, uma a uma, as fibras da sua alma.

---

<sup>25</sup> 423-425, 426-428.

<sup>26</sup> 483-489.

<sup>27</sup> 500-503.

<sup>28</sup> 506-507.

<sup>29</sup> 507.



Mas se o amante fosse digno dos sacrifícios, das traições, do sangue derramado?... Medeia tenta ainda uma impossível recuperação. Quando Jasão confessa:

– Rendo-me, por cansaço, ao peso da desgraça. De aquém, de além, há reis que me ameaçam.<sup>30</sup>

Medeia replica:

– Mas há uma ameaça maior, e é Medeia. Deixa que combatamos e que o preço da vitória seja, afinal, Jasão.<sup>31</sup>

O pior é que Jasão está aterrado:

– E como resistir, se Creonte e Acasto coligam as suas forças?<sup>32</sup>

O destemor de Medeia tem uma grandeza épica:

– A essas forças junta as de Colcos, com Eetes (era o pai) por comandante; às dos Pelasgos, os Citas: e eu tos entregarei, aniquilados.<sup>33</sup>

Palavras de fogo para um coração de cera. Jasão tem medo dos reis, Jasão tem medo, até, de prolongar aquele colóquio suspeito.<sup>34</sup>

Medeia está inexoravelmente só. E assume com destemor essa solidão: dunas e mais dunas de desespero. Até a laceração da própria carne. As suas rosas têm acúleos de sangue.

Por isso, a súplica que faz é já insidiosa: os filhos, se lhos deixasse levar... em breve terá outros...<sup>35</sup> Jasão corta çerce:

– Os filhos, não. Os filhos são a razão de ser da minha vida, o refrigério de um coração amargurado. Nem à vontade de Creonte os cederia.<sup>36</sup>

Medeia encontrou o ponto vulnerável onde o punhal de dor vai rasgar as fibras mais sensíveis.<sup>37</sup>

E logo amesquinha o seu pedido; aos filhos quer dar apenas o último abraço, fazer as últimas recomendações...<sup>38</sup> Que Jasão, ao partir, conserve de Medeia uma boa recordação.<sup>39</sup>

---

<sup>30</sup> 516, 518.

<sup>31</sup> 526-528.

<sup>32</sup> 525-526.

<sup>33</sup> 527-528.

<sup>34</sup> 530.

<sup>35</sup> 540-543.

<sup>36</sup> 544-549.

<sup>37</sup> 549-550.

<sup>38</sup> 551-553.

<sup>39</sup> 553-557.

Uma Medeia submissa! Se Jasão se iludiu, o Coro não se iludiu: e recorda, naquela hora de ameaça, a sorte infeliz dos Argonautas.

Júpiter puniu a Faetonte, por ter violado os céus; Neptuno castigou, um por um, os Argonautas que profanaram a virgindade do mar. Não escapou Tífis, o piloto da nau; nem Orfeu, o trácio cantor; nem Hércules, um semideus; nem Meléagro, nem Peleu, nem Ájax...

Escapou, até agora, Jasão, o comandante do navio: e oxalá ele seja poupado (roga o Coro), pois se limitou a cumprir as ordens de Pélias.<sup>40</sup>

Mas os deuses agravados não abrem exceções. Para o comandante da violação, ainda menos.

Medeia trabalha já na vingança, Medeia remergulhou na treva, Medeia invoca a potência sinistra de Hécate, a virgem da escuridão, os deuses infernais, os manes dos grandes condenados.<sup>41</sup>

E Hécate responde ao seu conjuro.<sup>42</sup>

Quando o corpo de Medeia ressaí da treva (mas a alma lá ficou), estão prontos os malefícios, um manto e um colar empeçonhados; estão prontos os filhos, que os vão levar, como prenda de casamento, à madrastra.

E Medeia faz esta sinistra recomendação:

– Voltem depressa, que quero gozar do vosso último abraço.<sup>43</sup>

O Coro estremece: Medeia não tem o ar abatido de uma exilada: tem o ar arrogante de uma triunfadora. Quando deixará para sempre a terra dos Pelasgos? Quando acabará aquele dia interminável?<sup>44</sup>

A resposta que chega, pela boca do Mensageiro, é terrificante:

– Tudo acabou: realeza e estado sucumbiram. Pai e filha são um punhado de cinzas misturadas. O palácio arde: e a água, em vez de extinguir, multiplica os focos de incêndio.<sup>45</sup>

---

<sup>40</sup> 579-669.

<sup>41</sup> 740-839.

<sup>42</sup> 840-842.

<sup>43</sup> 847-848.

<sup>44</sup> 849-878.

<sup>45</sup> 879-880, 885-890.

A luta, agora, no coração de Medeia, é entre o ódio e o amor: o ódio a Jasão, que pagou amor com perjúrio, transformou a inocência em perversidade, a condenou ao exílio; e o amor aos filhos, que são a sua carne lacerada e alienada, uma lembrança viva das traições, dos crimes, do abandono.

A vingança total exige a morte dos filhos; a recuperação da pureza exige-o também. A virgem cometeu crimes atrozes; a mulher deve ser capaz de os cometer ainda mais atrozes. E o crime supremo será matar inocentes. Mas inocente não era também seu irmão?...<sup>46</sup> Inocente por inocente: pode ser o preço do seu resgate.

Abraçada aos filhos, recoberta de lágrimas, Medeia reconhece, no entanto, que o amor repele o ódio. Seu pai os conserve intactos, desde que a mãe possa conservá-los também. Mas a mãe vai ser exilada... Então que morram para o pai, já que estão mortos para a mãe.<sup>47</sup>

As mãos soltam-se do corpo dos filhos, mas não empunham ainda a espada assassina. Vão empunhá-la no instante seguinte, quando se levanta diante dos olhos, com o cortejo das Fúrias, o espectro do irmão despedaçado.<sup>48</sup> E o desgarre lancinante da saudade e da inocência. Passavam os rios, passavam os montes, o céu era uma íris de prata, os frutos caíam, orvalhados, sucosos, no regaço das suas mãos...

— Serve-te, meu irmão, deste braço que empunha a espada.<sup>49</sup>

Inocente por inocente: era o preço. Assim Medeia mata o primeiro filho, imolado aos manes do irmão.<sup>50</sup> Imolado também — é o horror de uma trágica oferenda — à recuperação da pureza original.

Um tropel na rua adverte-a de que Jasão se aproxima com soldados. Tarde de mais. Medeia repele a treva, sobe ao telhado da casa. Leva consigo a Ama, o filho morto, o filho sobrevivente.<sup>51</sup> E é uma mulher transfigurada:

— Agora, agora sim: recuperei o ceptro, meu irmão, meu pai. Colcos recobra a posse do Velo de Ouro. O meu reino ressurgiu, ressurgiu a virgindade que me fora arrancada.<sup>52</sup>

---

<sup>46</sup> 935-936.

<sup>47</sup> 937-951.

<sup>48</sup> 958-968.

<sup>49</sup> 969-970.

<sup>50</sup> 970-971.

<sup>51</sup> 971-977.

<sup>52</sup> 982-984.

Jasão ameaça, implora, desespera-se: quer salvar, ao menos, o filho que ainda resta. Oferece a própria vida em troca da criança.<sup>53</sup> Mas Medeia sabe que a vida pode ser um suplício maior que a morte desejada. E sente uma volúpia atroz em prolongar aquele sofrimento. Que expie, que expie também a sua culpa o conquistador que assalta o leito das virgens, mas abandona as mães.<sup>54</sup> Devagar, bem devagar: que o dia de Creonte ainda não morreu...<sup>55</sup>

— Mas uma morte basta como punição —<sup>56</sup> protesta o infeliz.

A réplica de Medeia toca a insânia do sublime:

— Se uma morte me saciasse, nunca a teria cometido. E duas são poucas para a força do meu ódio. Se neste ventre existe um embrião sequer do teu amor, com a espada rebuscarei nas entranhas e com este ferro o hei-de arrancar.<sup>57</sup>

— Maldita, mata-me antes a mim! —<sup>58</sup> repete Jasão, impotente.

— Compaixão, é o que tu querias! —<sup>59</sup> responde a voz do ódio-amor. E Medeia mata o segundo filho à vista de seu pai.<sup>60</sup>

Mas logo lhe caem os braços e faz esta amarga confissão, lacerante como a ferida que varou o peito da criança:

— Ódio, não tinha mais para te imolar.<sup>61</sup>

E arremessa os dois corpos aos pés de Jasão.<sup>62</sup> Como quem rejeita aquele passado de amor e de crime.

Foram duas imolações, realmente: no sentido religioso do termo. Aos deuses que vendem quanto dão. A amante pagou, a mãe pagou. Mas a virgem de outrora ressurge e ascende ao carro alado que o Sol lhe oferece.<sup>63</sup>

---

<sup>53</sup> 1002-1005.

<sup>54</sup> 1007-1008.

<sup>55</sup> 1016-1017.

<sup>56</sup> 1008.

<sup>57</sup> 1009-1013.

<sup>58</sup> 1018.

<sup>59</sup> 1018.

<sup>60</sup> 1019.

<sup>61</sup> 1019-1020.

<sup>62</sup> 1024.

<sup>63</sup> 1022-1024 e 1025.

Jasão ainda grita palavras de desespero, as últimas da tragédia:

— Vai, vai pelas alturas do céu: testemunha que, por onde passares, os deuses não existem.<sup>64</sup>

Mas é um desafio vão. Os deuses (arcãos do mistério) não esquivam nem condenam Medeia. Os poetas, também não. Séneca deu-lhe amor e loucura, a saudade da inocência e o carro do Sol. Séneca sabia, todos sabiam que, nos Campos Elísios, nas ilhas da Bem-Aventura, Medeia, virgem redimida, é a esposa de Aquiles.

Vejo um coágulo de sol. E, no coágulo, um carro. E, no carro, uma mulher. O esplendor é tal que não consigo fitá-la. Mas as mãos, vejo-as. As mãos que retomam as rédeas do seu destino.

As suas mãos. Aquele oval de pórfiro, aquele arminho no dulcor da aurora. E a luz, a grande luz que as trespassa, irisa e torna imponderáveis. Não são as mãos de uma homicida: são as mãos de uma donzela.

A donzela que regressou — e é imortal.

---

<sup>64</sup> 1026-1027.

## BIBLIOGRAFIA

A interpretação apresentada, intencionalmente plástica (e, de onde em onde, lírica), reflecte a posição do autor sobre o que considera – a despeito das intenções moralizantes do artista Séneca – um dos motivos centrais da peça. Mas é justo reconhecer que, na elaboração visual de um ou outro pormenor cénico, influíram as notícias, esparsamente recolhidas, sobre a última representação da *Medeia* senequiana (dirigida por A. Piccardi, em julho – setembro de 1989, no teatro de Segesta, a convite do Istituto Nazionale del Dramma Antico).

Texto utilizado: C. D. N. COSTA (Oxford, Clarendon Press, 1973).

Tradução mais recente: A. TRAINA (L. A. Seneca, *Medea. Fedra*. Premessa al testo, introduzione e note di G. G. BIONDI. Milano, Rizzoli (BUR), 1989).

Estudos de maior interesse publicados nos últimos decénios: BARTHOUIL, G., “Cohérence psychologique de la *Médée* de Sénèque” *Dioniso* 52 (1981[1985]) 477-513; ARCELLASCHI, A., *Médée dans le théâtre latin d’Ennius à Sénèque*, Rome, École française de Rome, 1990, 313-415; BIONDI, G.G., *Il nefas argonautico. Mythos e logos nella “Medea” di Seneca*, Bologna, Pàtron, 1984; “Il mito argonautico nella *Medea*. Lo stile filosofico del drammatico Seneca”: *Dioniso* 52 (1981) 421-445; BISHOP, J.D., “The choral odes of Seneca’s *Medea*”: *CJ* 60 (1965) 313-316; BLITZEN, C., “The Senecan and Euripidean *Medea*: a comparison”: *CB* 52 (1976) 86-90; CAMPOS, J.A. SEGURADOE, “A magia de *Medeia*”: *Euphrosyne* 13 (1985) 205-217; D’AGOSTINO, V., “I cori nella *Medea* di Seneca”: *RSC* 3 (1955) 32-40; FYFE, H., “An analysis of Seneca’s *Medea*”: *Ramus* 12 (1983) 77-93; GARCÍA HERNÁNDEZ, B., “Proceso aspectual y estructura dramática. *Amphitruo* de Plauto y *Medea* de Séneca: *Estudios de drama y retórica en Grecia y Roma*», León, 1987, 217-233; GENTILI, B., “L’ultimo atto della *Medea* di Seneca”: *Maia* 6 (1953) 45-51; GIANCOTTI, F., *Saggio sulle tragedie di Seneca*, Roma - Napoli - Città di Castello, Soc. Ed. Dante Alighieri, 1953; HEMPELMANN, A., *Senecas “Medea” als eigenständiges Kunstwerk*, Diss. Kiel, 1960; HENRY, D. - WALKER, B., “Loss of identity: *Medea superest?* A study of Seneca’s *Medea*”: *CPh* 62 (1967) 169-181; HERINGTON, C. J., “Senecan tragedy”: *Arion* 5 (1966) 422-471; HURST, A., “Le char du Soleil (Sen. *Med.* 32-36)”: *Historia* 20 (1971) 303-308; KUWAHARA, N., “Seafaring and crime. On the surrounding problems of Seneca’s *Medea* 301-379”: *Mediterraneus* 6 (1983) 57-80; LANZA, D., “Lo spettacolo della parola. Rappresentazione ed evocazione: riflessioni sulla testualità drammatica di Seneca”: *Dioniso* 52 (1981) 463-476; LAWALL, G., “Seneca’s *Medea*. The elusive triumph of civilization”: *Arktouros. Hellenic studies presented to B. M. W. Knox* ed. by G. W. BOWERSOCK, W. BURKERT and C. J. PUTNAM. Berlin - New York, De Gruyter, 1979, 419-426; LEBEL, M., “De la *Médée* d’Euripide»: *Phoenix* 10 (1956) 139-150; MAURACH, G., “Jason und *Medea* bei Seneca”: *A & A* 12 (1966) 125-140; MOTTO, A. L. - CLARK, J. R., “Senecan tragedy: patterns of irony and art”: *CB* 48 (1972) 69-77; PÉREZ GÓMEZ, L., “La *Medea* de Séneca: naturaleza frente a cultura (análisis narratológico)”: *Faventia* 11 (1989) 59-82; PICONE, G., “La *Medea* di Seneca come *fabula* dell’inversione”: *Pan* 9 (1989) 53-63 (e cf., do mesmo autor, *La “fabula” ed il regno. Studi sul “Thyestes” di Seneca*, Palermo, Palumbo, 1984); POETSCHER, W., “*Dolor* und *malum* in Senecas *Medea*”: *GB* 6 (1977) 53-66; PRATT, N. T., *Seneca’s drama*, Chapell Hill - London, University of North California Press, 1983; RAMBAUX, C., “Le mythe de *Médée* d’Euripide à Anouilh ou l’originalité psychologique de la *Médée* de Sénèque”: *Latomus* 31 (1972) 1010-1036; SEGAL, C., “Boundary violence and the landscape of the self in Senecan tragedy”: *A & A* 29 (1983) 172-187; “*Nomen sacrum*. *Medea* and other names in Senecan tragedy”: *Maia* 34 (1982) 241-246; SHELTON, J. A., “Seneca’s *Medea* as manierist literature”: *Poetica* 11 (1979) 38-92; STÉGEN, G., “*Médée* à Corinthe (à propos de *redde crimen*: Sén., *Méd.*, v. 246)”: *Latomus* 30 (1971) 370-372; TRAINA, A., “Due note a Seneca tragico”: *Maia* 31 (1979) 273-276 (*Medea*: 273-275).

Sobre a representação da *Medea* no teatro de Segesta: BARONE, C., “*Medea* di L. Anneo Seneca”: *Dioniso* 59 (1989) 413-415; CORLEO, Z., “Il dramma di *Medea*”: programa do espectáculo, 12-15; PICCARDI, A., “Da *Medea* a *Medea*”: programa do espectáculo, 10-11.



(Página deixada propositadamente em branco)



# Mito, Ciência e Vida

## Contributos da Psicologia para a compreensão de Medeia

---

*Manuel Viegas Abreu*  
*Universidade de Coimbra*

*“And as for Freud’s epic of the Ego, the Super-ego, and the Id, no substantially stronger claim to scientific status can be made for in than for Homer’s collected stories from Olympus. These theories describe some facts, but in the manner of myths. They contain most interesting psychological suggestions, but not in a testable form.*

*At the same time I realized that such myths may be developed, and become testable; that historically speaking all — or very nearly all — scientific theories originate from myths, and that a myth may contain important anticipations of scientific theories”.*

K. POPPER, <sup>5</sup>1974

*“Os mitos foram feitos para que a imaginação os anime”.*

A. CAMUS, 1961

### **1. Das metamorfoses da vida às variantes das “narrações” míticas e à multiplicidade de propostas teóricas explicativas em ciência.**

Para responder à questão “O que pode a Psicologia dar à compreensão de Medeia?” e corresponder à expectativa legítima que natu-

ralmente suscita a participação de um psicólogo neste Colóquio dedicado “a uma das histórias mais estranhas da mitologia grega”, sinto-me quase forçado a colocar-me na perspectiva inversa, perguntando: o que é que a “leitura” do Mito de Medeia, particularmente na versão que Eurípides consagrou na tragédia, poderá dar à Psicologia como ciência do comportamento do homem nas suas relações consigo mesmo, com os outros e com o mundo?

As razões para assim proceder aparecerão claras no decurso da exposição. Uma delas reporta-se à anterioridade temporal dos mitos relativamente às diversas ciências na tentativa de decifração, ordenação e de interpretação do sentido do fluxo da experiência ou do sentido da multiplicidade, variabilidade e transformação contínua dos fenómenos da vida.

Correspondendo a uma necessidade vital de relação cognitiva do homem com o seu mundo, os mitos constituem ensaios criativos da imaginação e da razão humanas com vista a captarem e darem significação às oscilações e metamorfoses que no mundo da vida incessantemente se processam.

Mas por intermédio da leitura, interpretação e recitação (ou transmissão oral) das “narrativas” ou das “histórias” a que os mitos se reportam obtinham os homens, por um lado, uma distanciação subjectiva relativamente à realidade ‘narrada’ ou significada e, por outro, alcançavam também um sentimento de comunhão, de partilha e identidade, e, em simultâneo, de segurança e de tranquilidade que lhes advinha do “domínio simbólico” que a linguagem permite e formaliza. Por esta intenção de contribuir para a inteligibilidade e dizibilidade do real podem os mitos ser considerados como precursores dos objectivos da ciência.

Com esta aproximação não se pretende afirmar uma analogia válida para a totalidade das características específicas, funcionais e processuais, do *modo de pensar mítico* e do *modo de pensar científico*.

De igual modo, não se pretende significar que a ciência, por vir depois, ultrapassou na sua capacidade cognitiva as potencialidades interpretativas dos mitos, relegando-os para o rol das “representações” inúteis, fantasiosas e sem sentido.

Graças à “experiência” que a história do conhecimento científico favorece e à reflexão epistemológica que sobre ele tem sido realizada, é-nos hoje possível olhar numa perspectiva diferente as diversas

modalidades da actividade cognitiva do homem e das respectivas limitações e insuficiências na sua busca de compreender os factores e processos geradores das mudanças ou *metamorfozes* que ocorrem à sua volta. Nas culturas ditas primitivas e arcaicas, os mitos procuram apreender a génese e as linhas possíveis de desenvolvimento e evolução das novas formas, tanto das que ocorrem na Natureza, constituindo objecto de “histórias” ou *mitos cosmogónicos*, como as que se operam nos grupos de homens e em cada um deles individualmente, constituindo a substância dos *mitos antropogónicos*. Estes últimos (como o de Narciso, o de Édipo, o de Pigmalião, o de Sísifo e o de Medeia, entre outros) são os que maior interesse revestem para a Psicologia.

Sendo narrativas, “memórias” ou “histórias”, de aparecimentos, transformações e evolução de coisas e de pessoas, os mitos não asseguram nem visam alcançar a essência estável da realidade descrita. Narram, revelam e explicam (Brunel, 1988). Mas a *explicação* é mais centrada na descrição do *processo* evolutivo, no *como* da modificação, do que na apreensão de uma relação estável entre causa e efeito na produção do fenómeno. Procuram também produzir efeitos nos ouvintes que escutam as narrativas, mas não visam produzir efeitos na própria realidade. A sua “aplicação” visa exclusivamente a regulação da vida do homem na natureza e na cultura, encontrando-se excluída qualquer ideia de “domínio” e de intervenção *prática* sobre a natureza e sobre os outros homens (Burkert, 1986).

Acresce ainda que acerca do mesmo tema ou “substância” mítica não existe apenas uma versão mas diversas *variantes*, o que tem suscitado o problema da respectiva fiabilidade e significação: qual das versões é a originária, qual delas merece mais confiança e qual a que mais se aproxima da realidade significada?

Foi à resolução deste problema que a proposta de análise estrutural de Claude Lévi-Strauss (1955) veio dar um contributo inestimável mostrando que a história mítica possibilita uma multiplicidade de versões, sendo o mito constituído por todas elas, todas elas sendo importantes para o trabalho de identificação e de interpretação da *matriz* ou do *núcleo invariante* de significações.

Mas a actividade científica e o conhecimento que dela resulta não terão também as suas limitações, as suas dificuldades e insuficiências?

É hoje cada vez mais generalizado e sobretudo mais fundamentado o reconhecimento de que a ciência, tal como se vem desen-

volvendo desde o Renascimento, sob a influência de Copérnico, Galileu e Descartes, deixa escapar processos da realidade ainda não captados. Reconhece-se que a realidade, embora cada vez mais “alargada” e mais conhecida, reserva “margens de indeterminação”, de aleatoriedade e, por isso, de imprevisibilidade que desafiam a razão no esforço de resolução de novos problemas.

No que toca em particular às Ciências Humanas, a aplicação do modelo determinista do conhecimento científico, que se revelou eficaz no domínio das Ciências da Natureza, tem suscitado uma problemática amplamente analisada e discutida deste os finais do século passado (Pereira, 1976).

Uma das dificuldades pode formular-se do seguinte modo: se o conhecimento científico resulta de processos de abstracção e se condensa na formulação de leis gerais, de pretensão valor universal, como poderá alcançar-se um conhecimento científico de acontecimentos individuais, únicos e irrepetíveis?

O *modo de pensar* ainda dominante na Psicologia Científica, resultante da convergência de múltiplas influências (aristotélica, cartesiana e empírico-positivista), não se ajusta a algumas características específicas fundamentais dos processos psicológicos, características que a fenomenologia husserliana, a teoria da *gestalt* e actualmente a moderna psicologia cognitiva vieram pôr em relevo.

Por outro lado, à semelhança do que acontece com a multiplicidade de variantes de um mesmo mito, também no domínio da ciência encontramos diversas alternativas teóricas de explicação para o mesmo fenómeno ou conjunto de fenómenos, suscitando o problema da comparação e o da escolha entre teorias. Mas, em ciência, ao contrário do que acontece nas narrativas míticas, não é possível considerar válidas todas as interpretações teóricas formuladas, impondo-se para se alcançar o progresso do conhecimento científico o trabalho de fundamentação de uma escolha entre as concepções teóricas alternativas. A fundamentação da escolha é feita com base em critérios de testabilidade ou de *submissão a prova*, de preferência, *de natureza experimental da validade* das hipóteses teóricas em confronto, sendo escolhida a que, em igualdade de circunstâncias probatórias, resistir à refutabilidade (Popper, 1974).

Mas a teoria assim escolhida, por ter resistido à falsificabilidade, não é considerada como consubstanciando a verdade, a essência ou a

representação completa do real. É vista apenas como a construção conceptual que mais se aproxima da realidade relativamente às restantes concepções existentes.

Servem estas reflexões para ilustrar o que se passa na Psicologia como ciência, designadamente nos domínios da motivação, da organização cognitiva e da personalidade. Podemos hoje afirmar que as teorias individualistas, solipsistas ou isolacionistas do psiquismo têm vindo a revelar-se menos resistentes do que as concepções relacionais, interaccionistas e construtivistas.

As primeiras concebem a vida psíquica e o comportamento personalizado como constituídos a partir de processos afectivos, cognitivos e volitivos que ocorrem no “interior” da consciência de cada indivíduo ou como produto dos seus hábitos particulares. A vida psíquica é representada como “uma corrente de estados e conteúdos de consciência” que fluem num espaço fechado ou num universo privado a que directamente só o próprio indivíduo tem acesso e de que só ele é testemunha directa.

De modo bastante diverso, para as concepções relacionais e interaccionistas, a compreensão de uma personalidade e do seu comportamento exige a apreensão do sistema de relações da pessoa com as suas circunstâncias, as suas situações significativas de vida, e, designadamente, exige que se tomem em consideração os modos e processos pelos quais o sujeito percebe, atribui sentido e valor às condições da sua existência e às relações com as pessoas com que entra em interacção (Nuttin, 1965).

A personalidade não é apenas uma estrutura intra-psíquica ou somático-psíquica, que tenha no corpo as suas “fronteiras psicológicas”, mas uma *estrutura* sujeito-mundo, em que o sujeito não se compreende bem sem a relação intencional ao mundo e em que este último, psicologicamente elaborado, faz parte integrante do sujeito.

É à luz da perspectiva relacional, interaccionista e construtivista da personalidade que passamos a formular algumas reflexões a propósito de Medeia.

## **2. Limitações da perspectiva individualista da personalidade**

Na tentativa de acesso à compreensão do comportamento de Medeia, colocarmo-nos numa perspectiva individualista ou intra-

psíquica da personalidade comporta necessariamente dificuldades e limitações relevantes mesmo dispondo de um inventário muito completo dos “traços” de carácter de Medeia, das suas aptidões e modos habituais de sentir, da sua estrutura mental, ou da “anatomia do seu aparelho psíquico”.

Procurar-se-ia, deste modo, alcançar a “essência” da individualidade de Medeia, independentemente das suas circunstâncias e do modo como elas a afectaram, como ela as percebeu, qual o sentido que lhes atribuiu e como as valorizou.

Poderíamos tentar o seu “retrato” ou “perfil psicológico” individual por intermédio do inventário de características que lhe são atribuídas pelos seus interlocutores e por ela própria.

Registaríamos, assim, que Medeia é considerada pela própria Ama como terrível, colérica, possuidora de um “carácter selvagem” e de ânimo indomável; por sua vez Creonte qualifica-a de astuta e sabedora, irascível, louca; colérica, violenta, indomável, insensata, espírito subtil, sábia, “leoa e não mulher”, dotada de natureza selvagem e de impudor inato, perversa são os atributos com que Jasão a vê. Por seu turno, Egeu chama-lhe amiga e prudente. Ela própria se diz “com mais paixão do que sensatez”, “nem fraca, nem débil nem sossegada: outro é o meu carácter: dura para os inimigos e benévola para os amigos”.

Poder-se-ia identificar o conjunto de traços ou de características constantes atribuídos a Medeia e compará-lo com os quadros ou classes de diversos sistemas tipológicos e caracterológicos, o que nos levaria a classificá-la como “apaixonada” pela conjunção dos traços de emotividade, actividade e secundaridade (ou ressonância e persistência intra-psíquica das emoções e das ideias) segundo a caracterologia de Heymans e Wiersma (Nuttin, 1965).

Mas a classificação obtida não adianta muito mais do que a descrição. Uma coisa é certa: apesar de ser por duas ou três vezes qualificada de louca, não há elementos bastantes para avançar um diagnóstico psicopatológico seguro. As diversas versões do mito não a apresentam como tal e Eurípides segue aqui a tradição. Os que defendem a explicação psicológica por intermédio de classificações e diagnósticos poderão quando muito descortinar uma *estrutura sádico-masoquista*, na exacta medida em que Medeia parece obter satisfação em infligir sofrimentos a Jasão nem que para isso tenha de se infligir

a si própria iguais ou maiores danos. Mas parece-nos inegável que a compreensão do comportamento de Medeia tem mais a ver com o modo como se relaciona dinamicamente com o mundo, com o *sentido* e o *valor* que ela própria atribui aos acontecimentos e às pessoas, do que a uma eventual estrutura sádico-masoquista, que constituísse a “essência” da personalidade de Medeia e que determinasse o seu comportamento em todas as circunstâncias.

### **3. A interacção do “Eu” e das “circunstâncias” e a compreensão dinâmica da história pessoal**

Na perspectiva relacional e construtivista da motivação e da personalidade, a tarefa de compreensão do comportamento de Medeia é, sem dúvida, bastante mais complexa, mas certamente mais esclarecedora e mais próxima do fluxo da sua evolução, se não o desligarmos do sistema de relações interpessoais que constituem a sua história.

#### *3.1. A actualidade do presente, a evocação do passado e a imprevisibilidade do futuro*

A narrativa mítica é a este respeito *exemplar*, convocando-nos a acompanhar as circunstâncias históricas susceptíveis de nos situar no contexto mais favorável à apreensão dos modos de sentir, de julgar e de decidir de Medeia.

É de resto por uma sinopse do passado de Medeia que a versão de Eurípides se inicia.

Filha de Eetes, rei da Cólquida, apaixonou-se por Jasão, chefe de uma expedição de Argonautas que atravessaram as Simplégades, à entrada do Mar Negro, em busca do “Velo de Ouro”. Contrariando as directrizes do Pai, Medeia ajuda Jasão a vencer todos os obstáculos e não hesita mesmo em matar o irmão para permitir a fuga do homem a que o amor a ligou. Já na Grécia voltou a utilizar capacidades que

aprendera de uma deusa da Cólquida para libertar Jasão de dificuldades, convencendo as filhas do rei Pélias, de Iolos, a matarem o Pai julgando assim poderem devolver-lhe a juventude.

Medeia surge-nos, pois, como uma mulher que abandonou o lar paterno e a terra natal pelo homem que ama, uma Mulher que tudo sacrificou pelo Amor.

Os juramentos de amor entre ela e Jasão, foram feitos invocando os deuses: são para ela eternos, valem para toda a vida. Um amor assim, tendo os deuses por testemunhas, tem *validade absoluta* e não admite partilhas.

A paixão *natural*, bio-psicológica, é assim transmutada e transcendida numa *realidade cultural*.

Só que num momento não bem identificado, o juramento foi quebrado por Jasão que pretende tomar por esposa a filha de Creonte, rei de Corinto.

Medeia sente-se traída e esta situação é por ela vivida em intensidade total. É neste ponto que Eurípides dá início à narração da tragédia. Trata-se inquestionavelmente de um ponto ou momento de *radical mudança* do sistema de relações até aí mantido pelos dois esposos, assinalado, em Medeia, por esta afirmação da Ama: *Agora tudo lhe é odioso e aborrece-a o que mais ama*.

Impedida de continuar a desenvolver o seu projecto de vida - ser Mulher e Mãe — e porque esse projecto não pode prosseguir só por seu intermédio, Medeia perde o sentido de viver. A frustração, a perda brusca da estabilidade e ausência de esperança no futuro suscitam em Medeia o desejo de vingança, a necessidade de cortar relações com esse mundo, de o anular ou de o destruir.

E é do *destino* concreto a dar a esta necessidade, ou do modo como concretizá-la, havendo não apenas uma mas diversas possibilidades de concretização, que decorre um dos motivos fundamentais da arquitectura da tragédia de Eurípides, que captou assim uma das condições mais perturbadoras não apenas das narrativas míticas mas também da situação dramática da vida humana.

Encontramo-nos aqui perante a indeterminação comportamental dos motivos, perante uma abertura a possibilidades diversas e, por conseguinte, perante uma suspensão da actividade a empreender para realizar o desejo: de entre diversas possibilidades, como e qual escolher?



### 3.2. *Indeterminação comportamental, pluralidade de possíveis e angústia*

Esta característica da vida humana de indeterminação das actividades a realizar perante determinadas situações — que a teoria relacional da motivação põe em relevo ao sublinhar a indeterminação comportamental dos motivos, característica que faz com que eles se distingam dos *instintos* e os homens se distingam dos animais — é, aliás, recolhida e transmitida pelas narrativas dos mitos.

No caso presente, somos logo no início confrontados com a questão da concretização de uma possibilidade, existindo outras:

*Quem dera que a Nau de Argos, ..., nunca tivesse batido as asas ... e que nas florestas de Pélion não houvesse tombado o pinheiro abatido, nem ele tivesse dado os remos aos braços dos homens valentes.*

*Assim não teria Medeia, a minha Senhora, navegado para as fortalezas de Iolcos, ferida no peito pelo amor de Jasão.*

É interessante sublinhar o facto de Eurípides ter procedido nesta primeira fala da Ama a uma *condensação* do conteúdo mítico. Tudo está aí contido em esboço, encontrando-se traçado o esquema das relações interpessoais. Resta-nos, agora, assistir ao desenvolvimento da sucessão dos acontecimentos, ao fluxo da concretização de uma possibilidade de ser entre outras e da angústia que acompanha o processo dessa concretização.

### 3.3. *O “cerco” das dificuldades do presente e o sentido da evocação do lar paterno*

Parece-nos ser relevante notar que, na situação de angústia e depressão em que se encontra, Medeia recorde o lar paterno e que, em conformidade com o relato da Ama, “lamente o pai querido, a terra e a casa que traiu para vir com o homem que agora a desprezou. Sabe a infeliz, previda pela desgraça, o que é não abandonar a casa paterna”.

Na terceira fala de Medeia, esse lamento e a invocação da fuga de casa são explícitos:

*Ó meu pai, ó minha terra que eu deixei,  
matando com opróbrio meu irmão,*

reforçando-nos a convicção de que esta situação passada está também presente no actual “campo psicológico” de Medeia e constitui um dos factores significativos do que poderá vir a acontecer. O passado está presente e vai certamente influenciar o futuro.

Tudo vai convergir rapidamente para uma situação caracterizada por uma acumulação de males, que irá assumir a modalidade de cerco total com o aparecimento da ameaça de Creonte de a expulsar das terras de Corinto.

Culpabilizada pelo fraticídio e pelo abandono da casa do pai, traída e abandonada pelo marido, sozinha, ameaçada por Creonte, Medeia não pode deixar de sentir um cerco que se aperta à sua volta, e que a Ama reconhece ao declarar:

*Estamos perdidas.*

*Não há salvação.*

Encontramo-nos, sem dúvida, perante uma situação de persistência de dificuldade e de problemas que, reforçada pelo aparecimento de novas dificuldades, é propícia à eclosão da violência e à adopção da agressividade como *única saída*. Trata-se de uma situação similar à que, analisada no contexto do comportamento dos grupos, é susceptível de explicar o genocídio, a exterminação maciça de outros grupos como pretensão meio de resolução de problemas acumulados e de solução difícil (Staub, 1990).

#### 3.4. *O recomeço de nova possibilidade de ser e a necessidade de anulação e de expiação de uma concretização frustrada*

Consideramos merecedor de reflexão o facto de Medeia estabelecer logo na sua segunda fala uma aproximação ou uma conexão de proximidade entre os múltiplos males de que se lamenta, os filhos gerados de uma mãe merecedora de castigo e a ruína de toda a casa de Jasão.

Na terceira fala de Medeia é repetida esta relação entre a destruição da casa do marido e a destruição por ela própria provocada na casa do pai, que esteve, convém recordar, na origem de todos os males.

Começamos assim a descortinar um processo de generalização do alvo da agressividade ou da necessidade de afastamento da situação dolorosa: de facto, não são especificamente os filhos que consti-

tuem o alvo da sua ira, assim como também não é Jasão isoladamente considerado. O alvo é generalizado a uma estrutura, a um sistema de relações interpessoais, que tem a ruína da casa de Jasão como núcleo fundamental. Cercada, sozinha, sem vislumbrar saída, é o mundo à sua volta que é percebido como hostil, é a vida toda que lhe aparece como odiosa.

De algum modo, podemos dizer que não é aos filhos que Medeia pretende destruir, também não é a Jasão, mas a uma *realidade* não explicitamente dita, mas que é sugerida ou pressentida, de qualquer forma presente e actuante como finalidade orientadora de uma potência, ou necessidade de anulação ou de negação de uma parte da sua existência. A “ruína da casa de Jasão” constitui o símbolo da finalidade desta necessidade de anulação da concretização de uma possibilidade de vida. E esta “exigência vital” de anulação reporta-se à totalidade temporal e interpessoal da sua “vida-com-Jasão”, ou seja, desde o momento em que Medeia viu Jasão e foi “ferida no peito por amor” dele, pretendendo desde então manter-se afectivamente ligada ao herói grego, mesmo à custa da fuga da casa do pai e da morte do próprio irmão. Por isto, esta necessidade de anulação, ou de negação de uma parte da sua história pessoal tal como se concretizou, recobre ou envolve também a modalidade de uma necessidade de expiação, de purificação dos crimes ou dos males cometidos, de retorno às origens, de afastamento total dos males que cometeu e dos males de que foi objecto, a necessidade em suma de um recomeço, de uma metamorfose ou transformação radical, que originariamente se processasse desde o início.

Este recomeço a fazer-se será com alguém diferente de Jasão; seria impossível com ele e exige mesmo a ruína total da sua casa.

### 3.5. *A reemergência da “situação narcísica” e o ideal da Perfeição e do Absoluto ou a recusa da transitoriedade da vida*

A generalização do alvo da agressividade de Medeia ou, mais propriamente, a condensação das finalidades a atingir, com envolvimento de inocentes como objecto de expiação da culpa de outros, é problematizada pela Ama que formula a questão em termos de assinalável pertinência:

*Porque entram as crianças na culpa que é do Pai?*

A pergunta aí está formulada e sem resposta. E ainda hoje nos interpela.

Encontramo-nos perante ela confrontados com um *novelo* extremamente condensado de significações, cuja destriça requer desdobramentos sucessivos em diversas dimensões e em diferentes planos.

Um desses planos situa-se na linha de concretização da necessidade de expiação dos males anteriormente cometidos como meio indispensável de realizar a possibilidade de um retorno às origens ou de recomeço de uma nova vida. Neste plano, a morte dos filhos reveste a modalidade de um acto sacrificial, de expiação ou de imolação do sangue de inocentes, susceptível de redimir faltas passadas. A libertação a que aspira, após a traição do marido, requer este sacrifício. E é como tal que Medeia refere, no longo monólogo de presentificação confluyente das diversas possibilidades, a sua decisão final: “*A quem não agrada assistir aos meus sacrifícios é consigo. O meu braço não estará enfraquecido*”.

Mas paralelamente à necessidade de expiação corre o desejo de retorno à casa paterna e do começo de uma vida nova libertada das desgraças do passado e do presente. É neste movimento regressivo de retorno às origens que poderemos vislumbrar um prolongamento em Medeia da *situação narcísica*, situação constitutiva da personalidade caracterizada pela manutenção de uma ligação quase fusional aos primeiros tempos de vida, à Mãe-Natureza, à idealização da segurança e da protecção, à recusa da diferenciação e dos limites, ao desejo de Perfeição e de Absoluto (Abreu, 1987).

A lógica própria deste desejo ou do dinamismo próprio da situação narcísica conduziria a que Medeia se suicidasse, o que acontece em diversas versões do mito que Eurípides, de resto, não seleccionou, por razões que mais adiante tentaremos descortinar.

É que o narcisismo de Medeia tem um componente mais próximo do polo cultural do que do pólo biológico, e que se manifesta na valoração do *Amor* como uma vinculação eterna, absoluta, entre dois seres, capaz de resistir à corrupção, ao envelhecimento e à morte. Participando da imortalidade dos deuses, o Amor e os seus prolongamentos teriam igualmente de ser imortais e absolutos, não podendo ficar sujeitos às contingências aleatórias da vida, à sua relatividade e caducidade.

A lógica dos afectos de Medeia, pelo seu parentesco divino e pela presença dos deuses como testemunhas no juramento entre ela e Jasão, trabalha segundo o princípio do tudo ou nada.

E é por esta razão que Medeia recusa as propostas de negociação, de sensatez ou de moderação que Jasão lhe apresenta logo no seu primeiro diálogo. Medeia, porém, não pactua, não negocia, não aceita abdicar do Absoluto.

À sua interrogação centrada sobre os *fins* — Ai de mim, *que fim será o meu?* — Jasão vem propor-lhe uma modalidade de vida centrada no *ter* e não no *ser*.

À proposta cínica, inautêntica, interesseira de viver que Jasão lhe apresenta:

*O que é útil não te parecerá doloroso  
Sendo afortunada não te sentirás infeliz*

responde Medeia com enérgico repúdio: *Que não me caiba em sorte essa próspera vida de dor.*

Presa do valor absoluto que atribui ao juramento, Medeia rejeita a relatividade, a transitoriedade e a caducidade da vida humana.

### 3.6. *O auto-conhecimento, a moderação e a aceitação da relatividade*

E a este propósito tem interesse notar que a continuação da fala da Ama, imediatamente a seguir à interrogação que estamos a analisar — *Por que entram os filhos na culpa que é do Pai?* — explicita um conjunto de reflexões para assinalar as dificuldades manifestadas pelos soberanos ou pelos que mantêm uma ligação com o Absoluto — e já sublinhámos que Medeia, além de filha de Rei, tem ascendência divina — em aceitarem “o costume de viver em igualdade, com velhice tranquila e sem grandezas”. Para os mortais é bem melhor usar de moderação: *Da mod’ração, val’nome mais que tudo/dela usar é bem melhor para os mortais.*

A Ama marca aqui, sem dúvida, de forma muito discreta, mas sensível, uma distanciação e uma diferença, abrindo-nos o caminho para a resposta à questão que começou por colocar.

Trata-se de um apelo à moderação que é totalmente diferente do apelo de Jasão, porque, ao contrário deste último, se situa no plano do ser, correspondendo, assim, à preocupação de Medeia. O apelo da Ama aproxima-se muito da mensagem inscrita num dos pórticos do templo de Apolo, em Delfos: “Conhece-te a ti mesmo” — isto é, lembra-te que és homem, e não deus, logo mortal e não imortal (Schotte, 1967). Idêntica aproximação deve ser feita com o ensinamento a extrair do mito de Édipo, que reconhece ser a trajectória humanizante do homem pontuada pela admissão da transitoriedade, da relatividade, da distanciação relativamente ao absoluto e à fusão interpessoal, aceitando o isolamento, a velhice e a morte.

A personalidade de Medeia, embora sob muitos aspectos tenha ultrapassado a situação constituinte edipiana, revela uma forte ligação à situação narcísica, o que lhe confere uma assinalável ambiguidade.

Medeia oscila entre duas modalidades de contestar simultaneamente a Natureza e a Cultura, o carácter transitório e caduco da vida, por um lado, e a labilidade das normas culturais, por outro, e de afirmar a intemporalidade ou a imortalidade de uma outra Cultura fundada no “Desejo de Perfeição e de Absoluto”: uma concretizável por intermédio do *suicídio* num movimento de retorno ao estádio idealizado da fusão simbiótica com a Mãe-Natureza, a outra concretizável pelo *confronto aberto* com o mundo hostil, com os inimigos, afirmando o desejo de Perfeição e de Absoluto perante a degradação e a degenerescência da vida humana, implicando o genocídio e o infanticídio.

No primeiro caso, pelo prolongamento da ligação fusional não diferenciadora, pelo apego ao universo idealizado da infância, por amor excessivo ao Absoluto, e concomitante desgosto com o mundo, o suicídio constitui a decisão anti-natureza de recuo perante o esforço de confronto com a transitoriedade da vida<sup>1</sup>.

No segundo caso, o processo de contestação das leis da Natureza e da Cultura “humana” assume o confronto com os inimigos e exige a vingança pela transgressão da promessa ou da norma de contrato

---

<sup>1</sup> A este propósito, e entre parêntesis, é frequente dizer-se — e Fernando Pessoa fê-lo a respeito do suicídio de Mário de Sá-Carneiro — que *morrem cedo os que os deuses amam*. No contexto acima formulado, poderíamos dizer que morrem cedo os que por amarem muito os deuses não conseguem manter-se em vida.

idealizado como eterna. Esta contestação conduz ao infanticídio, num movimento de preservar os filhos da degradação da Natureza e da iniquidade da Cultura “humana”, evitando ao mesmo tempo que sejam os inimigos a destruí-los.

Medeia confrontou-se, desde início, com esta oscilação que na narrativa se vai insinuando gradativamente para reaparecer de forma explícita, densa como onda que lentamente se foi formando, no grande monólogo de recapitulação das possibilidades e da decisão necessária.

### 3.7. *Diversidade de possíveis e imprevisibilidade*

Importa recordar que a preparação da escolha final tem um *momento crucial* no encontro com Egeu, que conduz à promessa de novo contrato e de uma nova ligação.

A partir deste momento, Medeia não se encontra mais sozinha, tem onde acolher-se, não necessita refugiar-se na idealização da “casa paterna”. Egeu, oferecendo-lhe compreensão e apoio, salva Medeia do cerco em que se sentia envolvida desde a ameaça de expulsão feita por Creonte e nesse apoio encontra coragem para prosseguir a afirmação da validade das promessas e o confronto com os inimigos.

O encontro com Egeu salva Medeia do suicídio. Egeu representa o substituto do Pai ou do lar paterno idealizado. Tendo um porto de abrigo, um lar a que se acolher, Medeia não necessita de dar realização ao desejo de retornar à origem. Por outro lado, sente-se em maior segurança para enfrentar os inimigos, para afirmar perante eles o valor da regra e para os castigar pela sua transgressão.

Não tivesse o Senhor de Atenas vindo consultar o oráculo acerca da sua possibilidade de gerar filhos e não tivesse navegado para terras de Corinto na busca de Piteu, outro teria sido o destino de Medeia, como, de resto, acontece noutras versões do tema mítico.

É assim tecida de encontros e de desencontros casuais, imprevisíveis, a diversidade dos rumos de construção da vida humana. Sob o fundo do dinamismo orientador dos esquemas de relações necessárias do indivíduo com o mundo, abre-se ao plano da indeterminação comportamental e da diversidade dos possíveis. A concretização de um deles depende de um grande número de contingências, casuais, alea-

tórias, únicas, irrepetíveis mas decisivas. A *plurideterminação* deixa abertura ao incerto, ao imponderável e ao imprevisto. Daqui o *polimorfismo do comportamento* humano que as narrativas dos mitos antropogônicos documentam na multiplicidade das suas versões.

Nos mitos de Narciso e de Édipo é o problema das relações dos filhos relativamente aos Pais que é equacionado e esboçadas diversas possibilidades de condições estruturais com potência constituinte.

No mito de Medeia é o problema da relações dos pais, e sobretudo da mãe, relativamente aos filhos que é equacionado e as linhas fundamentais do dinamismo estruturante da personalidade delineadas.

Pertencem os filhos aos pais? Deverão os pais identificar-se de tal modo aos filhos que, pretendendo protegê-los das contingências e da hostilidade da vida, acabam por limitar-lhes a vida, abafando-os e inibindo-os?

Os filhos sofrem com as dificuldades da vida, incluindo com as que resultam das disputas, conflitos e separações entre os Pais. Mas deverão os pais, para evitar esse sofrimento, retirá-los da cena, afastá-los do confronto com a dimensão “*pática*” da vida? Ou deverão os pais aceitar que os filhos amados se encontrem também confrontados com a transitoriedade e a relatividade da vida?

A ambiguidade de Medeia, o mal-estar e a incomodidade que ela ainda nos provoca residem, em grande parte, no facto de ao pretender castigar a transgressão de uma norma cultural transgredir ela própria uma outra: a de não infligir mal aos amigos.

Creemos que é por isso que Medeia não é apresentada por Eurípides como *modelo de mulher*. Com efeito, podemos dizer que Medeia nem como tal se pode aceitar porque não reconheceu nem aceitou a sua humanidade ... e a humanidade dos outros.

Os caminhos da humanização de Medeia passam pela concretização de uma outra possibilidade que é sugerida pela Ama, pela voz de quem Eurípides fala, e cuja aproximação ao pensamento socrático nos parece ser manifesta.



## BIBLIOGRAFIA

- Abreu, M.V. (1987). «A pluridimensionalidade da morte». *Revista de História das Ideias*, 9, 829-839.
- Abreu, M.V. (1990). «A construção da Psicologia como Ciência e a dessubjectivação do psiquismo», *Psychologica*, 3, 15-28.
- Abreu, M.V. (1991). *Mário de Sá-Carneiro na Universidade de Coimbra*. Porto, Fundação António Almeida.
- Brunel, P. (1988), Préface. *Dictionnaire de mythes littéraires*. Paris, Éditions du Rocher.
- Burkert, W. (1986). *Mito e Mitologia* (tr. port. de Maria Helena da Rocha Pereira). Coimbra, Faculdade de Letras.
- Caillois, R. (1972). *Le mythe et l'homme*. Paris, Gallimard.
- Camus, A. (1942). *Le mythe de Sisyphe. Essai sur l'absurde*. Paris, Gallimard. (O Mito de Sísifo, tr. port. de Ana de Freitas. 1961, Lisboa, Livros do Brasil).
- Easterling, P.E. (1977). «The infanticide in Euripides' Medea», *Yale Classical Studies*, vol. XXV, 177-191.
- Elliade, M. (1956). *O sagrado e o profano. A essência das religiões*. (tr. port. de Rogério Fernandes). Lisboa, Livros do Brasil.
- Elliade, M. (1963). *Aspects du mythe*. Paris, Gallimard.
- Eurípides (431 a.c.). *Medeia* (tr. port. de Maria Helena da Rocha Pereira). Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos do INIC.
- Foley, H. (1989). «Medea's divided self», *Classical Antiquity*, 8, 61-85.
- Gusdorf, G. (1953). *Mythe et Métaphysique. Introduction à la Philosophie*. Paris, Flammarion.
- Jesi, F. (1977). *O mito*. (tr. port. de Lemos de Azevedo). Lisboa, Editorial Presença.
- Lévi-Strauss (1949). «Le sorcier et sa magie», *Les temps modernes*, 41, 3-24 (Reproduzido in C. Lévi-Strauss, 1978).
- Lévi-Strauss, C. (1955). «The structural study of myth», *Journal of american folklore*, 78, 428-444 (Versão fr. in C. Lévi-Strauss, 1978).
- Lévi-Strauss (1978). *Anthropologie structurale*. Paris, Plon.

- Mimoso-Ruiz, D. (1988). «Médée» in *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Édition du Rocher.
- Nuttin, J. (1965). *La structure de la personnalité*. Paris, P.U.F.
- Nuttin, J. (1980). *Théorie de la motivation humaine. Du besoin au projet d'action*. Paris, P.U.F.
- Pereira, M.H.R. (1987). *Estudos de História da Cultura Clássica*. Vol. I. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- Pereira, M.H.R. (1991). Introdução, In *Medeia de Eurípidés*. Coimbra, Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos.
- Pereira, M.B. (1976). «Compreensão e alteridade», *Biblos*, LII, 69-98.
- Popper, K. (1974). *The logic of scientific discovery*. London, Hutchinson.
- Popper, K. (1974). *Conjectures and refutations. The growth of scientific knowledge*. London, Rinehart.
- Pulquério, M.O. (1976). «Julgamento de uma feiticeira», *Biblos*, LII, 581-594.
- Schotte, J. (1967) Comunicação oral. *Cours de Questions Approfondies de Psychologie Différentielle*. Université Catholique de Louvain.
- Staub, E. (1990). *The roots of evil. The psychological and cultural origins of genocide*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Ricoeur, P. (1965). *De l'interprétation. Essai sur Freud*. Paris, Éditions du Seuil.

## Medeia ou o egotismo trágico De Corneille a Anouilh

---

*Ofélia Paiva Monteiro*  
*Universidade de Coimbra*

“Indomável”, diz de si mesma a Medeia de Eurípides, no crucial monólogo em que reconhece como vencedora dos terríveis dilemas que a agitam a “paixão” que a conduz ao infanticídio, contra todos os argumentos do espírito e do coração<sup>1</sup>; “É agora que sou Medeia” (“Medea nunc sum”), pronuncia a personagem de Séneca, prestes a matar o primeiro filho, quando, para ser digna de si mesma, se propõe banir todo o escrúpulo, tomando por medíocre a vingança que deixar as mãos puras<sup>2</sup>. Fazendo-se eco destes grandes textos fundadores do mito na cultura ocidental, a Medeia de Corneille, mal-querida e abandonada por todos, retorque à confidente — quando esta, recomendando prudência, lhe observa “Que vous réste-t-il?” — com um lapidar “Moi./Moi, dis-je, et c’est assez”<sup>3</sup>; na Medeia de Anouilh, três séculos após, a mesma afirmação peremptória, ante os filhos mortos, de um “eu” cioso de si mesmo: “Je suis Médée, enfin, pour toujours! (...) C’est moi! C’est l’horrible Médée!”<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Eurípides, *Medeia*, tradução, introdução e notas de Maria Helena da Rocha Pereira, Coimbra, Centro de Estudos Clássicos, 1991, p. 74.

<sup>2</sup> Sénèque, *Médée*, in *Tragédies*, t. I, texte établi et traduit par Léon Hermann, Paris, “Les Belles Lettres”, 1924, p. 169.

<sup>3</sup> Corneille, *Médée*, in *Oeuvres Complètes*, présentation et notes de André Stegmann, Paris, Éd. du Seuil, 1963, p. 178.

<sup>4</sup> Anouilh, *Médée*, in *Nouvelles Pièces Noires*, Paris, La Table Ronde, 1946, p. 402.

Neste exacerbada e orgulhosa assunção da individualidade própria, da “pessoa” — que designei por *egotismo* como sucedâneo, menos marcado por conotações morais, do “amor próprio” denegrido pela ética cristã — está, para mim, o vector fundamental da estrutura semântica deste cruento mito; o mais perturbador também porque é por ele que a representação aberrante de uma mãe-assassina nos toca, afinal, a todos, na sua própria monstruosidade. Os monstros são, aliás, dotados sempre de potentes capacidades “demonstrativas”.

Ao modo como Corneille e Anouilh equacionaram esse “egotismo” nas *Medeias* respectivas é consagrada esta exposição — leitura, pois, das leituras que do mito, já trabalhado pela literatura, fizeram dois autores afastados no tempo, mas pertencentes, sob muitos ângulos, à mesma família espiritual. Será mais uma ocasião para verificarmos a espantosa capacidade que detêm para acender a imaginação estas histórias esquemáticas que são os mitos, desprovidas, como dizia R. Barthes, de “efeito de real”<sup>5</sup>; plasmando de forma impressivamente concreta, na sua fantasiosa e intemporal linearidade, questões fundamentais que no homem perenemente se agitam sobre o universo, a vida e a sua própria condição, eles reactivam-se sempre que se projectam nas suas figurações libertas de miuçalha realista, os sonhos, as frustrações, as perplexidades ou os medos de cada leitor, no contexto sócio-cultural que o enquadra. Como diz Michel Tournier, “les mythes — comme tout ce qui vit — ont besoin d’être irrigués et renouvelés sous peine de mort”, acrescentando com justeza que a um mito morto se chama “alegria” e que é função do escritor impedir essa anquilose<sup>6</sup>.

Quando afirmava há pouco que Corneille e Anouilh, separados “grosso modo” por três séculos, têm laços de parentesco espiritual, pensava no inequívoco apego às *individualidades fortes* que a dramaturgia de ambos nos revela, “heroificando” personagens que, levadas

---

<sup>5</sup> Apud Philippe Sellier, “Récits mythiques et productions littéraires”, in *Mythes, Images, Représentations*, Actes du XIV<sup>e</sup> Congrès (Limoges, 1977) de la Société Française de Littérature Générale et Comparée, publication de *Trames* (Travaux et Mémoires de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Limoges), diffusion Didier, p. 64.

<sup>6</sup> Michel Tournier, “La dimension mythologique”, in *Le Vent Paraclet*, Gallimard, Col. “Folio”, 1977, p. 193.

a pungentes situações dilemáticas, as resolvem em nome do seu “Eu” possante, identificado com um ideal ou uma paixão, a preços tão caros, mas tão exaltantes, como o sacrifício da vida, de entranhados afectos, ou de valores respeitáveis e respeitados. Exemplos consabidos podem ser, para Corneille, Horace imolando à pátria a irmã Camille, ou esse Cid e essa Chimène que arrostam, dilacerados, a inviabilização de um casamento almejado com toda a força do seu “cuor gentil” para cumprirem deveres de honra que agridem cruamente o objecto da sua paixão; invoque-se, para Anouilh, Antigone morrendo por não ceder ao contemporizador bom senso de Créon, Becket sacrificando-se à “honra de Deus” que serve, ou ainda Jeanne d’Arc, a “alouette” que se vota ao suplício por dizer não à vida medíocre que a condescendência com a Igreja lhe traria. Compreende-se que o mito de Medeia, configurando no vulto acre da feiticeira amante e assassina uma personalidade intensa e “jusqu’aboutiste”, tenha falado à imaginação dos dois dramaturgos, em contextos sócio-ideológicos que podiam propiciar a valorização do “eu” intransigente, afirmativo e reivindicador:

É na colorida França barroca, quando já iniciada a acção disciplinadora de Richelieu, que surge em 1635 — no mesmo ano da criação da Academia Francesa — a *Médée* de um Corneille ainda jovem, representada com êxito no teatro parisiense do “Marais”. Na adopção de tal tema, colhido fundamentalmente em Séneca, mas com desenvoltura, entrava como elemento importante um desafio estético, bem explícito na epístola dedicatória anexada à edição “princeps” da tragédia, datada de 1639: “Je vous donne Médée, toute méchante qu’elle est, et ne vous dirai rien pour sa justification”, começava Corneille<sup>7</sup>; na sequência de tal exórdio, vinha a afirmação de que “plaire” é o objectivo da arte dramática, como de toda a arte, o que significava ostensiva oposição aos que, receosos, mesmo no domínio estético, da indisciplina do princípio do prazer, reclamavam que, também aí, ele se tornasse subserviente da utilidade moral. Ora, dizia provocadoramente Corneille, tal como a pintura pode conseguir um retrato *belo* de uma mulher feia, também a poesia pode alcançar “de belles imitations d’uné action qu’il ne faut pas imiter”; ela descreve

---

<sup>7</sup> Corneille, *Médée*, ed. cit., p. 173.

de facto *indiferentemente* — o adjectivo pertence ao dramaturgo — as boas e as más acções; e se quiser que por estas sintamos repulsa, não será punindo-as que o logrará, mas imprimindo-lhes uma “fealdade” potentemente sugestiva<sup>8</sup>. Como vemos, uma *Médée* que patenteava “le crime en son char de triomphe” e que colocava no palco “peu de personnages dont les moeurs ne soient plus mauvaises que bonnes”-atraindo, mesmo assim, um generalizado aplauso — servia exemplarmente a Corneille, nas vésperas dessa deliciosa reflexão sobre o teatro que é *L’Illusion Comique*, bem como do *Cid* e da famosa “Querelle” que originou<sup>9</sup>, não só para afirmar o sortilégio da arte e a sua autonomia em relação à moral, mas para sancionar também o mérito estético com a calorosa adesão obtida do público, a despeito das reservas dos letrados, veneradores de uma escrupulosa “bien-séance”, mesquinamente ponderada.

Com uma intriga imbricada — “implexe”, como se dizia então —, a desenrolar em três espaços e com recurso ao maravilhoso essa *a-moral* acção que dá o triunfo à mãe-assassina, fazendo-a elevar-se no ar com os filhos mortos, em carro puxado por dragões, enquanto afirma, arrogante e trocista, “Mes désirs sont contents”<sup>10</sup> para um Jason desesperado que se suicida, a *Médée* corneliana é, pois, uma tragédia profundamente “irregular”, no sentido que o adjectivo adquire na linguagem da poética neoclássica seiscentista; mas onde essa “irregularidade” com mais capciosa finura se mostra é na fealdade *bela* que resulta da forma como Corneille constrói a protagonista, dotando-a de um *sublime* — volto a utilizar um termo epocal — que trai o *horror* e a *admiração* de que a sua imaginação nimbava essa criatura fabular e o desejo de, através dela, mover o auditório a uma idêntica reacção, perturbadoramente mista. Percebermos por onde passã, no universo do dramaturgo, a compatibilidade da admiração com a hediondez — tão oposta ao “kalós kai agathós” da estética neoclássica — é penetrarmos em importantes aspectos culturais desta colorida França da primeira metade de Seiscentos — a dos Mosqueteiros e dos Preciosos, dos heróis “généreux” e dos cavaleiros da inconstância.

---

<sup>8</sup> Id., *ibid.*

<sup>9</sup> Ambos os textos são do ano de 1636.

<sup>10</sup> A.V, 6,v. 1575 (ed. cit., p. 191).

Arquitectando a sua forma e o seu sentido através de oposições muito marcadas onde se acham investidos problemas capitais do mundo ético e sócio-político coevo, a tragédia adquire o seu travejamento nuclear pela confrontação de Médée com Jason, nesse espaço de Corinto onde o chefe dos Argonautas pretende desposar Créuse, a filha do rei Créon, apesar de quanto deve à feiticeira da Cólquida, que tem no Sol, como Fedra, o pai mítico. Desde esta situação liminar da história trágica de Medeia legada pela Antiguidade, a simpatia de Corneille e do seu público, em grande parte constituído por “habitués” dos salões preciosos que também o dramaturgo pisava, não podia deixar de eleger a mulher amante, traída e rejeitada. Comprazendo-se na subtil casuística amorosa fundamentada no culto aristocrático da “pessoa” — esse culto que está contido no lexema “gloire” que invade por então, e no tempo ainda do “Rei-Sol”, o teatro e a produção romanesca “sérios” —, tão argutos cultores da Paixão com maiúscula, sonhando embora com a união de amor e dever moral, estavam prontos a admirar a “fureur” de uma “flamme” cuja ardência ocupasse todo o “Eu” a ponto de ofuscar as ponderações da razão, e a menosprezar, ao invés, amores que deixassem demasiado espaço interior para escrúpulos, ou, com muito maior carga degradante, para interesses: amar assim, tão *absolutamente*, identificava-se com uma magnífica afirmação da *pessoa*, totalmente empenhada na paixão<sup>11</sup>.

É à luz destes critérios que a terrífica Médée adquire grandeza no próprio crime (e recorde-se, complementarmente, que a virtuosa Pauline de *Polyeucte*, concebida pelo mesmo Corneille, não agradou ao “hôtel” de Rambouillet pelo cristianismo que demasiadamente interfere nos seus dilemas amorosos<sup>12</sup>). O infanticídio que a feiticeira

---

<sup>11</sup> Sobre os códigos do amor “precioso” e a ligação de Corneille com a “préciosité”, vejam-se, entre muitas outras obras: J. E. Fidaio-Justiniani, *L'esprit classique et la préciosité au XVIIe siècle*, Paris, Auguste Picard Éd., 1914; M. Magendie, *La politesse mondaine et les théories de l'honnêteté, en France, au XVIIe siècle, de 1600 à 1660*, Paris, Les Presses Universitaires de France, 1925; Octave Nadal, *Le sentiment de l'amour dans l'oeuvre de Pierre Corneille*, Paris, Gallimard, 1948; Paul Bénichou, *Morales du Grand Siècle*, (1948), Gallimard, Col. “Idées”, 1973; Serge Doubrovsky, *Corneille et la dialectique du héros*, (1963), Paris, Gallimard, 1982.

<sup>12</sup> É Fontenelle quem o afirma na *Vie de Corneille* (apud Paul Bénichou, *Morales du Grand Siècle*, (1948), Gallimard, Col. “Idées”, 1973, p.48.

comete nos filhos havidos de Jason, bem como as mortes horríficas que prepara a Créuse e Créon pelos sortilégios malignos que confere ao vestido capciosamente oferecido à noiva, são atrocidades, mas atrocidades à medida de uma paixão nobilitante porque estreme, de intensidade aferível pelo carácter monstruoso dos sacrifícios que lhe são feitos desde um “passado”, recordado em analepses: quando a acção se inaugura na iminência do segundo casamento de Jason e do exílio consequente de Médée, já a heroína, com auxílio dos seus poderes mágicos, causou a ruína da Cólquida e do pai, matou o irmão, promoveu arditamente a morte de Pélie — mas para favorecer esse Argonauta, mais amado do que a virtude, a família e a pátria que a feiticeira-princesa profundamente venera, como no tempo “presente” da acção ama os filhos que destrói; por isso os tem Médée como “titres glorieux”...<sup>13</sup> (Lembre-se, aliás, que alguns desses episódios que precedem, no mito, os acontecimentos de Corinto inspiraram a Corneille *La conquête de la toison d'or*, espectacular “pièce à machines”, que, destinada, em 1661, a festejar o casamento de Luís XIV e o estabelecimento da paz com Espanha, volta a heroificar Medeia, numa acção que exalta o poder do Amor, como as circunstâncias áulicas exigiam).

Se violenta — de uma violência oriental cujo exotismo é vincado — a Médée corneliana, como a Medeia antiga, está, assim, longe de ter a configuração de uma megera. Desse passado de horrores cometidos em favor de Jason ela tem *honte*: “Je n'en ai que la *honte*, il en a tout le fruit”<sup>14</sup> diz a Créon, quando tenta demover o rei de Corinto do projectado casamento da filha com o Grego; “Jason m'a trop *coûté* pour le vouloir détruire”<sup>15</sup> — observa também à confidente Nérine; e ao rei Aegée — o candidato à mão de Créuse, que, preterido e vencido em combate, Médée liberta da prisão — revela surpreendentemente a feiticeira, ao aceitar a oferta de um acolhimento futuro, que é no repouso que se compraz, almejando não ter de recorrer aos poderes sobrenaturais que detém: “Je hais ce désordre et n'aime pas à voir / Qu'il me faille pour vivre user de mon pouvoir”<sup>16</sup>. É por ter, pois, tanto vencido em si para amar e engran-

---

<sup>13</sup> A. III, 3, v. 803, ed. cit., p. 183.

<sup>14</sup> A. II, 2, v. 472, p. 180.

<sup>15</sup> A. II, 1, v. 358, p. 179.

<sup>16</sup> A. IV, 5, vv. 1263-1264, p. 188.



decer Jason que Médée, no monólogo em que se decide a uma vingança inultrapassável em capacidade de magoá-lo, exclama, perplexa:

Jason me répudie! et qui l'aurait pu croire?  
S'il a manqué d'amour, manque-t-il de mémoire?  
Me peut-il bien quitter après tant de bienfaits?<sup>17</sup>  
M'ose-t-il bien quitter après tant de forfaits?

No sofrimento causado por esta traição a um vínculo de amor que benesses providas de crimes deveriam ter tornado mais forte, entra como componente importante a *ofensa* feita ao brio pessoal, ou, por outras palavras, o amor-próprio magoado: se amar Jason significou em Médée, pelo triunfo sobre valores morais e sociais, “se rendre absolue” no seu “moi” — para utilizarmos uma expressão de Isabelle em *L'Illusion Comique*, quando elege amorosamente Clindor, que julga um criado, arrostando sem remorsos a cólera paterna<sup>18</sup> —, ser abandonada por alguém cuja grandeza é criação sua<sup>19</sup> redundando conseqüentemente, mais do que em ingratidão, num atentado à “gloire” desse “moi” que se compraz na ostentação do seu poder em si mesmo e sobre os outros. Um crime assim transtorna em ódio o amor e requer, à luz da moral heróica, que o “eu” reconquiste dignidade e prestígio numa vingança adequada à ofensa. É por esta estranha aritmética prescrita em matéria de brios e ressentimentos pelo código coevo do valor e da “gloire”, que Médée recusa a ajuda na desforra que Aegée lhe oferece — “Votre offre me fait honte”, diz ela ao rei de Atenas<sup>20</sup> —, e que escolhe para a vingança — a *sua* vingança — o meio mais lancinante, ponderando no monólogo do acto V, quando já promoveu a morte de Créon e Créuse:

---

<sup>17</sup> A. I, 4, vv. 229-232, p.177.

<sup>18</sup> “Je ne vous dirai point où je suis résolue:/ Il suffit que sur moi je me rends absolue” (*L'Illusion Comique*, III, 8, vv. 913-914).

<sup>19</sup> “Si j'eusse eu de l'horreur de tant d'énormes fautes,/ Que devenaient Jason, et tous vos Argonautes?”, lembra Médée a Créon (A. II, 2, vv. 433-434).

<sup>20</sup> A. IV, 5, vv. 1242, 1247, p. 188.

Est-ce assez, ma vengeance, est-ce assez de deux morts?  
Consulte avec loisir tes plus ardents transports.  
Des bras de mon perfide arracher une femme,  
Est-ce pour assouvir les fureurs de mon âme?  
Que n'a-t-elle déjà des enfants de Jason,  
Sur qui plus pleinement venger sa trahison!  
Suppléons-y des miens, immolons avec joie  
Ceux qu'à me dire adieu Créuse me renvoie.  
Nature, je le puis sans violer ta loi.<sup>21</sup>

Como vemos, a Médée corneliana, ao dispor-se a matar os filhos, está moralmente tranquila (a ponto de pronunciar aquele aberrante “immolons avec joie”), mesmo se dilacerada afetivamente, como o mesmo monólogo traduz; tão dilacerada, que, faltando-lhe a coragem para opor objecções aos argumentos da ternura materna, opta finalmente por silenciar o violento debate interior, deixando por conta de um comportamento pulsional — aquele que é comandado, sem intromissões da censura da consciência, pelo que de mais profundamente constitutivo há no “Eu” — a consumação do acto vingativo. Como se já conhecesse as cogitações freudianas, Corneille faz curiosamente dizer à sua Médée, retirando ao infanticídio, nas sequências finais da tragédia, a hediondez de um acto conscientemente cometido:

Je n'exécute rien, et mon âme éperdue  
Entre deux passions demeure suspendue.  
N'en délibérons plus, mon bras en résoudra.<sup>22</sup>

A decisão desse “braço” automático será a morte dos “chers fruits” do seu amor...

Não é sem uma progressão idónea para mover os espectadores à admiração compreensiva que Corneille encaminha, aliás, Médée para a consumação de tal atrocidade, chocante mesmo para um público que se comprazia nos horrores sanguinários das tragicomédias ainda em voga (notemos que as crianças não são mortas em cena, enquanto Créon e Créuse morrem lenta e espectacularmente, consumidos pelas chamas). No início do Acto II, a feiticeira, cuja violência tempera-

<sup>21</sup> A. V, 2, vv.1327-1335, p. 189.

<sup>22</sup> A. V, 2, vv. 1353-1355, p.189.

mental tem como desculpa liminar a sua condição de princesa “bárbara”, mostra-se efectivamente disposta, num diálogo com a confidente, a limitar a sua vingança à morte de Créuse e à desgraça de Créon, na crença lisonjeira de que ainda em Jason existem “quelques restes secrets” da “belle flamme” de outrora e de que só à influência do rei de Corinto e de sua filha se deve imputar a infidelidade do Argonauta, por quem nutre um “immuable amour”<sup>23</sup>; e no Acto III, de acordo, aliás, com a personagem de Séneca, rebaixa-se — ela, a indomável — a propor ao inconstante que, mesmo sem amor, fuja com ela de Corinto, assim mantendo ao menos o vínculo que os liga; ante a recusa, vai ainda — ela, a orgulhosa — até dizer-se pronta a esquecer a ofensa recebida do bem-amado Argonauta, desde que lhe seja dado o direito de sair da cidade com esses filhos que lho lembram:

Je t´aime encor, Jason, malgré ta lâcheté,  
Je ne m´offense plus de ta légèreté,  
(...)  
Et je cours sans regret à mon bannissement,  
Puisque j´en vois sortir ton établissement .  
Je n´ai plus qu´une grâce à demander ensuite:  
Souffre que mes enfants accompagnent ma fuite,  
Que je t´admire encore en chacun de leurs traits,  
Que je t´aime et te baise en ces petits portraits  
Et que leur cher objet, entretenant ma flamme,  
Te présente à mes yeux aussi bien qu´à mon âme.<sup>24</sup>

É da nova recusa de Jason — “M´enlever mes enfants, c´est m´arracher le coeur”, diz ele, radicando ainda a sua infidelidade no desejo de proteger as crianças — que resulta, em Médée, uma submissão aparente que esconde o voto, só agora formulado, de as suprimir: a feiticeira descobre que ferir o amor paterno era a forma mais pungente de magoar o Argonauta, bem como a vingança correspondente ao mais dilacerante atentado que esse marido infiel se aprestava, afinal, a cometer contra a esposa: privá-la dos filhos. Lembremos que o próprio Jason, na tragédia de Corneille, passa,

---

<sup>23</sup> A. II, 1, p. 179.

<sup>24</sup> A. III, 3, vv. 911-922, p. 184.

aliás, por idêntica disposição infanticida: quando assiste, horrorizado e impotente, às mortes de Créon e Créuse, é acometido por um desejo de morrer ele próprio que se volta em necessidade de obter vingança de Médée através do sacrifício desses filhos que, obedecendo à mãe, tinham levado à princesa o vestido fatal:

Indignes rejets de mon amour passée,  
Quel malheureux destin vous avait réservés  
À porter le trépas à qui vous a sauvés?  
C'est vous, petits ingrats, que malgré la nature  
Il me faut immoler dessus leur sépulture.  
Que la sorcière en vous commence de souffrir,  
Que son premier tourment soit de vous voir mourir.<sup>25</sup>

Aí está como a atrocidade de matar filhos inocentes, cometida ou só projectada, pode funcionar como amostragem de intensidade de amor e documentação de hombridade. A “agudeza” do “ingenio” barroco gostava destes “prodigiosos” paradoxos .

Se Jason, como vemos, também cobra alguma grandeza na tragédia de Corneille pelo amor paterno e por esta disposição para o horrendo “sublime” que o leva do perturbado voto de infanticídio à tentativa de matar Médée e, depois, ao suicídio pelo qual entrega aos Deuses a vingança da “exécrable tigresse”<sup>26</sup> que jamais poderá vencer, está, porém, configurado de modo a vincar sobretudo por contraste a potência “jusqu’aboutiste” do vulto da feiticeira. O que mais o degrada é, com a tibieza no amor, a duplicidade dos motivos que o fazem agir, índice da menor qualidade da sua alma. A inconstância que demonstra não apresenta nenhum dos matizes pelos quais podia adquirir complacência em época que tão agudamente apreendia a inconsistência de quanto existe sob a inexorável passagem do tempo: por detrás das suas quebras de vínculos de amor — no passado da acção, Hypsypile trocada por Médée, no presente, Médée trocada por Créuse — não estão de facto, nem a reaquisição da liberdade do “Eu” que invoca o Alidor de *La Place Royale* para fugir à adorada Angélique numa recusa ao Amor agrilhoante, nem, em exclusividade, a cedência à transitoriedade dos sentimentos, inscrita

---

<sup>25</sup> A. V, 5, vv. 1530-1536, p. 191.

<sup>26</sup> A. V, 6, v. 1549, p. 191.

na efemeridade que impende sobre a natureza; está, sim, a par da fatal evanescência dos ardores do coração, um deslustrante maquiavelismo sentimental revelado, mal a tragédia abre, a Pollux, recém-chegado a Corinto, quando o Argonauta expõe ao amigo o projecto do seu segundo himeneu:

J'acommode ma flamme au bien de mes affaires;  
Et sous quelque climat que me jette le sort,  
Par maxime d'État je me fais cet effort.  
Nous voulant à Lemnos rafraîchir dans la ville,  
Qu'éussions-nous fait, Pollux, sans l'amour d'Hypsipyle?  
Et depuis à Cholchos, que fit votre Jason  
Que cajoler Médée et gagner la Toison?  
Alors, sans mon amour, qu'eût fait votre vaillance?  
Eût-elle du dragon trompé la vigilance?  
Ce peuple que la terre enfantait tout armé,  
Qui de vous l'eût défait, si Jason n'eût aimé?  
Maintenant qu'un exil m'interdit ma patrie,  
Créuse est le sujet de mon idolâtrie  
Et j'ai trouvé l'adresse, en lui faisant la cour,  
De relever mon sort sur les ailes d'Amour.<sup>27</sup>

Tão trivial Jason, a utilizar *calculadoramente* a paixão contra todos os códigos do amor romanesco — personagem de comédia ou anti-herói paródico, dir-se-ia —, era bem de molde, como vemos, a conferir, por contraste, dignidade a Médée. É certo que, para recuperar a personagem depois deste exórdio — lembremos que os preceitos da tragédia pediam, em nome do temor e da comiseração a suscitar, personagens nem só nobres nem só indignas —, Corneille lança sobre a inconstância tão feiamente pragmática do Argonauta atenuantes capazes de lhe atraírem alguma adesão e de lhe permitirem elevar-se depois, sem incoerência excessiva, ao “sublime” horrendo que há pouco evocávamos. Decorrem elas da situação dilemática em que se inscreve a infidelidade de Jason e de alguns dos motivos que alega para ultrapassar as hesitações que o agitam. Na verdade, o casamento com Créuse, se responde ao novo fogo amoroso que o abrasa, é também, com o exílio de Médée, a condição de um tratado de paz entre Créon e Ácaste, o filho de Pélie, que atacava Corinto

---

<sup>27</sup> A. I, 1, vv. 30-44, p. 175.

reclamando, a princípio, a entrega do Argonauta e da feiticeira. Eis como Jason explica a Pollux as razões da sua anuência a tais cláusulas, que o *impeliam* à infidelidade:

Qu'eussé-je fait, Pollux, en cette extrémité  
Qui commettait ma vie avec ma loyauté?  
Car sans doute, à quitter l'utile pour l'honnête,  
La paix allait se faire aux dépens de ma tête;  
Le mépris insolent des offres d'un grand roi  
Aux mains d'un ennemi livrait Médée et moi.  
L'amour de mes enfants m'a fait l'âme légère,  
Ma perte était la leur et cet hymen nouveau  
Avec Médée et moi les tire du tombeau:  
Eux seuls m'ont fait résoudre, et la paix s'est conclue.<sup>28</sup>

Se o Argonauta adquire direito à compreensão com razões destas, continua contudo impedido, por elas mesmas, de atingir o estatuto da “gloire” que Médée alcança: em vez de nos mostrarem um “eu” livre porque senhor absoluto das suas opções, elas põem efectivamente em relevo um actuar submetido às circunstâncias, reafirmado em mais de um passo. Lembre-se o diálogo do Acto III, ora acre, ora apaixonado, em que Jason e a feiticeira se confrontam; ao “cédons à la fortune” que “deseroifica” o Argonauta, Médée, que tem no seu “moi” a razão bastante de todas as atitudes, retorque com arrogância:

Ce corps n'enferme pas une âme si commune,  
Je n'ai jamais souffert qu'elle me fit la loi<sup>29</sup>  
Et toujours ma fortune a dépendu de moi.

Também os sentimentos mesclados de Jason, avatar seiscentista da moderna “má-consciência”, se humanamente compreensíveis, são ainda de molde a “trivializarem” a personagem, ante a nitidez que recorta as opções da feiticeira, uma vez definidas: sente-se partilhado entre “mille passions”, não podendo abandonar Médée sem vergonha, nem sem graves riscos contrariar Créon; reconhece que o desejo que o arrasta para

---

<sup>28</sup> A. I, 1, vv. 131-141, p. 176.

<sup>29</sup> A. III, 3, vv. 881-884, p. 184.

<sup>30</sup> Veja-se o monólogo de Jason em I, 2, p. 177.

Créuse encontra apoios no cuidado que os filhos lhe inspiram<sup>30</sup> e na vaidade de se ver preferido, em Corinto, ao rei Aegée<sup>31</sup>. Águas turvas, os sentimentos de Jason, dúbio, esse novo amor que logo o desonra pela quebra da fé dada... Por isso Médée adquire, na sintaxe da tragédia, direito moral, à luz dos códigos da “glòire”, e razão poética, à luz da coerência do texto, para, no já citado diálogo do Acto III (próximo, aliás, de Séneca) escarnecer Jason e a cobardia dos motivos que alega, capciosos alibis da sua consciência. “Ai-je auprès de l’amour écouté mon devoir?”<sup>32</sup> — observa-lhe a feiticeira, retirando dos crimes que por ele cometera a anulação da capacidade abonatória dos argumentos que o cõnjuge invoca para justificar a inconstância, ainda que sejam o bem dos filhos ou o desejo de fugir ao remorso do passado hediondo. Ao “J’ai honte de ma vie, et je hais son usage, / Depuis que je la dois aux effets de ta rage” de Jason, sentimento desqualificado por situar-se após os lucros colhidos com os crimes dessa “bárbara”, só então odiosa e trocada por “des ardeurs légitimes”, Médée, trocista, retorque, com implacável lógica:

La honte généreuse et la haute vertu!  
Puisque tu la hais tant, pourquoi la gardes-tu?<sup>33</sup>

Aí está como uma tragédia da terceira década do século XVII pode, com crueldade idêntica à de um *Huis clos* de Sartre, encenar em Jason a angústia da má-consciência e, na sua confrontação com uma Médée que lhe inviabiliza a paz, esse “l’enfer, c’est les autres” que exprime a trágica necessidade em que está o “eu”, para constituir-se, do olhar sempre diferente e, quantas vezes, censor de “autrui”.

Salientemos, enfim, alguns temas complementares que, viabilizados pelas situações desenhadas na tragédia, enriquecem ideologicamente esta fulcral confrontação “corneliana” de Médée e Jason, tão esclarecedora de uma mentalidade epocal. Porque Médée e Créuse são princesas, porque o segundo casamento do Argonauta é projecto do rei Créon, porque Aegée é rei de Atenas, insinua-se nas malhas diegéticas e semânticas do texto a discussão da *realéza*, tão oportuna

---

<sup>31</sup> A. I, 1, vv. 114-119, p. 176.

<sup>32</sup> A. III, 3, v. 792, p. 183.

<sup>33</sup> A. III, 3, vv. 867-868, p. 184.

em 1635, quando a França, como já lembrámos, se encaminhava com Luís XIII, sob Richelieu, para uma monarquia centralizadora e autoritária. Pode, aliás, dizer-se, que um dos vectores temáticos fundamentais da produção trágica de Corneille, jurista pela formação universitária colhida em Rouen, é precisamente a equação da legitimidade da realeza e do lugar que nela fica para o triunfalismo do “herói” *généreux*, dotado desse *moi* possante que precisa de afirmar-se em liberdade e de alimentar-se de “gloire”.

Sob este ângulo, *Médée* foi, com certeza, um texto inquietante, como outros — *Le Cid* ou *Horace* — da juventude do dramaturgo. Adepto da monarquia forte, mas necessitando de a fundamentar ética e politicamente, Corneille legitima o rei que se impuser moralmente pela “*générosité*” do seu ânimo e que, sem colisão com essa nobreza interior, se identificar com o bem do estado. (Digamos, entre parêntesis, que a *générosité*, no sentido epocal do termo, pressupõe a superior qualidade da substância do “eu” desenvolvido a partir de um bom “genus”- e, em convivência com ela, uma energia anímica traduzida pelo culto da *honra*, ou seja, pelo orgulho de colher-se no espelho interior e no da consideração social a imagem lisonjeira provinda da capacidade de levar à prática os actos tidos por justos e que realizam, por isso mesmo, as nobres disposições do “moi”). Ora não deixa de ser um pouco equívoca, quanto ao rendimento prestigiante, a figurativização que a realeza recebe em *Médée*. Atentemos só em Créon: o rei de Corinto pensa no bem da “pólis” ao concluir com Acaste um tratado de paz que, banindo a criminosa Médée, põe no leito da filha esse belo Jason que ela naturalmente prefere ao senil Aegée, por monarca de Atenas que seja; mas será essa determinação justa e, como tal, honorificante? Médée questiona a legitimidade do arbítrio e dignifica-se quando, arguindo “pro domo sua”, não dobra a cerviz ante o Poder:

Est-ce user comme il faut d’un pouvoir légitime  
Que me faire coupable et jouir de mon crime?  
(...)  
O d’un injuste affront les coups les plus cruels!  
Vous faites différence entre deux criminels!  
Vous voulez qu’on l’honore et que de deux complices  
L’un ait votre couronne et l’autre des supplices!<sup>34</sup>

---

<sup>34</sup> A. II, 2, vv. 449-450 e 455-458, p. 180.



“Barbare humanité(...) qui feint de la douceur”<sup>35</sup> é, depois, a expressão que utiliza para ironizar amargamente sobre aquilo que Créon, mais uma vez diminuindo-se ante o espectador, apresenta como caridosa concessão — que a mãe se separe dos filhos, inocentes dos crimes só a ela imputáveis, já que Créuse está disposta a recebê-los em favor de Jason. E é a feiticeira quem, justificadamente arrogante, sai vitoriosa do debate, não restando a esse rei, desprestigiado, mas tão zeloso da majestade que o trono confere <sup>36</sup>, senão exclamar em solilóquio:

Quel indomptable esprit! quel arrogant maintien  
Accompagnait l’orgueil d’un si long entretien!  
A-t-elle rien fléchi de son humeur altière,  
A-t-elle pu descendre à la moindre prière,  
Et le sacré respect de ma condition  
En a-t-il arraché quelque soumission?<sup>37</sup>

Se Médée se heroifica, pois, com este desassombro corajoso, Jason, ao invés, deslustra-se pelo medo que manifesta do poder vingativo dos reis — “Les rois ne sont jamais de faibles ennemis”, diz ele<sup>38</sup> —, num respeito timorato, inquinado para mais — como bem lho aponta a feiticeira — pelo desejo, mesclado com ambição, de possuir Créuse. O regicídio que Médée pratica na pessoa de Créon perde consequentemente em atrocidade quanto ganha ao configurar-se como vingança justa contra o poder de uma realeza sem magnanimidade. Compreenda-se o inquietante fermento de indisciplina latente na “générosité” destes “heróis” do juvenil Corneille, depois “assagi” — essa que, no *Cid*, leva Rodrigue a partir para um combate aos Mouros decidido individualmente, sem qualquer consulta ao Rei, ou um Conde Gormaz, preterido por deliberação do Monarca em favor

---

<sup>35</sup> Ibid., vv. 497-498, p. 180.

<sup>36</sup> À filha, que recusa com alguma sobrançeria o velho rei de Atenas, Aegée, recomenda Créon (II, 3, vv. 538-541, p. 181):

“Un vieillard amoureux mérite qu’on en rie,  
Mais le trône soutient la majesté des rois  
Au-dessus du mépris, comme au-dessus des lois.  
On doit toujours respect au sceptre, à la couronne.”

<sup>37</sup> A. II, 2, pp. 179-180.

do velho D. Diègue, a sentir-se ofendido, a contestar a deliberação régia e a tirar desforra do ancião, esbofetando-o na famosa cena do despique.

Salientemos, enfim, que todos os factores de valorização positiva que temos vindo a pôr em relevo na construção corneliana da personagem de Médée vão ao encontro do feminismo precioso, que, na época, reclamava contra o estatuto de subalternidade reservado na sociedade civil à mulher, pondo em relevo o poder que lhe advinha da capacidade de seduzir e exaltando também a sua aptidão para amar mais *absolutamente*, numa entrega à *pessoa* eleita sem quaisquer considerações utilitárias. Ora como não falaria ao imaginário epocal da “grandeza” feminina uma Médée que fabrica a ascensão de Jason, que desfaz planos de reis e vai até aos excessos mais nefandos pela autenticidade devastadora da paixão! Que tal vector colabora na construção da tragédia deduz-se da prosápia com que Jason fala do destino comum das mulheres — suportar com paciência a inconstância masculina —, num tom quase jozoso que assinala o rendimento ideológico a retirar da sequência. A Pollux que, surpreendido pela notícia do projectado casamento do amigo com Créuse, pergunta, receoso dos poderes da feiticeira e da enormidade da sua paixão, “et que fera-t-elle?”, responde com efeito Jason:

Et que fit Hysipyle,  
Que pousser des éclats d'un courroux inutile?  
Elle jeta des cris, elle versa des pleurs,  
Elle me souhaite mille et mille malheurs,  
Dit que j'étais sans foi, sans coeur, sans conscience  
Et lasse de le dire, elle prit patience.  
Médée en son malheur en pourra faire autant.<sup>39</sup>

Mais tarde, é Créon quem volta a exprimir menosprezo pelo estatuto feminino, quando, tendo concedido a Médée um dia para preparar a saída de Corinto, observa ao mesmo Pollux, sempre receoso das magias da feiticeira: “Mais en si peu de temps que peut faire une femme?” Respondendo “C'est peu pour une femme, et beaucoup pour son art”,

---

<sup>38</sup> A. III, 3, v. 844, p. 183.

<sup>39</sup> A. I, 1, vv. 9-15, p. 175.

<sup>40</sup> A. IV, 2, p. 186.

Pollux confirma a fraqueza da mulher e o poder da feiticeira<sup>40</sup>. A mais subtil e mais horrorosa das vinganças de Médée — a morte dos filhos — é, porém, obtida sem recurso a sortilégios, pela inumana e a-religiosa força do seu “eu”, flagelado e “glorieux”, de mulher apaixonada.

É pela representação, na tragédia amorosa de Medeia, da potência do “eu” cioso da sua afirmação, que se intercepta com o texto de Corneille a impressionante *Médée* que Anouilh levou à cena em 1946, vindo depois a integrá-la na colectânea *Nouvelles Pièces Noires*, onde também figura, com outros textos, *Antigone*, de 42<sup>41</sup>. A tragicidade destas obras, onde pessimismo nietzchiano e existencialista se reúnem, não pode desligar-se do contexto de violência da segunda guerra mundial.

Mantendo na estrutura diegética elementos que, se ausentes, inviabilizariam o recurso a nomes tão prestigiosos da mitologia antiga — Médée criminosa em favor de Jason, assassina dos filhos de ambos e trocada pela princesa de Corinto —, a tragédia de Anouilh reclama-se da liberdade poética da modernidade para encenar de modo original a velha fábula, inseminando-a com uma densa malha de significados novos. Neste texto que, como tantos do dramaturgo, questiona o absurdo da existência e o conflito dos anelos totalizantes do “eu” com a precaridade do mundo, Médée, quase despojada de atributos mágicos, veste roupas hodiernas e habita, com a velha ama e os dois filhos, uma “roulotte” colocada num vago espaço perto de Corinto, onde chega o rumor dos festejos que celebram o casamento iminente do que fora o seu companheiro de muitos anos. Desde o jogo semiótico desta incongruente “mise-en-scène”, a Médée anouilhiana é a representação de uma a-temporal “out-sider” (lembrese a “roulotte” simbólica a servir-lhe de casa), uma “out-sider” que condena a “vida” e que a “vida” por sua vez rejeita, aprestando-se a despojá-la de uma componente intrínseca do seu “eu” — o homem que ama e lhe deu filhos.

Três diálogos, em que a protagonista sucessivamente se confronta com a ama, Créon e Jason, constituem o corpo do texto,

---

<sup>41</sup> As citações que fazemos de *Médée* apresentam a paginação de *Nouvelles Pièces Noires*, Paris, La Table Ronde, 1946.

curto e intenso, concluído por uma sequência com valor de epílogo, em que a ama conversa com o soldado que guarda a roulotte em chamas onde Médée acaba de lançar-se e onde também ardem os corpos dos filhos que matara. No esquema funcional da tragédia, os três alocutários de Médée agrupam-se num conjunto opositor, ocupando a protagonista, numa solidão que a engrandece, um espaço que não se intercepta com aqueloutro. A desenhar os dois campos inconciliáveis, tão repetitivamente configurados na produção do dramaturgo, estão a diferente qualidade de alma atribuída às personagens e as distintas posições perante a “vida” que daí decorrem.

Tal como na tragédia de Corneille, sublimidade e hediondez unem-se na protagonista. Se há pouco a designámos por “out-sider”, é porque, com outros “heróis” de Anouilh, jovens e frequentemente femininos, ela se situa numa marginalidade em relação aos critérios e comportamentos da vida “comum”; pertence de facto à violenta e orgulhosa raça de Caim, configurando-se, desde o diálogo com a Ama que serve de introdução à tragédia, como um Satã feminino, possuído de desesperança e de revolta contra o mundo das aparências e das alegrias falazes. “Je hais leurs fêtes. Je hais leur joie”<sup>42</sup> — diz à Ama, ao ouvirem os rumores da festa aldeã. “Est-ce que je chante, moi, est-ce que je danse?” — continua, no seu azedume, também incapaz de aguentar as evocações do passado feliz que aqueles sons álacres trazem à memória da velha: “Tais-toi. Tais-toi, bonne femme”<sup>43</sup>, insiste Médée. Ela é criatura do Mal, da Noite e da obstinada Negação luciferina, acremente vigilante para furtar-se aos engodos da beleza, da inocência e da paz contente. “Mon aigle fière, mon petit vautour”, “ma louve” — chama-lhe a ama<sup>44</sup>.

Impulsiva, possessiva, predadora — “Bêtes de la nuit, étrangeuses, mes soeurs!”, clama a personagem no impressionante monólogo que prepara o filicídio<sup>45</sup> —, Médée compraz-se no caos, na revolta, no horror, na raiva de tudo destruir, “mundo negro”<sup>46</sup> para onde arrastou esse “enfant gâté” que era Jason, quando aportara na

---

<sup>42</sup> Ed. cit., p. 359.

<sup>43</sup> P. 360.

<sup>44</sup> P. 365, 369.

<sup>45</sup> P. 397.

<sup>46</sup> P. 392.

Cólquida, ansioso por conquistar o Velo de Ouro; mas o Argonauta é um ser de outra raça, a boa raça de Abel, a que também pertencem o rei Créon, cansado do sangue que derramou<sup>47</sup>, e a velha ama tão apegada às pequenas compensações da sua pobre vida... Se, por algum tempo, foi cúmplice de Médée, Jason quer agora humildemente “l’oubli et la paix” mesmo sabendo o sem-sentido do mundo, como explica à antiga esposa no adeus que vem dizer-lhe:

“Ce monde, ce chaos où tu me menais par la main, je veux qu’il prenne une forme enfin. C’est toi qui as raison sans doute en disant qu’il n’est pas de raison, pas de lumière, pas de halte, qu’il faut toujours fouiller les mains sanglantes, étrangler et rejeter tout ce qu’on arrache. Mais je veux m’arrêter, moi, maintenant, être un homme. Faire sans illusions peut-être, comme ceux que nous méprisons; ce qu’ont fait mon père et le père de mon père et tous ceux qui ont accepté avant nous, et plus simplement que nous, de déblayer une petite place où tienne l’homme dans ce désordre et cette nuit.”<sup>48</sup>

Na jovem que vai desposar sem amor espera o Argonauta encontrar um viático para essa paz dos simples: “ (...) elle est neuve, elle est simple, elle est pure. Je vais la recevoir sans sourire des mains de son père et de sa mère, tout à l’heure, dans le soleil du matin, avec sa robe blanche et son cortège de petits enfants... De ses doigts gauches de petite fille, j’attends l’humilité et l’oubli. Et, si les dieux le veulent, ce que tu hais le plus au monde, ce qui est le plus loin de toi: le bonheur, le pauvre bonheur”<sup>49</sup>.

Bem vemos como a confrontação de Médée com Jason, desenhando um conflito sentimental, se inscreve todavia, em Anouilh, numa questionação existencial nuclear: ela representa, adentro de uma visão a-religiosa do mundo como caos radicalmente absurdo, o choque da revolta satânica, de lucidez intransigentemente niilista, com uma desenganada “sagesse”, disposta a aceitar a obscuridade e a construir corajosa e humildemente uma “pólis” precária que permita

---

<sup>47</sup> P. 375-376.

<sup>48</sup> P. 392-393.

<sup>49</sup> P. 394-395.

sobreviver com alguma esperança. Este *não* e este *sim* à vida, cujo confronto reencontramos em muitos dos grandes textos do dramaturgo (*Antigone, L'Alouette*) constituía, nesses meados do século em que os acontecimentos eram de molde a acicatarem pela sua violência a eterna angústia do espírito perante o mal e o caos, um dilema que muitas outras vezes debatiam: um Malraux, um Camus, um Sartre tentavam giz ar um humanismo laico sobre a perplexidade das crenças desfeitas e das atrocidades sem nome.

Entretecendo-se com esta questionação existencial, o conflito sentimental de Jasão e Medeia também adquire em Anouilh prolongamentos singulares. Sobre o marido inconstante não pesa a carga depreciativa que um Corneille lhe apõe, na sequência do legado antigo. O seu percurso ao lado da esposa é o de um crescimento em humanidade, cujo ponto de partida está, como Jasão lho recorda, na avidez adolescente com que saciara na beleza acre da bárbara, como nos objectos de que tinha gula, um desejo egoísta de posse e de fruição: “Je t’emportais comme l’or de ton père, pour te dépenser vite, pour t’user joyeusement comme lui. (...) Le monde était Jason, la joie de Jason, son courage et sa force, sa faim”<sup>50</sup> — lembra ele. Viera depois o amor adulto, que quebrara esse fechamento egoísta para descobrir o outro, numa vontade de dar e de proteger: “Le jeune homme Jason était mort”, diz o Argonauta evocando a noite em que se sentira responsável pela mulher que o acompanhava; “J’étais ton père et ta mère; j’étais celui qui portait la tête de Médée endormie sur lui.(...) Le monde alors a pris sa forme. La forme que je croyais lui voir garder toujours. Le monde est devenu Médée”<sup>51</sup>; fora a época da partilha ante a vida áspera e cruel — “chacun son couteau dans les coups durs, la moitié des fatigues, la moitié de la bouteille au repas” — e dos enlaces quentes a unirem dois companheiros. “J’ai aimé le crime et l’aventure avec toi” — diz Jason; “Et nos étreintes, nos sales luttes de chiffonniers, et cette entente de complices que nous retrouvions le soir, sur la paille, dans un coin de notre roulotte, après nos coups. J’ai aimé ton monde noir, ton audace, ta révolte (...) J’ai cru avec toi qu’il fallait toujours prendre et se battre et que tout

---

<sup>50</sup> P. 389.

<sup>51</sup> P. 389-390.

<sup>52</sup> P. 392.

était permis<sup>52</sup>. Mas o tempo passara, e com ele esses dias felizes pela convivência total, tão felizes que o Jasão desejoso de paz continua a considerar não poder haver vergonha ou sangue que os manche<sup>53</sup>... Tinham sobrevivendo o arrefecimento, os olhos já disponíveis para outros vultos, o crescer das mentiras a pôr o muro do ressentimento entre os que já só eram corpos cúmplices, a abraçarem-se sem ternura e logo com ódio. E em Jason nascera o desejo de parar, de ser honesta e humildemente “homem” numa conciliação com a vida que exigia a supressão de Medeia, o veneno quotidianamente bebido.

Perante estas metamorfoses do Argonauta, a protagonista anouilhiana é, como na lenda antiga, a constância; uma constância, porém, que, inscrita no satanismo da personagem, se traduz pela paixão ávida e violentamente sensual, incapaz de ternura, que escraviza o amante ao objecto amado que devora. Na solidão árida do seu mundo, Medeia apossa-se sequiosamente de Jasão, puxando-o, como vimos, para o seu universo de negrume, mas colocando-se também na dependência do homem que lhe sacia o desejo. Não é, pois, sem razão que o Argonauta, na longa analepse em que evoca o percurso que fizera em dez anos de vida conjugal, imputa à esposa que vai deixar uma só forma de amor, idêntica à do seu avatar adolescente: “Je t’ai d’abord aimée comme toi, Médée: à travers moi”, “tu n’as sans doute connu ou goûté que cet amour-là”<sup>54</sup>. A incapacidade de Medeia para suportar a perda de Jasão está na razão directa desta força centrípeta do seu “eu”, que incorporou, por assim dizer, o Argonauta. “Je pouvais fuir, toujours”, (...) “méprisée, chassée, battue, sans pays, sans maison, mais pas seule”<sup>55</sup> — diz para a velha ama. “Eu” ávido, mas “eu” satanicamente orgulhoso: envergonhada da sua dependência de Jasão quando começa a aperceber-se da frieza do Argonauta, é Medeia, revoltada e despeitada, quem, numa tentativa de libertação e de afirmação, comete as primeiras infidelidades conjugais. Inutilmente... “Ces mains, cette autre odeur, ce plaisir même que tu ne me donnais plus, toi, je les ai haïs tout de suite”, “Il a fallu (...) que je me recouche le

---

<sup>53</sup> P. 391.

<sup>54</sup> P. 389.

<sup>55</sup> P. 362.

<sup>56</sup> P. 384-385.

lendemain contre ton corps ennuyé pour pouvoir enfin m'endormir"<sup>56</sup>  
— recorda Medeia. É o que explica o triunfalismo desesperado que ela ostenta quando a notícia do casamento iminente do Argonauta se confirma; perdê-lo é, de certa forma, reconquistar a sua estreme identidade, voltar exclusivamente a ser Medeia, e a sua escuridão, e o seu orgulho:

“Qu'avait-il fait de moi, nourrice, avec ses grandes mains chaudes? Il a suffi qu'il entre au palais de mon père et qu'il en pose une sur moi. Dix ans sont passés et la main de Jason me lâche. Je me retrouve. Ai-je rêvé? c'est moi. C'est Médée! Ce n'est plus cette femme attachée à l'odeur d'un homme, cette chienne couchée qui attend. Honte! Honte! (...) Il fallait bien que je la lui donne cette toison du bélier d'or s'il la voulait, et tous les secrets de mon père et que je tue mon frère pour lui et que je le suive après dans sa fuite, criminelle et pauvre avec lui. J'ai fait tout ce qu'il fallait, voilà tout, et j'aurais pu faire davantage.”<sup>57</sup>

“Pauvre Médée!” — exclama Jason e exclamamos nós, apiedados com esse vulto, tão tragicamente árido e tão tragicamente sedento. Piedade ou ternura são, porém, sentimentos que não entram no universo satânico da grande espoliada, que responde pela fúria destruidora, como bicho magoado, à ferida que a dilacera e só tem cura na morte — a morte que nem Jasão, nem Creonte, conquistados pela brandura, lhe querem dar. Que outra via para um “eu” que não pode viver sem o outro, mas não sabe abdicar do seu mundo de negrura onde esse outro não pode mais respirar? “Je ne sais'faire que le mal”<sup>58</sup>, reconhece Medeia, ante um Jasão que deixou de acreditar também, tão fechada a vê em si mesma, que alguma vez ela pudesse sair da Revolta e da Negação, consentindo em envelhecer a seu lado num mundo aberto, enfim, à paz<sup>59</sup>.

Irrecuperável ser maléfico e contestatário, essencialmente maléfico e contestatário? Não vai tão longe o nihilismo de Anouilh no desenho da personagem, ao dotá-la — estamos nas belíssimas

---

<sup>57</sup> P. 366.

<sup>58</sup> P. 387.

<sup>59</sup> Cf. p. 394.



sequências finais da tragédia — de um germe luminoso fechado nos subterrâneos do “eu”, tornado rebelde por não ter tolerado o absurdo e a mesquinhez da existência:

“Pense qu’il y a eu une petite fille Médée exigeante et pure autrefois. Une petite Médée tendre et bâillonnée au fond de l’autre. Pense qu’elle aura lutté toute seule, inconnue, sans une main tendue et que c’était elle, ta vraie femme! J’aurais voulu Jason, j’aurais peut-être voulu moi aussi que cela dure toujours et que ce soit comme dans les histoires! Je veux, je veux, en cette seconde encore, aussi fort que quand j’étais petite, que tout soit lumière et bonté!”<sup>60</sup>

Estas palavras, pronuncia-as, porém, Medeia quando já definitivamente Jasão se afastou, tendo respondido com um não categórico à pergunta que ela lhe dirigira “d’une petite voix humble, sans bouger”, num esforço que lhe causa “honte” sobre a rebeldia orgulhosa: “Si je te disais que je vais essayer maintenant avec toi, tu me croirais?”<sup>61</sup> E ela sabe que o Argonauta tem razão para o julgar inviável... Na verdade, os Deuses, nos “sales jeux” que tramam com as almas fortes, escolheram a Medeia inocente “pour être la proie et le lieu de la lutte”<sup>62</sup>. Marcada por um destino a que não pode fugir, ela é “l’orgueil, l’égoïsme, la crapulerie, le vice, le crime”<sup>63</sup> — a legendária Medeia do filicídio e do suplício do rei e da princesa de Corinto, que Anouilh transforma ainda em suicida. Devastadora resposta do orgulho ferido ao abandono de Jasão, em quem a dor ficará sendo a lembrança horrorosa mas indelével da esposa, essas mortes são também o triunfo satânico da Negação: nos filhos, Medeia estrangula a inocência, a armadilha dos olhos de crianças a inspirarem optimismo, a vontade de viver e ser feliz<sup>64</sup> que leva Jasão ao novo casamento. “Je suis Médée, enfin, pour toujours!”<sup>65</sup> — clama a personagem, auto-elevando-se à sua dimensão mítica.

---

<sup>60</sup> P. 400.

<sup>61</sup> P. 395.

<sup>62</sup> P. 400-401.

<sup>63</sup> P. 388.

<sup>64</sup> P. 400.

<sup>65</sup> P. 402.

Não é a esta grande e terrível Medeia apocalíptica — que todos, nas horas negras, sentimos agitar-se em nós, ciosa e rebelde — que Anouilh deixa, todavia, a última palavra na sua tragédia. É à humanidade dos “integrados” — para retomarmos o título de U. Eco<sup>66</sup> —, complacentes com a vida. Jasão, na sua luta pela positividade, vai esforçar-se para esquecer o rasto sangrento dessa Medeia, vitimada, como filha do Sol, por uma ardência interior que tem nas chamas da roulotte onde o seu corpo e o da sua descendência se consomem um sucedâneo metafórico. Recomendando que se deixe queimar completamente o que dela restasse, o Argonauta volta para a aldeia pronunciando: “Il faut vivre maintenant, assurer l’ordre, donner des lois à Corinthe et rebâtir sans illusion un monde à notre mesure pour y attendre de mourir”<sup>67</sup>. Junto à roulotte, vigiando o fogo purificador, ficam a Ama e um soldado. Também ambos têm uma mensagem a dizer. Ela — e Medeia não a deixava falar — que depois da noite vem o dia, e o café a fazer, e as camas a arejar, e o chão a varrer, e a sesta ao sol depois do almoço, e o trabalho a recomeçar à tarde, e a conversa com as vizinhas e o jantar ao fim do dia — “alors on se couche et on dort”; ele, por sua vez, para observar, enquanto vai mascando um cigarro, que o dia estará bonito e que as colheitas não foram más. “Faut pas se plaindre. Il y aura encore du pain pour tout le monde cette année-ci”<sup>68</sup> — é a frase conclusiva deste impressionante texto de 46, quando a Europa saíra há pouco da guerra e caíra já a primeira bomba atômica.

No mito de Medeia, Anouilh faz pois caber a trágica disjunção pela qual o “Eu” idealista, intransigente e cioso da sua autenticidade, se incompatibiliza fatalmente com a vida precária e obscura — a vida das pequenas compensações, dos compromissos, dos recomeços sem metas exaltantes. Ou tudo ou nada — e nós reconhecemo-nos neste repto satânico... Corneille dizia com Medeia o orgulho do “moi glorieux”, que se louva na imagem lisonjeira de si mesmo e é por isso incapaz de aceitar a ofensa — e algo de nós, tão afastados das “ruelles” preciosas, se reconhece ainda na envelhecida personagem de um certo Seiscentos francês que dizia “ou meurs ou tue”... Como não

---

<sup>66</sup> Referimo-nos a *Apocalittici e integrati*, Milano, Bompiani, 1964.

<sup>67</sup> P. 402.

<sup>68</sup> P. 403.

fora assim, se o grande demónio interior que nos tortura — parte indefectível da nossa condição — é o amor-próprio, o desvelo egotista pela nossa “pessoa”, que não sabe dar sem pedir nem olhar-se!

Muitas outras Medeias continuarão sem dúvida a falar, mantendo vivo o mito, dos mil rostos deste demónio.

(Página deixada propositadamente em branco)

## Utopia e Realidade: os *encantos* de Medeia e o *anel* de Sacatrapo

---

J. Oliveira Barata

Universidade de Coimbra

A geometria do *excesso* e do *limite* que parece configurar actualmente o pensamento ocidental, a par dos progressivos ganhos que uma nova estética do gosto vem obtendo num tempo simultaneamente confuso, indecifrável e fragmentário, assinalam, para alguns, que nos encontramos perante a profunda crise da racionalidade moderna.

Porém, na variedade de leituras *pós-modernas* e *neobarrocas* esconde-se, por vezes, na excessiva formalização que se propõe, que a única pós-modernidade que legitimará o papel do homem enquanto diálogo permanente e interpelante consigo mesmo e com a história de que é autor e actor, será a que não enjeita o valor da tradição; uma pós-modernidade que, como bem assinala Miguel Baptista Pereira, “pretende uma nova unidade e, com este objectivo, fortalece as tradições como indicadores normativos de caminho.”<sup>1</sup>

Talvez por isto mesmo, assistamos a um renovado interesse pelas relações do Mito com o quotidiano, com a História e com a Ciência; a uma revalorização do simbólico e um preocupado repensar da relação *clássico/barroco*, não exclusivamente concebida como um sistema de oposições várias, mas antes como uma *cadência*, um *ritmo* da história.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Miguel Baptista Pereira, “Presença da Filosofia Antiga no Pensamento Contemporâneo”. In: *Actas do Congresso Internacional As Humanidades Greco-latinas e a Civilização do Universal*. Coimbra, Instituto de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras de Coimbra, 1988, p. 307.

<sup>2</sup> Omar Calabrese, *L'Età neobarocca*. Bari, Laterza, 1987, p. 21.

As actuais preocupações são afinal coincidentes com outros momentos que assinalam profundas rupturas epistemológicas. A revalorização do barroco — que não é de agora <sup>3</sup> — assenta essencialmente na constatação de que existem *semelhanças e diferenças* entre fenómenos que, parecendo distantes no tempo, traduzem afinal a *gesticulação dramática* de um homem dividido entre o *sistema ordenado* e a *instabilidade*, a *pluridimensionalidade* e a *mudança* que, encontrando particular expressão no tratamento dos principais núcleos míticos, nos relembra a turbulência da transição do Renascimento para o Barroco <sup>4</sup> que mais facilmente se compreende quando o vemos não como “degenerescência” mas antes como transformação e termo de um estágio de evolução estética. <sup>5</sup>

Com efeito, se é certo que o Renascimento, no seu programático revisitar o passado greco-latino, *experienciou* o mito, numa vivência tão intensa que dela dificilmente se distanciou para melhor o “pensar” criticamente, o parêntesis Maneirista assinala, nomeadamente, na linha das preocupações tardo-humanistas de Piccolo de la Mirandola, uma nítida tendência para alegorizar a utilização mitológica. <sup>6</sup>

Progressivamente objecto de curiosidade por parte de muitos exegetas, o mito surgia assim como espaço crítico por excelência para, em busca da significação que correspondesse à sua *autonomia auto-significante*, <sup>7</sup> nele se procurar penetrar, por entre sombras e ocultos contornos de verdade, para, em plena encruzilhada cultural do século XVII-XVIII, se oferecer disponível aos mais variados esforços interpretativos.

A abundância dos comentários que surgiram, valorizando o mito como “*substância* misteriosa e preciosa”, <sup>8</sup> dão bem a ideia de como,

---

<sup>3</sup> Emilio Orozco, “La lección del Barroco”. In: *Manierismo y Barroco*. Barcelona, Ediciones Cátedra, 1975, pp. 59-61

<sup>4</sup> Omar Calabrese, *L'Età neobarocca*, *ant. cit.*, pp. VI-VII.

<sup>5</sup> Emilio Orozco, *Manierismo y Barroco*, *ant. cit.*, pp. 33-40.

<sup>6</sup> Furio Jesi, *O Mito*. Lisboa, Presença, 1977, pp. 38-46: “(...) Corresponderá a “ciência do mito” — não só nos seus começos — ao maneirismo nas artes figurativas?” [p. 46]. Cfr. tb. Emilio Orozco, *Mística, Plástica y Barroco*. Madrid, Cupsa Editorial, 1977. Embora incidindo especialmente no domínio das artes plásticas aqui se encontram curiosos paralelismos com o que se passa no domínio do teatro e da literatura em geral.

<sup>7</sup> *Idem*, p. 49

<sup>8</sup> *Idem*, p. 48

entre finais do século XVII e inícios do século XVIII <sup>9</sup> as múltiplas decifrações que, desde logo, os contemplavam como peças importantes na compreensão das mais variadas disciplinas do saber.

Nem pode surpreender que este tenha sido o início de uma atenta e preocupada releitura do que, oferecendo-se como *caos interpretativo*, agora se confrontava com os novos elementos que a realidade lhe propunha, testando o legado mitológico face ao aparecimento de novos dados surgidos do estudo de formas religiosas até então desconhecidas ou motivados pela progressiva análise comparativa entre diversas civilizações.

À *tradição* herdada contrapunham-se os desejos de uma interpretação inovadora, mesmo quando alquimista e esotérica, que mostrasse ao ignorante o desatino e a cegueira com que sempre viu a antiga gentilidade, propiciando-lhe através dos ensinamentos da patrística — como refere o Padre Frei Baltasar de Vitória — uma leitura que não fosse legitimadora do que havia de enganoso e sacrílego nos princípios da falsa idolatria.

Contudo, e apesar deste bem explícito propósito não se podia negar que a nebulosa mítica se oferecia a múltiplos ensaios e metamorfoses em que assentavam as muitas moralidades e doutrinas importantes da vida humana, na esteira das recomendações de Diodoro Sículo que o já citado Padre Vitória acolhe no seu *Teatro de los Dioses de la Gentilidad* bem conhecido entre nós. <sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> Cfr. Burton Feldman e Robert Richardson, *The Rise of Modern Mythology. 1680-1860*. Bloomington University/London, Indiana University Press, 1972

<sup>10</sup> P. Fr. Baltasar de Vitoria, *Teatro de los Dioses de la Gentilidad*. Madrid, En la Imprenta Real, Año de 1673. Vol. I (1673); vol. II (1673); Vol. III (1688). Aqui *Prólogo al Lector* vol. I não numerado: "(...) Solo pretendo mostrar al ignorante el desatino tan desigual, y la ceguera tan grande con q̄ viuiò siempre la antigua Gentilidad, desde el tiepo de Nino Rey de los Assyrios, que diò engañoso, y sacrilego principio a la falsa idolatria, como lo afirman los gloriosos Padres, S. Agustín y S. Geronimo, y Lactancio Firmiano. (...) *Teatro de los Dioses dela Gentilidad* porque assi como en el Teatro se representan varias, y diuersas figuras; y el que vna vez la haze de Rey, luego sale hecho lacayo; y la que representa una dama, sale luego hecha una muger baxa. Assi estos representã vnas vezes mucha autoridad, y diuindad; otras salen en humildes formas, y figuras, haziendo de si mil ensayos, y metamorfoseos, de cuyas mudanças, y representaciones han sacado los doctos muchas moralidades, y doctrinas importantes a la vida humana, como lo advertiò Diodoro Siculo..."

A diversidade da produção que então surge em torno da interpretação mitológica fundamenta uma ainda que embrionária, “ciência do mito”, no deliberado esforço que representa uma progressiva busca da *função do mito* perante uma cada vez menor preocupação com a *essência do mito*. A abordagem do mito visa, cada vez mais a sua *inteligibilidade intrínseca* na procura de uma verdade que, embora “velada” se configurava como potencial unificador de um *logos* que remotivando a leitura, procurava ultrapassar as simples “aproximações aos mitos” para as colocar ao serviço de uma *poética* universal capaz de fornecer uma chave interpretativa para o Mundo, apoiada na *liberdade*, na *natureza*, na *racionalidade* e na sua inevitável tradição secular.<sup>11</sup>

O questionar iluminista não recusando liminarmente o valor do corpo mítico que até ele chegara, opera sobre ele uma subtil hermenêutica que, na incessante procura de *iluminar* para *esclarecer*, encontra novas formas no manejo do *muthos*, enquanto *fábula* não acriticamente aceite, mas antes como necessária operação de desvelamento em busca da verdade oculta que necessariamente se esconde sob a polimorfia das versões míticas.

A *variedade* de interpretações harmonizar-se-á, assim, perfeitamente com um aproveitamento *funcional* do mito que, sem o desvirtuar nas suas mais evidentes características, agora procura adequá-lo às novas exigências da labirintica espectacularidade que, um pouco por toda a Europa, seduzirá o homem barroco contrareformista.

Não pode pois surpreender a aceitação teatral do legado mítico no que ele oferecia de inesgotável fonte para deslumbrar os sentidos e, simultaneamente, reorganizar o mundo através de uma projecção cénica assente na *fábula* enquanto privilegiado centro de discussão das preceptivas que, não perdendo como ponto referencial a interpretação aristotélica, procuravam em torno de subtis diferenças fundamentar uma *poética* própria.

Progressivamente, assistíamos a uma evidente quebra da rigidez dos princípios que enformaram os principais comentários às *poéticas* aristotélicas. Tirso de Molina é bem explícito quando afirma: “(...)

---

<sup>11</sup> Miguel Baptista Pereira, “Iluminismo e Secularização”. In: “O Marquês de Pombal e o seu tempo”. Número especial da *Revista de História das Ideias*. Coimbra, Faculdade de Letras, 1982, p.445-455.



Cómo si la licencia de Apolo se estrechasse a la recolección histórica y no pudiese fabricar, sobre cimientos de personas verdaderas, arquitecturas del ingenio fingidas!”<sup>12</sup>

Lope, na sua paradoxal *Arte Nuevo de Hacer Comedias en Este Tiempo*, definindo o novo género *tragicomédia*, como algo só semelhante ao monstro Minotauro, ao reavaliar a justeza dos estilos a utilizar e ao interrogar-se sobre a coerência na aplicação das unidades tradicionais, introduzia na poética da *comédia nova* o decisivo triunfo do gosto, por oposição à estreita normatividade. Abria, de forma decisiva, os caminhos para o hibridismo formal e contencioso que ofereceria ao tratamento de temas mitológicos, ou outros, uma maior ductilidade e conseqüente liberdade dramática na conciliação entre *verdade e verosimilhança*.<sup>13</sup>

Particularmente expressiva é a definição que Bluteau nos oferece de *fábula*. Escreve ele no seu *Vocabulário*:

“(…) He pois Fábula, huma narração inventada, & composta de sucessos, que nem são verdadeyros, nem verisimiles, mas com curiosa novidade admiraveis, como a transformação de Daphne em Loureyro, de Narcizo em flôr, etc. (...) Aos Principes do Oriente ninguém se atreve a fallar, se não debaxo do veo de alguma Fabula.”<sup>14</sup>

Não se esquece Bluteau de reforçar que graças a esta não vinculação à verdade real e, simultaneamente, sem necessidade de se obedecer à verosimilhança, muitos têm sido os que a partir delas extraem “admiráveis documentos e bellas moralidades”.<sup>15</sup>

A mitologia constituia-se, assim, em privilegiada inspiradora fonte poética. As múltiplas acções dos deuses chegavam ao dramaturgo no anonimato e intemporalidade do seu acontecer. Ao comediógrafo competia todo um trabalho de reordenação essencialmente poética. Assim se explica, em nosso entender, que à facilidade com que se aceitavam os principais mitos que a antiguidade legara, o poeta

---

<sup>12</sup> *Apud*, Federico Sánchez Escribano y Alberto Porqueras Mayo, *Preceptiva Dramática Española. Del Renacimiento y el Barroco*. Madrid, Gredos, 1972, p. 394.

<sup>13</sup> Juan Manuel Rozas, *Significado y Doctrina del 'Arte Nuevo' de Lope de Vega*. Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1976, pp. 81-83.

<sup>14</sup> Bluteau, “Fabula”. In: *Vocabulario Portuguez e Latino*. Coimbra, No Real Collegio das Artes da Companhia de Jesu, MDCCXIII, tomo IV.

<sup>15</sup> *Idem, ibidem*.

dramático livremente enveredasse pelo anedótico, pela introdução de personagens secundários — mesmo estranhos ao mito — nele incorporando, na maior parte das vezes, múltiplas e minuciosas alusões temporais e espaciais, sem que em nada se belisque a estrutura originária que se aceita. Tratava-se pois, de sobre a base mitológica operar uma hábil operação poética que, estruturando-se *pela* e *na* liberdade inventiva, legitimava o papel do *escritor de comédias* como *produtor de ficções*, quer no *texto* que propunha, quer nas *metamorfoses cénicas* que para ele previa.

Medeia e Jasão, mas também Psiquis, Dido, Orfeu, Proteu e Faetonte interessaram particularmente os poetas não apenas enquanto *personagens mito-históricos*, legitimadas por um núcleo mítico, historicamente documentado, mas também enquanto *personagens poéticas*, universais, habilmente situadas, pela mão dos dramaturgos, em cenários temporalmente longínquos dos greco-latinos e actuando, dramaticamente, através de actores que protagonizavam o desejo evasor das plateias barrocas.<sup>16</sup>

Só assim se explica a *vitalidade* e *fecundidade* significativa do reaproveitamento que o teatro barroco opera sobre os principais mitos clássicos. Da *verdade absoluta* passa-se à *verdade relativa*, servindo um trabalho poético que, em última análise, é sempre um novo fazer que, da *verdade histórica* aceitará o necessário para estruturar de forma coesa a base mítica sobre que repousa uma *imitação*, agora mais preocupada com uma versão que seja *semelhante* e *verosímil* na coesão interna dos acidentes poéticos que sabe recriar.

António José da Silva surge-nos, assim, não como um *autor original* mas antes como *mais um de entre os muitos que releu* o inesgotável filão mitológico procurando, estrategicamente, adaptá-lo a um plano de *nacionalização* da nossa dramaturgia após a reconquista da identidade política e cultural portuguesas.

Particular sentido assumem, neste contexto as palavras do *colector* do *Teatro Cómico Português* — indiscutivelmente Francisco Luís Ameno — quando recorda que as comédias ali coligidas — entre as quais se contavam as oito atribuídas a António José — se distin-

---

<sup>16</sup> A. Gallego Morell, *El Mito de Faetón en la Literatura Española*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1961, p. 29.

guiam na sua fidelidade às leis da composição dramática sendo “as primeiras que deste género se têm escrito no nosso idioma.”<sup>17</sup>

Para mais, ao rever o legado dramático que precedia as comédias apresentadas advertia para “o jocosério tão temperadamente honesto, que não ofende com a graça dos ouvidos, e tão vivo, que se não encontra semelhante em o nosso idioma, e não sei também se dissera nos das nações estranhas, o que confessariam, não sem inveja, se fossem ainda vivos, Moreto entre os Espanhóis, Molière entre os Franceses e Nicolau Amenta entre os Italianos.”<sup>18</sup>

A importância doutrinal dos dois textos — a *Advertência do Colector* e *Ao Leitor Desapaixonado* — pouco terá a ver com a prática dramática e cénica de que as várias comédias reunidas nos testemunham. A invocação da chancela horaciana, expressa nos versos 89-92 da *Arte Poética* que Ameno, não inocentemente, transcreve,<sup>19</sup> visava essencialmente dar credibilidade a toda uma produção que, bem próxima dos modelos espanhóis da *comédia nova* e confrontada com os tímidos alvares operísticos entre nós, agora surgia reunida para circular, expondo-se à leitura neo-clássica que progressivamente se afirmava.

Iguais reticências se podem colocar à referência aos três autores estrangeiros citados como exemplos que a nossa produção não desde-

---

<sup>17</sup> António José da Silva (O Judeu), “Advertência do Colector”. In: *Obras Completas*. Prefácio e Notas do Prof. José Pereira Tavares. Lisboa, Sá da Costa, 1957, vol. I, p. 9.

<sup>18</sup> *Idem*, pp. 10-11.

<sup>19</sup> *Idem*, “Ao Leitor Desapaixonado”, pp. 6-7: “(...)Saberá o mesmo Leitor desapaixonado não desprezar por menos polida a frase que, no contexto de semelhantes Obras se requer, pois muito bem conhece que no Cómico se precisa um estilo mediano; que, como a representação é uma imitação dos sucessos que naturalmente acontecem, também a frase deve seguir o mesmo preceito, fazendo diferença que o estilo sublime e elevado, a que chamaram os Romanos *cothurno*, só se permite nas tragédias, em que se trata de cousas graves e nimamente sérias, como acções e obras heróicas de Príncipes. Na Comédia, porém, há-de ser o estilo doméstico, sem affectação de sublime, a que chamam *socco*, por se representar nela matérias de enredos feminis e acções amorosas. Estes preceitos aponta Horácio na sua Arte Poética:

Versibus exponi tragicis res comica non vult.  
Indignatur item privatis, ac prope socco  
Dignis carminibus narrari cœna Thyestæ.  
Singula quæque locum teneant sortita decenter.

nharia desafiar em qualidade. E se surpreende a referência a Molière cuja tradução portuguesa de Alexandre de Gusmão, datada de 1737, constituía a honrosa excepção na primeira metade do século,<sup>20</sup> igualmente se estranha a que é feita ao italiano Nicolau Amenta,<sup>21</sup> obscuro seguidor de Muratori nas propostas de renovação teatral dos reformadores àrcades que condenavam, na sua aristocrática literariedade, precisamente, o que todas as comédias incluídas no *Teatro Cómico Português* privilegiavam: a mistura do estilo sério com o bufonesco...

Menos surpresa causará a citação de Moreto que, tendo em conta a difusão do teatro espanhol entre nós, surge em número de peças representadas, logo a seguir à vasta circulação de obras de Lope e Calderón.<sup>22</sup>

Apesar das dúvidas que nos possam surgir sobre as verdadeiras intenções dos escritos prefaciais de Ameno conviria, no entanto, ter bem presente que a referência aos três autores que cita, expressava a clara consciência da encruzilhada cultural que dominava os primeiros anos do século XVIII português.

É hoje, porém, inquestionável que de todas essas influências foi a presença e convívio com matrizes dramáticas espanholas as que mais decisivamente influenciaram a produção dramática por-

---

<sup>20</sup> Entre muitos trabalhos cfr. o recente contributo de Ferreira de Brito, *Nas Origens do Teatro Francês em Portugal*. Porto, Núcleo de Estudos Franceses da Universidade do Porto, 1989.

<sup>21</sup> Uma prestigiada História da Literatura Italiana reserva-lhe pouco mais que duas linhas. Cfr. *Storia della Letteratura Italiana. Il Setecento*. Milano, Garzanti, 1972, p. 427: "(...) E la tentazione della più facile e sterile via della restaurazione della commedia erudita cinquecentesca, l'applicazione rigida delle regole e delle istanze di verosimiglianza, linearità, prudente moralità e l'attenzione esclusiva ai "dotti" conducono alcuni letterati arcadici a fredde e scolastiche esercitazioni senza alcun valore comico, come sono certe commedie di Niccolò Amenta o la *Sanese* del Lazzarini."

<sup>22</sup> Cfr. José María Díez Borque, *El teatro en el siglo XVII*. Madrid, Taurus, 1988, pp. 190-196. Numa amostragem suficientemente vasta que realizámos em outro local, verificamos que Calderón surge representado com cerca de noventa títulos de comédias, Lope com cinquenta e nove, logo seguido precisamente por Agustín Moreto y Cavana com trinta e oito comédias. Cfr. José Oliveira Barata, *António José da Silva. Criação e Realidade*. Coimbra, Serviço de Documentação e Publicações da Universidade de Coimbra, 1985, vol. I, pp. 610-657.

tuguesa setecentista e, em particular, a do autor dos *Encantos de Medeia*.<sup>23</sup>

Mesmo quando a trajetória do dramaturgo nos indica uma estreita vinculação a *comédias de tema mitológico* será sempre nos modelos espanhóis que mais facilmente detectamos as maiores semelhanças temáticas.

Com efeito desde a *Esopaida* (1734) — toda ela aceitando a versão isópica, largamente divulgada entre nós —,<sup>24</sup> a *Os Encantos de Medeia* (1735), ao *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena* (1736) — cuja evidente proximidade camoneana não pode excluir influências castelhanas — não esquecendo o *Labirinto de Creta* (1736) as *Variedades de Proteu* (1737) e o *Precipício de Faetonte* (1738), são bem evidentes os ecos de importantes dramaturgos do *Siglo de Oro* como Lope, Calderón, Francisco de Rojas ou Diamante.

As vicissitudes da vida do autor não facilitaram, por certo, um contacto permanente com a pluralidade de versões que até nós chegavam deste e de outros mitos. Estamos em crer que foram bem reduzidas as fontes em que António José bebeu a motivação temática das suas fantasias teatrais.

Uma análise atenta de toda a produção do autor demonstra-nos como são reduzidas as referências a textos de larga divulgação e que mais facilmente poderiam ser conhecidos. Com efeito, para além de nos surgir citada a *Eneida* de Virgílio, os principais romances de cavalaria e os pontuais jogos que, deliberadamente, apostam em corruptelas de um saber escolástico bebido em vulgarizados textos latinos, pouco mais poderemos concluir de uma análise intrínseca dos textos que o comediógrafo nos legou.<sup>25</sup>

---

<sup>23</sup> Dificilmente se pode concordar com José Pereira Tavares, “Prefácio” In: *Obras Completas*, ant. cit., p. XXIX: “(...) Dos comediógrafos franceses, é natural que António José da Silva conhecesse razoavelmente Molière, Marivaux, Regnard e Boursault.”

<sup>24</sup> Cfr. António José da Silva, *A Esopaida ou a Vida de Esopo*. Edição sinóptica e interpretativa. Leitura do Manuscrito, Introdução, Notas e Comentários por José Oliveira Barata. Coimbra, Acta Universitatis Conibrigensis, 1979, pp. 7-92.

<sup>25</sup> Em a *Vida do Grande D. Quixote e do Gordô Sancho Pança* Quixote, falando com o Barbeiro, refere-lhe a necessidade em conhecer os grandes romances de cavalaria para melhor poder avaliar a grandeza das suas empresas: “(...) Se você lera as antigas *Histórias de Palmerim de Oliva, Roldão, Amadis de Gaula* e outros

A *Eneida Portuguesa* de João Franco Barreto, que desde 1664 circulava entre nós, a esparsa divulgação de histórias míticas feita nos muitos prognósticos e lunários circulando como folhas volantes,<sup>26</sup> eram repertórios a que todos tinham fácil acesso, vulgarizando junto de um público mais vasto as histórias e fábulas da antiguidade que autores e público bem conheciam.

Igual relevo poderia ter assumido a *Ulisseia* de Gabriel Pereira de Castro (1636) que refazendo as aventuras de Ulisses descobrindo solo lusitano congregou, como assinala Luís Filipe Barreto, episódios de Virgílio, Horácio, Ovídio e Séneca, para além de Homero. Para mais, logo no início do poema toda a acção se centra sobre a figura de Circe, reafirmando-lhe os traços de feiticeira que em muito se aproximava dos comportamentos não menos mágicos de Medeia.<sup>27</sup>

---

muitos, de que o clarim da fama por cem bocas canta as suas nunca vistas façanhas, soubera então o que vale um cavaleiro andante”.( *Quixote, Obras, ant. cit.*, vol. I, p.23). Poderá objectar-se que esta mesma referência se encontra já no original cevatino, como o provou sobejamente Cirurgião Amaro ao confrontar a ópera de António José da Silva com a *Segunda Parte* da novela de Cervantes. Cfr. António Amaro Cirurgião, “Terá António José da Silva imitado Pichou?”, *Ocidente* LXXIV (1968), pp. 33-60. Porém, ainda na mesma peça sempre pela boca de *Quixote* ouve-se o conselho dado ao escudeiro *Sancho* e que oferece ao autor um gracioso jogo de palavras: “(...) Se tu leras a Virgílio, no sexto livro das *Eneidas*, lá verias que também Eneias foi ao Inferno, e lá viu a seu pai Anquises e a Rainha Dido.

*Sancho*: Essa Rainha Dedo era macho, ou fêmea?”

*D.Quixote*: Não se sabe de certo; o que se diz é que era mulher varonil.

*Sancho*: Visto isto,era macha-fêmea! Com que Senhor, uma vez que Eneias foi ao Inferno, vá Vossa Mercê também; mas não consta que Eneias tivesse escudeiro, como vossa mercê tem.” (Cfr.*Quixote, Obras, ant. cit.*, vol. I, pp. 55-56).

<sup>26</sup> No mesmo ano da representação de *Os Encantos de Medeia*, pode-se ler na *Gazeta de Lisboa* de 24 de Novembro: “Joseph Antonio da Sylva imprimio com Privilegio de Sua Magestade os livros Virgilio, e Homero, sem commento, e commentados por Minelio, os quaes se vendem sua casa no largo do Chiado, aonde he a impressão da Academia Real: os sem commento a cento e vinte reis cada hum, e os commentados a quatro centos e oitenta reis cada hum, todos em papel: e tambem se acharão os mesmos livros encadernados, e ppor preço mais accomodado do que até aqui se costumavão vender os que vinhão de fóra do Reyno”.

<sup>27</sup> Cfr. Luís de Sousa Rebelo, *A tradição clássica na literatura portuguesa*. Lisboa, Livros Horizonte, 1982, p. 184: “(...) logrou reproduzir com mestria consumada *tópoi*, temas, retratos e episódios de Virgílio, Horácio, Ovídio, Séneca e, muito em especial, Homero, ensablendo todas as partes deste xadrez clássico num

Poderia ainda, o nosso *escritor de comédias* ter conhecimento do mito de Medeia ou de qualquer outro dos que aproveita para incorporar na sua produção, através da muito difundida obra do Padre Fr. Baltasar de Vitoria, *Teatro de los Dioses de la Gentilidad*<sup>28</sup> que nos seus três volumes oferece copiosas referências às várias versões dos mitos, inserindo a versão do mito de Medeia, inclusive no seu tratamento euripidiano, no capítulo XIII (*De la Conquista del Vellocino de Oro*)<sup>29</sup> que resume o mito oficial dos Argonautas centrando-se nas figuras de Jasão e Medeia e apoiando-se na autoridade de autores como Valério Flaco, Diodoro Sículo e Ovídio.

Sabendo, no entanto, como a tradição da literatura alexandrina, e igualmente a romana, moldaram a figura de Medeia como feiticeira,<sup>30</sup> poderemos perguntar-nos se António José da Silva chegou ao mito que sustenta *Os Encantos de Medeia*<sup>31</sup> sem que qualquer outro modelo o tivesse directamente influenciado.

---

conjunto harmonioso e habilmente sojigado ao tema central da sua epopeia. Pereira de Castro, no intuito de narrar as aventuras que teriam trazido Ulisses à orla lusitana, viu-se obrigado a recorrer à *Odisseia* como modelo. Todavia, embora imbuído do ideal literário da época, que preconizava a imitação dos Antigos, o poeta, ao reestruturar os seus episódios, não se restringiu simplesmente a traduzir os passos da epopeia grega que melhor quadravam ao seu propósito. Segundo o Prof. Edward Glaser, G. P. de Castro não foi, como até aqui têm pretendido os seus críticos, um servil imitador dos passos homéricos, mas um criador de mérito próprio, que os refundiu radicalmente e alterou o enredo da fábula de maneira a que ela se integrasse na textura da sua própria narrativa. Ele soube captar com gosto a atmosfera de uma idade longínqua e animar de um alento novo o mito antigo, tornando-se assim o fautor mais seguro entre nós da tradição homérica”.

<sup>28</sup> P. Fr. Baltasar de Vitoria, *Teatro de los Dioses de la Gentilidad*. Madrid, En la Imprenta Real, Año de 1673. Vol. 1 (1673); vol. II (1673); Vol. III (1688)

<sup>29</sup> *Idem*, vol. I, cap. XIII, pp. 291-298.

<sup>30</sup> Pierre Grimal, “Médée”. In: *Dictionnaire de la Mythologie Grecque & Romaine*. Paris, Presses Universitaires de France, 1963, p. 278: “(...) Médée est devenue, dans la littérature alexandrine et à Rome le type de magicienne. C’est un rôle qu’elle joue déjà dans la tragédie attique, et dans la légende des Argonautes.”

<sup>31</sup> Cfr. *Inocência*, I, p. 178: “(...)Depois do desastroso fim de seu autor, reimprimiram-se todas as referidas, e se lhe anexaram outras, até então manuscritas, a saber: *Vida de D. Quixote, Esopaida ou Vida de Esopo, Precipicios de Phaetonte, Amphitrião ou Jupiter e Alcmena, os Encantos de Medéa*”. Os *Encantos* surgiram assim apenas na edição de Ameno. Só tinham circulado o *Labirinto de Creta*, as *Variadas de Proteu* e as *Guerras de Alecrim e Mangerona*. Curiosamente também

A semelhança de títulos leva-nos a pensar de imediato na comédia *Los Encantos de Medea* de Francisco de Rojas<sup>32</sup> cuja circulação entre nós se encontra sobejamente atestada em vários documentos desde listas de comédias até correspondência freirática.

Como já acentuou Maria Helena da Rocha Pereira: “(...) É sabido que o Judeu se inspirou na peça em verso de Francisco de Rojas, *Los Encantos de Medea*, mas, para além da ideia de utilizar este mito, não há muito de comum entre a obra portuguesa e a espanhola. É certo que se encontram em ambas a duplicidade de Jasão, o amor e a magia de Medeia, a indignação do rei, enlevo de Creúsa. (...) O drama de António José da Silva aparece-nos assim como um *travesti* setecentista herói-cómico de um velho mito, trabalhado por uma fantasia despreocupada de verosimilhança e atenta apenas a fazer jorrar o cómico de palavras, figuras e situações.”<sup>33</sup>

É certo que os *Encantos de Medeia* portugueses e *Los Encantos de Medea* espanhóis diferem substancialmente embora em ambos se encontrem todos os artifícios cénicos, todas as tramóias próprias das *comédias de magia*.

Com efeito, a versão de Rojas ao surpreender temporalmente a *fábula* depois da aventura argonáutica da busca do velo de ouro, limita-se a recuperar alguns dos elementos mágicos que a tradição transmitira na composição da figura de Medeia, não excluindo o episódio da morte dos filhos, atingindo o amor próprio de Jasão, herança veiculada pela *Medeia* euripídiana e senequiana.

Não nos custa a aceitar que para além da ideia em explorar este mito, António José tenha visto no exemplar de Rojas alguns pequenos elementos que lhe permitiriam desenvolver dentro do seu originallíssimo processo de criação alguns vectores próprios.

---

não surgem os *Encantos* indicados na produção do Judeu na informação que dele dá Barbosa Machado [Diogo Barbosa Machado, *Bibliotheca Lusitana*. Tomo I, pp. 298, col. 1, 2ª ed. Lisboa, 1930].

<sup>32</sup> *Comedia Famosa, /Los Encantos/ De Medea./ De Don Francisco de Roxas. /s. l., s.d., s. i.]*. Para além do exemplar que pudemos consultar da Biblioteca Nacional de Madrid (T. 1578) dispomos de um outro na Biblioteca Dr. Jorge de Faria da Faculdade de Letras. Qualquer deles não apresenta nem data e local de impressão, nem a indicação do impressor.

<sup>33</sup> Cfr. Maria Helena Rocha Pereira, “O Mito de Medeia na Poesia Portuguesa”. In: *Temas Clássicos na Poesia Portuguesa*. Lisboa, Verbo, 1972, pp. 23-26.



Como já assinalou Maria Helena da Rocha Pereira, é evidente que a função e significado do uso do *anel* difere em ambas as peças. Mas diríamos que António José remotiva o jogo cénico com novo sentido, aliás, não diferindo em muito do que se passa em tantas outras comédias espanholas e portuguesas deste período. Igualmente *Mosquete* pode ter sugerido a busca de um nome relacionado com a artilharia, como o é *Sacatrapo*. Porém, a *invenio* de António José é bem mais rica no tratamento do *gracioso* que, em Rojas, perde frescura e a característica mobilidade física e linguística quando se enreda em longos e tediosos monólogos.

As justíssimas apreciações da ilustre professora esclarecem as vagas relações que se podem detectar entre os textos de Rojas e António José da Silva, para além da sugestão feita, mas não comprovada, por Pereira Tavares.<sup>34</sup>

Pela nossa parte, julgamos que, apesar de todas as limitações indicadas, não se podem ler *Os Encantos de Medeia* exclusivamente em função desta possível influência.

Os estudos de Varey sobre a difusão do teatro de títeres em Espanha indica-nos claramente como a comédia de Rojas saiu do circuito exclusivamente literário para chegar à sua plena divulgação através de repertórios de *máquinas reais*, nomeadamente com o *maquinista* Manuel de Pessoa y Fresneda que terá representado *Los Encantos de Medea* (provavelmente os de Rojas) em Valência no ano de 1717, e em Valladolid em 1723.<sup>35</sup>

---

<sup>34</sup> António José da Silva, "Prefácio". In: *Obras, ant. cit.*, pp. VIII-IX.

<sup>35</sup> J.E. Varey, *Historia de los Títeres en España. (Desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII)*. Madrid, Revista de Occidente, 1957, pp. 391-393; tb. *ob. cit.*, p. 395. A prática e os resultados das investigações até agora produzidas confirmam-nos como nos encontramos perante a adopção por parte dos *tramoistas* de peças de reconhecidos méritos literários. Nomes que de Lope a Calderón, de Mira de Amescua, Luis Vélez de Guevara, Moreto a Montalbán confirmam como os principais autores da *comédia nova* espanhola serviam o repertório bem específica das máquinas reais. Como assinala Varey haveria, por vezes, que operar ligeiras modificações sobre um texto inicialmente pensado para uma representação humana e que depois sofreria os tratos da inerente adaptação a figuras animadas. Cfr. Varey, *ob. cit.*, p. 181: "(...) En primer lugar notemos la muchedumbre de acciones humanas que precisan las comedias que no pueden hacerse con marionetas: arroja una llave, escribe en un bufete, la criada lleva una lámpara, etc. Con todo, pueden siempre

Uma pesquisa mais cuidadosa, dentro do específico domínio das comédias mitológicas do teatro espanhol do *Siglo de Oro*, comprova-nos como o mito dos argonautas foi frequentemente glosado.

É precisamente em duas outras obras — uma de Calderón e outra de Lope de Vega — que centraremos a nossa atenção por julgarmos que podem fornecer-nos seguras pistas sobre os possíveis modelos da ópera de António José.

*Medeia e Jasão* surgem-nos no *Auto Famoso El Divino Jason*,<sup>36</sup> (anterior a 1630) auto sacramental do início da carreira dramática de Calderón onde, no desejo de harmonizar as lendas mitológicas com o dogma cristão, o autor não hesita em associar *Jasão* a Cristo, *Teseu* a Stº André, *Orfeu* a S. João Baptista e *Medeia* à Alma...

Anos mais tarde, precisamente em 1636, *Medeia e Jasão*, sempre associados à lenda dos Argonautas, surgem de novo em *Los Tres Mayores Prodigios*, obra igualmente muito difundida entre nós, como o atesta a *Memória de las mas famosas comedias que hasta ora han salido en España*, precioso documento para o estudo da penetração do teatro espanhol em Portugal e que se encontra inserido nas *Monstruosidades do Tempo e da Fortuna*.

Especial importância assume, quanto a nós, esta peça onde Calderón retoma o mito de três importantes heróis: *Jasão*, *Teseu* e *Hércules*.

À primeira das jornadas de *Los Tres Mayores Prodigios*, dedicada às aventuras dos Argonautas, segue-se, na segunda jornada, uma

---

omitirse estas acciones o simularlas hasta no darse cuenta el público de que no se hacen en realidad.” Nomeadamente, as *comédias de magia*, como indiscutivelmente o eram os *Encantos de Medea*, mesmo no seu original espanhol, revelam nas suas didascálias elementos que apontam para concretas limitações cénicas que o *corrale* de comédias exigia. Varey, *ob. cit.*, p. 181-183, indica algumas das situações que se aplicariam à representação de *Los Encantos de Medea* na máquina real de Manuel de Pesa y Fresneda. Assim, desde o aparecimento de uma nau como fundo cénico, até à névem que sobrevoa o palco — ao que parece seguro efeito de agrado público —, passando pelo aparecimento de dragões lançando chamas ou requintadas “transformações”, são alguns dos expedientes cénicos que nos surgem nas didascálias de *Los Encantos de Medea* mas igualmente comuns a outras peças que Varey regista.

<sup>36</sup> Cfr. Calderón de la Barca, “El Divino Jasón”. In: *Obras Completas*. Recopilación, Prologo y Notas por Angel Valbuena Prat. Madrid, Aguilar, 1952, t. III, pp. 59-72.

versão do mito de Teseu em busca do minotauro que, por certo, teremos que considerar, futuramente, como peça influente na arquitetura de *O Labirinto de Creta* de António José da Silva.

Não cabe no espaço desta exposição um exame exaustivo de todas as variantes que aproximam *Los Tres Mayores Prodigios*<sup>37</sup> e a comédia lopesca *El Vellocino de Oro*<sup>38</sup> de *Os Encantos de Medeia* do autor português.

À dificuldade em expor sumariamente o complicado enredo de ambas as peças preferiremos a sucinta indicação dos pontos fulcrais que, por agora, nos interessam, assim justificando como, em nosso entender, haverá que ter em conta mais estas duas obras como paradigma de confronto obrigatório na compreensão dos desenvolvimentos cénicos que surpreendemos em *Os Encantos de Medeia*.

Em *Los Tres Mayores Prodigios*, uma das primeiras comédias palacianas de Calderón,<sup>39</sup> para além do *Rei Aetes* se fazer acompanhar, de acordo com a tradição mitológica, pelo filho *Absinto*, surge-nos o peregrino *Friso* consagrando o vellocino de ouro a Marte, perante as iras da feiticeira *Medea* que, como tal se apresenta logo no início da peça.

A situação dramática que assinala a chegada da nau *Argos* é em tudo semelhante à que encontramos em *Os Encantos de Medeia*. Tal como na ópera portuguesa *Jasón* oculta a verdadeira razão da sua chegada.

Situação igualmente muito próxima da que encontramos em *Os Encantos de Medeia* é a recepção que o rei proporciona a *Jasão*. Recebendo-o como amigo e sem as desconfianças que o rei *Etas* dos *Encantos de Medeia* desde logo faz sentir, *Jasón* é cordialmente acolhido pelo rei, acompanhado pelo filho *Absinto* e igualmente pelo hóspede *Friso*.

---

<sup>37</sup> Cfr. Calderón de la Barca, "Los Tres Mayores Prodigios". In: *Obras Completas*. Edición, Prólogo y Notas por el Prof. Ángel Valbuena Briones. Madrid, Aguilar, 1959, t. I, pp. 1635-1653.

<sup>38</sup> Lope de Vega, "El Vellocino de Oro". *Biblioteca de Autores Españoles*. Madrid, Ediciones Atlas, 1966, vol. XIV. Edición y estudio preliminar de D. Marcelino Menéndez Pelayo, pp. 99-133.

<sup>39</sup> E. M. Wilson y D. Moir, *Historia de la Literatura Española. Siglo de Oro: teatro. (1492-1700)*. Barcelona, Editorial Ariel, 1974, p. 174.

Idênticas semelhanças se podem ver na saborosa cena (em tudo próxima da cena inicial dos *Encantos* com *Sacatrapo*) em que o *gracioso Sabañon*, que significa “frieira”, é retirado do mar.

*Medeia*, que entretanto confessara a *Astrea* o seu amor por *Jasão*, enquanto “dueño de mi albedrio”, referência recorrente em todo o teatro não só de António José da Silva, bem como de toda a época, decide-se a acompanhar, com a sua protecção mágica, o desafio que *Jasón* faz às feras defensoras do velocino que, na debandada perante o valoroso *Jasón* não ocultam quem verdadeiramente os venceu, gritando: “Medea nos ha vencido”.

*Jasón* ostentando a cabeça da serpente e o velocino surge em cena quando, ao mesmo tempo o *Rei*, *Absinto* e o peregrino *Friso* procuram *Jasón* e *Medea* para sobre eles exercerem a vingança. Esta, utilizando as suas mais que conhecidas mágicas, a todos confunde levando-os a lutar entre si enquanto *Jasón* prepara a retirada na companhia de *Medea*.

Referência especial merece *Sabañon*,<sup>40</sup> *gracioso* bem mais animado e próximo de *Sacatrapo* do que o *Mosquete* de *Los Encantos de Medea* de Francisco de Rojas. Poder-se-á pensar que António José se de um aproveitou a expressividade do nome, no outro viu a característica truculência dos verdadeiros *graciosos* da *comédia nova*.

A comédia *Vellocino de Oro* — luxuosamente representada em 1622 no palácio de Aranjuez<sup>41</sup> e que Lope de Vega expressamente indica como tratando-se de “uma fábula de Jasón” —, centra toda a sua acção numa intriga igualmente muito próxima de *Os Encantos de Medeia* de António José da Silva.

Após um longo prólogo, em forma de loa, Lope entra na lenda da busca do velo de ouro, “aquella historia que canta / Ovidio”, apresentando-nos a chegada a Colcos de *Friso* e *Helénia* que, transportando consigo o célebre carneiro de ouro, agora o depositam sob a protecção de Marte.

Lope, hábil manipulador de histórias cénicas, acabará por incorporar harmoniosamente as novas personagens *Friso* e *Helénia* no

---

<sup>40</sup> Cfr. *Diccionario de Autoridades*, vol. III: “Sabañon: Porción de sangre requemada e estancada, que se congela por lo común en las extremidades del cuerpo.” Tb., em sentido figurado, “o que come muito e de tudo” (“frieira”).

<sup>41</sup> E. M. Wilson y D. Moir, *ant. cit.*, p. 122.

complicado jogo de amores cruzados que sustentam toda a comédia, aproximando-a dos nossos *Encantos de Medeia*.

*Jasão* desembarca e, tal como na ópera portuguesa, surge acompanhado pelo seu fiel companheiro *Teseo*, sendo mais que evidente que toda a cena de desembarque na ilha, semelhante à que nos surge em *Los tres mayores prodigios*, pode ter servido de modelo situacional inspirador para a cena inicial de *Os Encantos de Medeia*. Também como nestes, *Jasão* e a sua comitiva são recebidos pelo rei *Oeta*, pai de *Medeia*, após prévio encontro com *Fineo*, cuja função cénica se assemelha à desempenhada por *Telemón* na versão portuguesa. Porém, e ao contrário do que se passa na ópera de António José, *Jasão* desde logo declara ao rei a sua intenção em apoderar-se do cobiçado e precioso velocino de ouro.

O aparecimento de *Medea* completa o quadro tradicional do desenvolvimento do mito, não sem que se anotem algumas variantes que particularmente nos interessam. Assim, *Medea* surge acompanhada por *Fenisa*, dama confidente a quem a feiticeira acaba por confessar o amor que sente por *Jasón*. Paralelamente, o espectador fica a saber que o companheiro de *Jasón*, *Teseo*, também ele se sente apaixonado por *Fenisa*.

A equação amorosa, tão do gosto do teatro lopesco, mais uma vez se confirmava numa simetria de correspondências amorosas a que só falta, nesta peça, a presença de um *gracioso* para tudo facilitar na “confusão” dos seus habituais procedimentos. O elemento perturbador de uma harmonia pré-estabelecida surge, precisamente, do primo de *Medea*, *Fineo* que é quem mais sofre por não ver as suas finezas correspondidas.

Porém, e em estrita obediência às normas amorosas que regem a estrutura de quase todas as comédias lopescas, se *Fineo* não é correspondido por *Medea*, não ignora os declarados afectos que *Helénia* nutre por ele e abertamente confessados num dos muitos encontros em que a comédia é fértil. *Helénia*, disfarçada de serrana, transmitirá a *Jasón* o desejo de *Medea* de com ele se encontrar no jardim. Esta, fugindo ao olhar de *Fineo*, torna-se invisível, perturbando o estupefacto primo que, a partir deste lance, mais se convence das dificuldades em levar por diante o seu amor. Restava-lhe porém *Helénia*...

Uma das situações que mais nos interessa destacar é justamente o encontro de *Jasón* com *Medea*. Nele *Medea* obriga *Jasón* a jurar-lhe

eterna fidelidade procurando assegurar-se de que após a conquista do velo de ouro a levará com ele para a Grécia. Como se vê idêntica situação surge claramente enunciada em *Os Encantos de Medeia* sendo a partir deste contexto situacional que a peça portuguesa se desdobra até final.

*Jasón*, uma vez vencedor dos obstáculos que impedem o acesso ao velocino, apresta-se a fugir cumprindo as promessas feitas a *Medea*. Consigo partirá, igualmente, o fiel *Teseu* na companhia de *Fenisa*.

*Fineo*, impotente perante a fuga protegida pela habilidades de *Medea*, assiste com o *Rei* à vitória dos Argonautas. Em Colcos, o desânimo e impotência perante as mágicas de *Medea*, leva a que *Frixo* e *Helénia* se disponibilizem para, com os seus conhecimentos e experiência nas artes marítimas, irem no encalço dos fugitivos. *Fineo*, tocado por tamanha disponibilidade, promete casamento a *Helénia*, assim se restabelecendo a harmonia de um *final feliz* que a comédia parecia não dispensar.

Com *Medea* e *Jasón* já a salvo, o deus do Amor desce à cena para glorificar os feitos de ambos, só possíveis pela sua discreta mas eficaz intervenção.

Torna-se por vezes difícil reconstituir toda a geometria dramática que se sobrepõe, com evidentes semelhanças, nos três modelos que, por certo, presidiram à elaboração de *Os Encantos de Medeia*. Seria errado aceitar a ideia de que um deles se sobrepos a qualquer outro. Bem mais sensato será ver na ópera de António José da Silva, o resultado final de uma *recepção intertextual* sobre a qual o dramaturgo português “trabalhou”, apressada mas eficazmente, o mito que lhe chegara.

O “trabalho” de António José consistiu, essencialmente, em ampliar e dar nova coesão ao que em Calderón, como agudamente intuiu um seu estudioso, se traduzia na “mayor acumulación posible de resortes plásticos”, servindo os breves retratos em que “apenas cabe la anédocta, y por lo tanto menos atención habrá para el desenvolvimiento de los caracteres.”<sup>42</sup>

---

<sup>42</sup> Pedro Calderón de la Barca, *Obras Completas*. Edición, Prólogo y Notas por el Prof. Ángel Valbuena Briones. Madrid, Aguilar, 1959, Tomo I (Dramas), p. 1635.

Por isso não se poderão excluir os contributos de Lope e de Rojas. A este foi buscar *Creúsa*; combinou os graciosos *Sabañon* e *Mosquete* no portuguêsíssimo *Sacatrapo*; recolheu do *Vellocino de Ouro* de Lope inúmeras situações dramáticas que, protagonizadas na peça espanhola por personagens masculinas, António José transferiu para o par *Creúsa / Medeia*; reelaborou muitos dos traços que vemos presentes nas palacianas confidentes de *Medeia* da comédia lopesca, devolvendo-as ao público português na figura de *Arpia* cujo nome pode, também ele, ter sido recebido através de Rojas<sup>43</sup> — onde surge referida — não sendo de excluir a sua aceitação através da tradição mitológica; confirmou *Teseu* como inseparável companheiro de Jasão não aceitando, no entanto, um dos termos da equação dramático-amorosa proposta por Lope que associava *Teseu* a *Fenisa*; prudentemente, distanciou-se do final dramático de inspiração euripídiana e senequiana proposto por Rojas, temendo, talvez, aceitar a “prisão” estilística que esse mesmo final importaria ao que se desejava como *ópera jocoseria* de tema *mágico-mitológico*.

Finalmente, *Os Encantos de Medeia* reflectem, por mais de uma vez, um certo fraseado dramático que seria abusivo contemplar no número de coincidências quando comparamos as várias comédias em apreciação. Em nossa opinião, algumas das correspondências textuais reflectem apenas como os modelos, na sua ampla circulação, acabaram por institucionalizar *topoi* dramático-linguísticos que hoje se nos afiguram como *clichés* de uso quase obrigatório para quem servia uma plateia de gostos mais que testados.

Situada a meio da breve carreira dramática do autor, *Os Encantos de Medeia* sem se afigurarem como obra prima na reduzida produção de António José em nada desmerecem, pois, quando confrontadas com a demais produção portuguesa e, inclusive, com as muitas *comédias mágicas* que o teatro espanhol nos legou.

Dizer-se que *Os Encantos de Medeia* são apenas um pretexto para, utilizando o mito clássico, sobre ele operar todo o virtuosismo que o público solicitava, e a que os autores de boa mente correspon-

---

<sup>43</sup> No texto de Rojas, *Mosquete* diz: “Mandame ir à lidiar con las Harpias, digo cuñadas, que me pidan tias;”. Cfr. *Los Encantos de Medea*, *ant. cit.*, p. 20 n. num. José Pereira Tavares transcreve integralmente este passo. Cfr. António José da Silva, “Prefácio”. In: *Obras*, *ant. cit.*, p. VIII.

diam, pode traduzir-se numa afirmação redutora, correndo-se, para mais, o risco de situarmos o papel do autor na esfera do *acriticismo* que, visivelmente, não se lhe pode imputar.

Se é certo que a obra em questão recolhe matrizes dramáticas, predominantemente espanholas que tinham “trabalhado” o mito dos Argonautas, a obra portuguesa terá que ser vista não como mais uma distorção legitimada pelas técnicas dramáticas vigentes ao tempo, mas antes como o resultado de um trabalho dramático historicamente situado em plena fase de afirmação do barroco português, realizado por um homem que viveu um tempo culturalmente poliédrico e existencialmente agónico, e dividido entre a aceitação do real *enquanto fingimento* e *alternativa lúdica* para exorcisar a inquietude essencial que todos pressentiam.

O mito do Velo de Ouro servia, assim, duplamente. Por um lado, o dramaturgo afirmava-se como pleno seguidor, entre nós, de formas dramáticas testadas e prestigiadas na sua relação com um público que, para além de ser um *público habituado*, era, igualmente, um barómetro de sensibilidade neste século eminentemente espectacular.

Por outro, após a tímida experiência de *A Esopaida ou a Vida de Esopo*, a “nacionalização” do mito de Medeia serviria para comprovar a maior liberdade inventiva, não só perante os modelos consagrados mas, igualmente, reafirmando, perante o público, a perfeita consonância entre um projecto dramático português e uma plateia desejava de se perder nos meandros de uma saturação espectacular que a todos congregava na ilusória representação que, *à vida tal como era* preferia *a realidade teatral da vida tal como o espectador gostaria que fosse*.

Numa operação de que nenhum moderno desdenharia,<sup>44</sup> o trabalho de António José, balizado por estas condicionantes, resume-se, essencialmente, na busca, no mito greco-latino, de uma *estrutura* passível de ser “recheada” com *referências* suficientemente apelativas para uma sociedade de contornos bem precisos.

Sob o mito escondia-se a realidade que, nunca se apresentando cenicamente em toda a sua crueza, facilmente divisamos como base de uma postura ideológica compartilhada por todos os que participam na festa barroca.

---

<sup>44</sup> Cfr. Jean Jacquot, “Les tragiques au goût du jour: L’Orestie”. In: *Le Théâtre Moderne. Hommes et Tendances*. Paris, C.N.R.S., 1978, pp. 89-105.



Só assim se explicará o carácter comunitário que o espectáculo barroco assume enquanto momento igualizador e proposta coerentemente ideológica que nos leva a perceber como a *releitura mítica* da realidade, partindo de um passado *mitologicamente passivo*, se converte em verdadeira *mitologia activa* como lhe chama Maravall,<sup>45</sup> assumindo-se como todo englobante e consciente projecto propagandístico dos valores instituídos e das verdades institucionais.

*Os Encantos de Médeia* podem surgir ao leitor mais despervenido de hoje, como um simples *scherzso* dramático limitado nos objectivos e na função que desempenha no quadro dramático da produção teatral joanina. Em nosso entender, a sua leitura ultrapassa os limites deste estreito objectivo.

Para nós, esta complicada comédia de *encantos, mágicas e tramóias* terá que ser lida à luz dos valores estético-ideológicos que enformavam o gosto de uma sociedade rigidamente estruturada em torno de uma monarquia absoluta.

O grande *jogo* que esta comédia propõe não é inovador. Insere-se na melhor tradição da comédia barroca, nomeadamente quando privilegia a sintonia com os princípios da *comédia nova* de matriz lopesca, posteriormente enriquecida com o contributo calderoniano.

A dualidade *aparência / realidade* desdobra-se, na linha de muitas outras obras que a sociologia do teatro nos tem ajudado a compreender melhor, por várias fases que, no entanto, se interrelacionam, fornecendo-nos um esquema coeso e “barroco” no permanente jogo de opostos que nos propõe.

Em *Os Encantos de Medeia* o tema central é, como na maioria das comédia barrocas, o *Amor*. Pelo *Amor* se luta, pelo *Amor* se sofre. Os rigores amorosos conduzem as personagens aos limites do irracional. Porém, essa total obediência ao Amor que como refere Jasão “quando vive no peito é força que desfaleça o juízo”, é apenas o núcleo central que condiciona toda a acção das personagens que, na exteriorização da sua verdadeira existência, se desdobram entre *ser* e *parecer*.

Tal como a *autoridade* do Rei, a quem na esfera do político e social cumpre harmonizar, em última instância, as tensões individuais

---

<sup>45</sup> José Antonio Maravall, *Teatro y Sociedad en el Teatro Barroco*. Madrid, Seminarios y Ediciones, S.A., 1972, p. 37.

— de que o Rei de *Os Encantos de Medeia* é um expressivo exemplo —, o *Amor* é igualmente o *rei* que comanda e subordina os mais nobres valores do homem. Quem não ama ou desvirtua o sentido global que só no Amor se reencontra, não poderá intuir o significado mais profundo que encerram valores como a *lealdade*, a *honra* ou a *valentia*. O *amor* é *tudo* expressando-se no quotidiano como herança da tradicional *opositio contrariorum*. Esta globalidade, assumida como um *todo* que em si harmoniza pólos opostos, legítima que se *seja* e *pareça*. E se o primeiro obriga a personagem a uma intrínseca fidelidade aos princípios que ontologicamente o fundamentam, o *parecer* assinalará a exterioridade dessa mesma essência. Esta dualidade *ser / parecer* é o garante da *verdade* das personagens actuautes no mundo. No entanto, no confronto com a realidade, mundo inquieto e agónico que o homem barroco particularmente sente, é difícil manter essa coerência.<sup>46</sup>

Pelo caminho ficarão, no entanto, alguns tópicos mais importantes para o harmónico desenvolver da comédia: toda uma vasta casuística amorosa que se desdobra em permanentes jogos revestidos por repetida roupagem verbal. É fácil compreender esta atitude, ainda e sempre à luz do dualismo *utopia / realidade*.

O que mais interessava era explorar a accção em pleno desenvolvimento que conduziria ao casamento. Este era o fim de um processo e uma realidade que, uma vez atingida, de imediato se incorporava no rígido espartilho das instituições. Por isso mesmo à comédia interessava sobremaneira o sortilégio do *jogo amoroso* enquanto *puzzle* que, no seu fazer e desfazer, alimentava a imaginação de um público que, desta forma se reencontava com uma *utopia eutópica*, cujo referente último era sempre um “lugar de felicidade”.

---

<sup>46</sup> José María Díez Borque, *Sociologia de la Comedia Española del Siglo XVII*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1976, pp. 25-83. À *verdade* assente na síntese *ser / parecer*, que mais não é do que uma forma de exteriorização da existência, opõe-se a *falsidade* que radica, obviamente, no *não parecer* (*esconder*) e no *não ser*. Porém nem tudo é linear. Bem ao gosto barroco, as oposições *ser / não ser* e *parecer / não parecer*, justificam o comportamento individual quando opta pelo *escondido* ou pelo  *fingimento*. O *escondido* é a consequência natural da *não exteriorização* (não parecer) do *que é*, tal como o *fingimento* nos remete para a máscara da personagem que, *parecendo*, de facto, *não é*.

O *Amor* cria obrigações que mais conflitualmente se expressam quando a personagem não se assume como verdade mas antes como *falso, que não é, nem parece*.<sup>47</sup> Os *zelos* tantas vezes invocados, são a essência do amor articulando-se no código literário da época com a *honra* que é sempre limite ao progresso amoroso. Na comédia de temática amorosa, partindo e reflectindo uma problemática bem presente no quotidiano social, os *zelos* enquanto manifestação visível do ciúme, surgem-nos sempre como exarcebados face à vida real. Daqui que, não raro, a comédia tipifique, exagerando, todos os usos e costumes amorosos que bem claramente surgem em *Os Encantos de Medeia* e que espelham como a comédia barroca, não sendo nunca um reflexo directo da sociedade, vê os seus principais desenvolvimentos “condicionados pela base social”<sup>48</sup> que sustentam as personagens, com evidentes propósitos propagandísticos bem expressos nos versos da *Ária* inicial e que nada parece ter de imediatamente relacionável com a verdadeira acção da peça:

(...)  
seja só vosso destino  
a cobiça no valor,  
que num peito que se inflama  
por ganhar eterna fama  
o vencer é bem maior.”<sup>49</sup>

Ao sublime tratamento do tópico *amor-dor-honra* que no caso que aqui se analisa condiciona o comportamento de *Medeia*, *Jasão* e *Creúsa*, contrapõe-se o realismo amoroso dos criados *graciosos* que, como refere Díez Borque, também amam, porém com um amor bem mais directo, “mediatizado pelas contingências e, conseqüentemente não idealizado.”<sup>50</sup> *Arpia* e *Sacatrapo*, assumidos terceiros de complicadas correspondências amorosas, não tipificam as habituais relações amorosas que a comédia privilegia nas suas múltiplas facetas. Porém

---

<sup>47</sup> Cfr. Maria de Lourdes Ferraz, “‘Ser’ e ‘Parecer’ na obra do Judeu”, *Brotéria* 5-6 (1976) 552-566.

<sup>48</sup> José Antonio Maravall, *Teatro y Sociedad en el Teatro Barroco*. Madrid, Seminarios y Ediciones, S.A., 1972, p.21.

<sup>49</sup> *Encantos de Medeia*, in: *Obras, ant. cit.*, vol. II, p. 8.

<sup>50</sup> José María Díez Borque, *Sociología de la Comedia...*, cit., p. 58.

é bem claro que ao longo de toda a peça perpassam nas conflituosas relações *Sacatrapo / Arpia*, um velado sensualismo natural e espontaneamente vivido, um riso rabelaisiano que o final da comédia soluciona com o imprevisível pedido de casamento que *Sacatrapo* dirige a *Arpia*.

A polarização que a comédia propõe em torno das principais *dramatis personæ*, desde logo nos permite assinalar como a comédia se afasta da realidade. Os pares *galã-dama* e *criado-criada*, não sendo artificiais, têm que ser entendidos como processos de tipificação dramáticos que nos remetem para mundos diferentes. Se os primeiros nos indicam os delicados mecanismos porque se rege a nobreza ou quem, por processos de ascensão social nela acaba por se incorporar, aos segundos parece caber a tarefa de *denúncia* e *reafirmação* da realidade perante o mundo fictício que *galãs* e *damas* idealisticamente vivem. Porém nunca os criados, como *Sacatrapo* ou *Arpia*, se apresentam como corifeus de qualquer “revolta”. Tal não podia acontecer porque, acima de todos os protestos, encontram-se ligados à classe superior pelo vínculo obrigatório de *guardar fidelidade*. Assim, a desmontagem do mundo ideal que comprazia o espectador, perdendo-se no labirintico mundo da estesia barroca, acaba, é certo, por ser desenvolvido pelos *graciosos*, mas sempre limitados na sua acção, embora este sopro do real nos surja, regra geral, na boca dos criados a partir de situações perfeitamente tipificadas.

Deturpando os nomes cultos, históricos ou mitológicos (*Sacatrapo* diz que se trata do Rei *Aetas, ætatis*); remotivando semântica e etimologicamente os constantes jogos verbais; banalizando o frequente cultismo a que a classe nobre recorre como signo de *status*, incorporando-lhe constantes expressões populares cujo referente imediato é a realidade concreta; recuperando as histórias tradicionais populares para, através delas atingir uma moralidade contrastante com as exóticas histórias de moralidade “aristocrata”, o papel dos *graciosos* inscreve-se numa *demolição paródica* da realidade, não enquanto pretexto para propor alternativas, mas antes para melhor situar a comédia enquanto expressão de uma determinada forma de vida onde o popular e típico desempenhavam um papel legitimador.<sup>51</sup>

---

<sup>51</sup> José Antonio Maravall, *ant. cit.*, p.38.”(...) Ni siquiera el gracioso pone jamás en duda los fundamentos del orden social. Con la comedia se vino a conseguir

Poder-se-á pensar que estamos na presença de um simples *divertissement* conceptual que facilmente se aplica a outras situações dramáticas, para além da que aqui, particularmente, nos interessa. Porém, assim não é.

*Verdadeiro, falso, escondido, aparência*, são, no fundo, os grandes tópicos de comportamento para as personagens de um teatro que permanentemente se desdobra em oposições contrapontísticas, à semelhança do que a grande música barroca nos sugere.<sup>52</sup>

Ao longo de toda a peça é bem evidente como a complicada *máquina dramática* se articula em função destes princípios.

Jasão é sincero na motivação que o traz a Colcos; mas na fidelidade ao segredo que lhe permitiu o sucesso exterioriza (*parecendo*) de forma veemente o seu amor a *Medeia* e, simultaneamente, reafirma (*falsamente*) a casualidade da sua chegada junto do rei *Etas*.

Porém logo aqui é necessário jogar com dois pontos de vista com lógicas diversas, mas complementares, para a compreensão do espectáculo barroco: a *lógica interna* que motiva o comportamento das personagens, enquanto *dramatis personæ*, e a lógica de quem, como o espectador, aceita o *pacto de ilusão* que lhe propõem.

Só o espectador *conhece* as verdadeiras razões das personagens, porque eles próprios as explicitam em *à partes*, ou na inconstância da sua trajectória dramática.

O verdadeiro *Jasão é e parece ser*. O espectador sabe-o. Mas não o sabe *Medeia* que o julga, exclusivamente pelos reiterados protestos amorosos e ainda pela solene garantia de que com ela casará após lhe revelar o segredo da obtenção do Velo de Ouro. Eis um polo conflitual que o teatro não pode desperdiçar. O segredo de *Jasão*, que se traduz no secreto e único objectivo de se apossar do Velo de Ouro,

---

que, acudiendo al teatro, la multitud española buscara y de antemano esperase encontrar en ella una prueba plásticamente comprobable de la “validez de su sistema social de valores” y llegase a creer que podía reconocer en la comedia una “justificación de su manera de vida.”

<sup>52</sup> Oposições como *interior / exterior, disfarce / verdade, corte / aldeia*, são os elementos fundamentais de uma *ars combinatoria* que rege o universo dramático barroco na sua variabilidade entre a *utopia* e a *realidade* em que se movimentam as personagens, também elas obedientes à inquestionável *autoridade* real, sujeitas à inclinação do *natural* e limitadas pelos precisos contornos do *livre arbitrio*.

só parcialmente pode ser satisfeito por *Medeia*, uma vez que *Jasão* oculta outro segredo: o de preferir *Creúsa* a *Medeia*. O que *Jasão* corporiza é, para o público, puro *fingimento*; o que *parece a Medeia* não o é, de facto; mas só o espectador o sabe como anteriormente soube dos verdadeiros desígnios do chefe dos Argonautas, bem contrários ao que aparenta fazer crer ao *Rei*.

Para obter o desejado Velo de Ouro, *Jasão* surge assim como duplamente *falso*. Duplamente fingidor: perante o rei e perante *Medeia*.

*Medeia* vive, assim, um *único* engano: o da verdade da paixão de *Jasão*, uma vez que, também ela, sabe que a verdadeira motivação da chegada de *Jasão* é a conquista do cobiçado velo. *Medeia*, aceita igualmente a cumplicidade do jogo do *fingimento*. *O que é*, de facto, só *Jasão* e o espectador o sabem. Perante o pai, *Etas*, *Medeia parece sincera*, embora *não o seja*, como o espectador bem o sabe.

O progressivo adensar do jogo teatral reafirma-se na seriedade e sentenciosidade com que se reiteram os *fingimentos*.

*Jasão*, *Medeia* e *Creúsa* são intérpretes de um complicado jogo de espelhos que *mostrando* acaba sempre por ocultar algo de importante. Quer *Jasão*, quer *Medeia*, inclusive a própria *Creúsa* — com importância bem menor na condução da acção —, ou o próprio *Rei*, oscilam entre a projecção exterior do *fingimento* que sempre encobre algo, e a *falsidade* só detectável, enquanto oposto de uma verdade que se nega, *escondendo-se*. Esta a verdadeira falsidade que só o espectador pode acompanhar.

As personagens, cumprindo o *iter* dramático que à partida lhes é fixado no interior do apertado universo espectacular, só no final se confrontarão com essa falsidade. Como se vê encontramos-nos na presença de um *duplo* jogo feito de *aparência* e *realidade*: a ficcional e dramaticamente vivida pelas *dramatis personæ*, e a que o espectador segue como privilegiado detentor de todos os mecanismos que, no entanto, *não aceita desmontar* para que não se quebre a *disciplinada ilusão* que busca no espectáculo, e que este lhe oferece.<sup>53</sup>

Toda a alquimia sentimental que rege o comportamento das

---

<sup>53</sup> O espectáculo saberá, aliás, tipificar cenicamente estes dualismos. Referimo-nos concretamente à cena fulcral em que *Jasão* se encontra entre *Medeia* e *Creúsa*, debatendo-se precisamente, com os quatro pólos que julgamos fundamentar a *ilusão*

personagens em torno do Amor, enquanto rei todo poderoso que comanda as acções das personagens, remete o espectador para um espaço de evasão, ilusório terreno que dificilmente se vê ancorado às coordenadas de tempo e espaço.

Para tal, muito contribuía a utilização de um mito que, subvertido na sua estrutura originária, desde logo se situava, na sua essência, fora de tempo e espaço concretos. Daí que julguemos se possa falar de *dimensão utópica* que este teatro de magia propunha. Os “encantos” de *Medeia* legitimam, na irracionalidade e magia de que se revestem, a *utopia* e *acronia* necessárias ao pleno desenvolvimento do paralelismo lúdico que se desenvolve em torno das oposições já referidas. Os “encantos” e feitiços de *Medeia* — recuperados da tradição mitológica tradicional — servem, na economia da peça, para reafirmar a sua *verdade* na obediência aos princípios da fidelidade amorosa e o desmontar da *falsidade* de *Jasão*, traduzida ao longo da peça por uma constante aposta no *parecer*.

Todo o comportamento de *Medeia*, nomeadamente no final da peça, escapa ao domínio do real, inclusive da própria *autoridade* do *Rei*, seu pai, que, em perfeita consonância com os princípios que regem o exercício do poder real, assegura a *Medeia* de nada lhe valer “o ser quem é”.

A intervenção de poderes mágicos, corporizados na figura humana de *Medeia*, infirmam a normal hierarquia de autoridade que rege a sociedade.

A autoridade do rei juntava-se, neste caso à autoridade do pai. Como rei, *Etas*, terá que ser duplamente respeitado. Não o sendo em nenhum dos planos é curioso verificar que os *Encantos de Medeia* escapam de certo modo à rígida tipificação que a comédia assegurava para o exercício da autoridade dos pais e dos reis. Nunca, porém, nenhuma destas “autoridades” se afirma com base em valores materiais, apoiando-se antes em postulados ideais. A comédia parecia repelir a estreita vinculação à materialidade das coisas, preferindo

---

*espectacular* em comédias deste tipo. *Jasão* é para *Medeia* o  *fingimento* que *Creúsa* bem conhece; esta, por sua vez, *finge* para *Medeia* assim *parecendo nada ser* para *Jasão*. Três personagens que se confrontam pirandellianamente, ocultando segredos, sempre coados pelo *fingimento* que se autoimpõe e que legitima a continuidade e fluir da acção dramática, oscilando entre *aparência* e *realidade*.

afirmar valores como a *honra* ou valores que, na sua intelectualização, melhor se inscreveriam no plano pedagógico oficial em que a comédia, voluntária ou involuntariamente, acabava por se inscrever.

A autoridade real apoiava-se desde logo na ideia de que o rei era uma figura modelar, não só enquanto ministro da vontade divina, actuando no espaço da República, mas também porque no rei se consubstanciavam várias vertentes valorativas que lhe reforçavam o prestígio: a *fé*, a *defesa da Pátria*, o *poder conciliador e humano de verdadeiro pai e amigo*. O *Rei* enquanto *exemplo de integridade* não entrava na dualidade *ser / parecer*. Talvez por isso mesmo — e como se comprova em *Os Encantos de Medeia*, mas igualmente verificável em outras comédias de António José e de outros autores do seu tempo, o palácio real assume uma posição estratégica e nuclear no dispositivo cénico. Ele é o centro em torno do qual gravitam as *câmaras*, os *jardins*, os *bosques*, lugares cénicos complementares à emblemática *sede de poder* que é o palácio real, e onde *Medeia*, *Creúsa*, *Jasão*, *Sacatrapo* e *Arpia* tecem as malhas de um enredo que, deliberadamente, exclui o rei enquanto personagem acima de qualquer suspeita.

*Medeia* só se apodera da *verdade* porque através do *disfarce* “furou”, pactuando, a convencionalidade das regras que opõem *verdade / falsidade*, *escondido / fingimento*, *aparência / realidade*.

Os múltiplos expedientes a que *Medeia* recorre permitem-lhe situar-se fora do estrito plano da realidade. Emblematicamente, contra tudo o que é *verosimilhança* sentimental, *Medeia* dirá no final da peça:

“(…) Aonde se recolheria Jason? Pois, cuidadosa de sua vida, o ando buscando; que, suposto seja ingrato, não posso negar o amor que lhe tenho.”<sup>54</sup>

O Amor vencera. Para tal, *Medeia* personifica, na ubiquidade da sua presença, o poder de forças que *destróiem*, *refazem* e *subjugam* o real.

A platéia, sabendo que o quotidiano não oferecia tantas possibilidades de subversão do real, aceitava o espaço utópico por excelência em que o espectáculo se inscrevia, como episódica fuga que, comprazendo-se no luxo e na postiga teatralidade que só a máquina teatral pode oferecer, por momentos e por entre disfarces, *quiproquos* e

---

<sup>54</sup> António José da Silva, *Obras, ant. cit.*, p. 77.



requintados enredos, *aceitou* como *verdade* o que apenas é uma indesmentível face do *parecer*.

A aceitação da estrutura original do mito, permitindo que toda a acção fugisse a uma estreita vinculação ao *real*, favorecendo o desenvolvimento *transepocal* das peripécias, não impedia que o dramaturgo, criador situado num tempo e espaço bem concretos, aqui e além, assinalasse a presença da *realidade*. Não nos encontramos apenas perante um hábil expediente para tentar vincular o mito a uma realidade vivida. Mais do que uma postura estético-ideológica, encontramos-nos, essencialmente, perante um procedimento essencialmente pensado e utilizado como *tekné, ars* ao serviço de uma *estratégia dramática*.

Assim se justifica a *dupla intriga* que, longe de decorrer paralelamente à *intriga principal* que repousa na estrutura mitológica que se aceita, com ela estabelece uma relação complementar, mas nunca supletiva. Se assim fosse, nunca a plateia se evadiria totalmente. A linha sinusoidal que a intriga paralela percorre, quando intercepção a *intriga essencial* é sempre por *conveniência dramática*, nunca por obediência a uma *verdade essencial* que se pretende transmitir.

Em *Os Encantos de Medeia*, como nas demais óperas de António José e, igualmente, em muitas das peças da época, toda a *intriga secundária*, na maior parte das vezes, é conduzida pelos criados *graciosos*.

A eles, essencialmente, cumpre lembrar a *realidade* na sua materialidade e crueza agressora. *Sacatrapo* e *Arpia*, são o negativo de uma fotografia que, embora se desejada a cores, nunca esconde o frio contraste do preto e branco.

Aos desmesurados “encantamentos”, opõe-se agora a *feitiçaria*, cuja referência ganharia sentido concreto na Lisboa setecentista, quando tais práticas eram severamente punidas.

Aos deslumbrantes processos mágicos de *Medeia*, opor-se-ão os “modestos” feitiços que *Arpia* conhece e a que *Sacatrapo* recorre.<sup>55</sup>

Ao velocino guardado por um dragão, opor-se-á um burro com estranhas qualidades — tradicionalmente atestadas —, guardado por uma formiga.<sup>56</sup>

---

<sup>55</sup> *Encantos de Medeia*, in: *Obras, ant. cit.*, p. 32.

<sup>56</sup> *Encantos de Medeia*, in: *Obras, ant. cit.*, pp. 65-66.

Ao fantástico, ao deliberada e desmesuradamente ilusório, opõe-se a materialidade ventral, ambigualmente exposta através de constantes habilidades de agudeza e engenho que, assim, estabelecem o contraponto real com a etérea poética da *desordem ordenada*.

Ao *anel* que *Medeia* dá a *Jasão*, e que este utiliza para encantar as sereias, tal como Ulisses, opõem-se os longos *lazzi* em torno dos *anéis* que *Sacratrapo* perde, recupera, para voltar a perder em favor da interessada e interesseira *Arpia*.

Não é acessório o constante recurso ao *anel* que, no campo cénico em que se movimentam *Arpia* e *Sacratrapo*, equivale aos sistemáticos “encantos” a que recorre *Medeia*.

Importante na economia da intriga secundária, o *anel* e o valor simbólico que assumem as jóias como signo e mudança de *status*, remetendo-nos sempre para o viver quotidiano daqueles para quem a vida não é passível de *troca* pelo mundo dourado que o teatro representa.

*Os Encantos de Medeia* são pois, mais do que uma simples *comédia mitológica*. Em nossa opinião, inserem-se no vasto *corpus* de comédias do século XVIII que a nível peninsular, se colocavam ao serviço do enaltecimento do poder monárquico absoluto.<sup>57</sup>

Penso ser absolutamente absurdo querer ver em toda a produção de António José da Silva um manifesto de rebeldia contra o poder joanino. Não nos encontramos perante um teatro popular, nem no sentido de que tenha sido feito pelo povo, e muito menos se pode crer que toda a sua preocupação resida em responder aos interesses desse mesmo povo.<sup>58</sup>

---

<sup>57</sup> José Antonio Maravall, *ant. cit.*, p. 56.”(...) De esta manera, en la comedia todos aparecen implicados en ese gran drama de mantenimiento de un orden social que en la escena viene a acabar siendo siempre el grande y único argumento que se representaba. Implicados todos, pero no igualados. La gran contradicción interna que da sentido dramático a nuestra comedia está em que, partiendo de reconocer la liberación de las fuerzas y de los valores del individuo, le constriñe a subordinarse a un orden, sólo dentro del cual podrán mantenerse valores que, de lo contrario, la posesión de los mismos tendría que ser negada por los principios mismos del sistema”.

<sup>58</sup> José Antonio Maravall, *ant. cit.*, p. 29.”(...) Pero añadamos que no se puede hablar de que el teatro español sea un arte popular más que en el sentido de que se destina al pueblo, pero no en el de que sea un arte hecho por el pueblo, pero no en el de que sea un arte hecho por el pueblo, y mucho menos — y en esto está lo

Por entre a sujeição à autoridade real — na precisa definição com que é apresentada — perante o *hasard* que motiva as principais acções das *dramatis personæ*, a comédia — e os *Encantos de Medeia* não são excepção — contribui para legitimar um bem regulado sistema de poder que se apoiava numa sólida estratificação e hierarquia social. Os parentesis *graciosos* não questionavam radicalmente o sistema. E se a benevolência do riso “gracioso” mitigava a seriedade dos problemas que se colocavam no plano ideal, em última análise, incorporava-se, também ele, no sistema de convenções que, embora pontualmente contestadas, ainda podiam fazer frente às tímidas pressões de uma opinião pública que tardará em apresentar-se como verdadeira alternativa.

*Realidade e utopia* voltam a defrontar-se no espaço teatral em que evoluía a comédia quando, rompendo com o normativismo aristotélico, se opta por uma irregularidade formal e liberdade inventiva a que toda a máquina teatral — máquina de ilusão por excelência — responderá com requintados acidentes.

Aos “encantos” de *Medeia* cenicamente possíveis através do recurso às muitas tramóias que perante o espectador se assumiam como *non plus ultra* da capacidade de surpreender, opõem-se as aventuras de *Sacatrapo* cuja cabeça separando-se do corpo, ou ainda o seu desaparecimento mergulhando forçadamente nas tábuas do palco, para reaparecer metamorfoseado em figura de animal,<sup>59</sup> correspondiam à técnica barroca que privilegiava o *insólito*, o *irregular* e o *inacabdo*. Utilizando com perícia e maestria as mutações cénicas, cumpria-se a perspectiva de ilusão, remotivando-se a metáfora cénica que, apostando no inabitual, remetia o espectador para os domínios do possível, jogando, paradoxalmente, com a dimensão irreal com que procurava seduzir.

---

importante — en el de que sea un arte que se oriente en los intereses del pueblo. Resumiendo por adelantado nuestra tesis, diremos que el teatro español trata de imponer o de mantener la presión de un sistema de poder, y, por consiguiente, una estratificación y jerarquía de grupos, sobre un pueblo que, en virtud del amplio desarrollo de su vida durante casi dos siglos anteriores, se salía de los cuadros tradicionales del orden social, o por lo menos, parecía amenazar seriamente con ello.”

<sup>59</sup> *Encantos de Medeia*, in: *Obras, ant. cit.*, pp. 32-33 e 62-64.

Ao espectador de então, e ao leitor de hoje, a comédia barroca coloca os mesmos desafios. Só penetrando no valor metafórico das histórias inverosímeis ou das fábulas da antiguidade, só compreendendo a essência significativa que assume a desarmonia dos elementos naturais, nos poderemos dar conta de como a comédia espelha os valores intelectuais e espirituais de uma sociedade inquieta, vivendo tempos de mudança.<sup>60</sup>

Por entre o extravagante, o esotérico, os muitos acidentes previamente “previstos”, escondiam-se as aparatosas maravilhas que transportavam o espírito para uma momentânea *eutopia*, enquanto lugar de felicidade, mas igualmente “um sem lugar” onde numa inversão do real quotidiano, se sublimavam paixões e se sonhava por tempo consentido.

A fortuna do mito dos Argonautas e dos dois principais intérpretes que a ele sempre se associaram, não se ficou pela representação (ou representações) acolhidas no Teatro Público ou Casa do Divertimento, como também algumas das personagens de António José da Silva chamam ao Teatro do Bairro Alto.

A transferência para *espaços privados* indicia-nos, claramente, como o mito correspondia ao imaginário *mitopoético* de certas classes do Portugal setecentista.

Não surpreende, pois, que um grupo de senhoras tenha recuperado, logo no ano imediato à sua primeira apresentação, *Os Encantos de Medeia* para com eles se divertirem em galante espectáculo de salão, como no-lo descreve João Costa Cardoso em 1736, num soneto *Vendo humas senhoras representar os encantos de Medea*.<sup>61</sup>

---

<sup>60</sup> *La Scenografia Barocca*. A cura di Antoine Schnapper. Bologna, CLUEB, 1982, pp. 8-9.

<sup>61</sup> Incluído na *Musa Pueril*, encontra-se reproduzido também em M. Helena da Rocha Pereira, *ant. cit.*, p. 25 n.

Só pode a Musa aos ambitos do ouvido  
Exprimir os assombros do elevado,  
No que vio em bellezas transformado  
Publique nos encantos do sentido.

Tudo prodigios ao mais bello unido  
Levarão attenção no equivocado  
Se de Medea a *encantos no tablado*  
Formosuras a assombros no attendido.

Igualmente não nos pode surpreender o que sabemos através de notícia publicada na *Gazeta de Lisboa* de 3 de Março de 1744. Aí se lê:

“Escreve-se de Villa-Viçosa, que a 7 deste ultimo mez fizeram os Ministros da Real Capélla daquela Villa em applauso das melhoras del Rey nosso Senhor huma Opera magnifica intitulada *O Roubo do Velocino de Ouro* a que assistiu a Nobreza e determina dar ao prélo.”

Precisamente no mesmo ano em que Francisco Luís Ameno se aprestava para fazer sair a primeira edição impressa de *Os Encantos de Medeia*, que até aí correrá manuscrita, os *sortilégios* da feiticeira Medeia voltavam a descer ao tablado do teatro como em Munique,<sup>62</sup>

---

Nem Timantes com toda a valentia  
Poderá debuxar em copia pura  
Tanta, que ao sol belleza escurecia:

Encantos ja serão da formosura,  
Pois que alcançou Medea neste dia  
Tanto ceo, mayor sol, tanta ventura.

<sup>62</sup> Margarete Baur-Heinhold, *Teatro Barocco*. München, Electa Editrice, 1971, pp. 7-8:“(…)A Monaco di Baviera, la corte del principe elettore festeggiò nel 1662 la nascita dell’erede al trono Massimiliano Emanuele, colui che più tardi si sarebbe reso noto come vincitore dei Turchi, con una serie di cerimonie a carattere teatrale di alto valore artistico. La durata non fu molto lunga: soltanto tre giorni, ma questo avvenimento si ricorda, perchè costituì la prima e più armonica espressione di tutte le arti teatrali del Barocco. I festeggiamenti si ispiravano ad un unico tema. La prima opera, la *Fedra incoronata*, fu rappresentata nel Teatro dell’Opera nella Salvatorplatz; il secondo giorno venne messo in scena il dramma a torneo *Antiope giustificata*. La trilogia si concluse con l’opera *Medea vendicativa*. Nelle rappresentazione al Teatro dell’Opera tutti gli elementi naturali terrestri e celesti furono raffigurati: tuoni e fulmini, tempesta e pioggia, divinità, mostri marini, sirene e centauri. Per il dramma a torneo del secondo giorno si eresse nel parco reale un’arena con due palcoscenici. Nell’*ouverture* Medea, a cavallo di un drago che vomitava fuoco, volava dinanzi alla tribuna del principe, dando inizio con il canto alla sfilata dei cavalieri. (...) Il terzo giorno, a chiusura, fu rappresentato un dramma che si rifaceva alla saga degli Argonauti, con la vendetta di Medea. Sul fiume Isar era stato ancorato un palcoscenico dinanzi al quale, sulla riva, sedevano i componenti della corte. La rappresentazione fu allestita con tutto il fascino e l’incanto tipici del gusto barocco, che contribuirono le nuove tecniche scenografiche per simulare il volo e per cambiare le scene. Il fuoco che si rispecchiava sull’acqua era parte integrante dello spettacolo. La battaglia navale che si svolgeva ai limiti della scena veniva conclusa con introduzione di un mostro

Versailles, Dresden ou Varsóvia. Ao espectador não se pedia que se questionasse sobre a “inexprimível ordem que se esconde atrás da experiência humana” ou os poderes pessoais e impessoais que na natureza se expressam, como assinala Leo Aylen,<sup>63</sup> ou “sobre o irracional na alma do homem e os excessos a que este pode, em temperamentos patológicos, conduzir”, como bem assinala Manuel de Oliveira Pulquério,<sup>64</sup> e que são elementos decisivos no pensamento trágico.

Perante a espectacular máquina de palavras e aparências, no dileitante prazer com que se ouviam àrias, o Mundo surgia como um enorme caleidoscópio que, se quase infantilmente propunha um bizarro jogo de cores e sons, “encantos” e encantamentos, mais não era do que um brinquedo cuja funcionalidade se esgotava em duas horas e meia de pura ilusão.<sup>65</sup>

Sob o véu da fantasia mítica, requintada e deslumbrante, com que *Medeia* subira à região etérea, surgia a máscara de *Sacatrapo* sussurando os longínquos versos de Francisco Manuel de Melo lembrando que o *Mundo é Comédia*:

“(…)

Quem enganas, ó Mundo, em teu teatro?

A mi não, pelo menos, que estou vendo

Dentro do vestuário estas tramóias.<sup>66</sup>

---

che vomitava fuoco. Coronò la festa, infine, uno spettacolo pirotecnico sull'acqua: sembrò allora che terra, cielo, fuoco ed acqua si unissero per rendere onore al principe ereditario. Arte, poesia e musica, spettacolo e balletto entravano a far parte dell'azione scenica di cui erano elementi essenziali l'acqua e il fuoco. In questa festa, realizzata con mezzi di elevato valore artistico, per la prima volta trovarono espressione tutte le componenti del costume barocco. Essa diede inizio ad un'usanza che si andò diffondendo presso le corti di Versailles, Dresda e Varsavia.”

<sup>63</sup> Leo Aylen, *Greek Tragedy and the Modern World*. London, Methuen & Co Ltd, 1964, p. 150.

<sup>64</sup> Manuel de Oliveira Pulquério, “Julgamento de uma feiticeira: a *Medeia* de Eurípides”, *Biblos* LI (1975), p. 594.

<sup>65</sup> Cfr. Silvia Carandini, *Teatro e Spettacolo nel Seicento*. Bari, Laterza, 1990, pp.3-115.

<sup>66</sup> *Poetas do Período Barroco*. Apresentação crítica, selecção, notas e sugestões para análise literária de Maria Lucília Gonçalves Pires. Lisboa, Editorial Comunicação, 1985, p. 174.

## Franz Grillparzer: O clássico e o romântico em *Medeia*

---

*Ludwig Scheidl*

*Universidade de Coimbra*

Ao passar em revista a cena teatral europeia não pode passar despercebido o número de textos clássicos ou adaptações que anualmente se representam nos grandes palcos europeus. Em Abril de 1990 tive a oportunidade de assistir a uma representação do Rei Édipo, na adaptação de Heiner Müller da versão em língua alemã de Hölderlin da tragédia de Sófocles, no Burgtheater de Viena numa certamente importante encenação de Matthias Langhoff\*.

Como curiosidade passo a referir que nesta representação — em que o palco do Burgtheater foi transformado em cena do teatro grego — participei simultaneamente como espectador e actor, porque ao tomar assento na primeira fila, mesmo junto à orquestra, encarnei o papel do cidadão ateniense das Dionísias Urbanas. Por algumas horas fui comparsa do Burgtheater — mesmo em termos oficiais, porque assinei um documento que legalizou esta minha actuação.

Foi esta mesma representação que me levou a propor o tema de seminário “Figuras e mitos do teatro grego no teatro alemão (do séc. XVIII ao séc. XX)” e creio poder afirmar que para os alunos foi uma surpresa verem tratados num teatro que teve a sua origem há vinte e cinco séculos os grandes problemas do mundo que habitamos: paixão,

---

\* Sophokles, Ödipus Tyrann nach Hölderlin von Heiner Müller, Burgtheater, Wien (12. Juni 1988).

ódio, vingança, sofrimento, mas também o desejo veemente de um equilíbrio, amor de justiça, de liberdade — e a capacidade de sacrifício por estes valores.

O homem e a mulher, divididos nas suas paixões — para o bem e para o mal — eis o tema que Franz Grillparzer apresenta na sua *Medeia*.

Franz Grillparzer, o dramaturgo do Biedermeier, ou se se pretender uma categoria histórico-literária mais corrente, o epígono da tradição clássico-romântica, importante na dramaturgia alemã como o introdutor de Calderon ou de Lope de Vega, é eventualmente mais referido como autor de dramas históricos que se centram nos reis habsburgos — um projecto mais ambicioso de Dramas de Reis de inspiração shakespeariana. Mas Franz Grillparzer é também o renovador de temas clássicos e o seu primeiro e verdadeiro êxito teatral não foi o drama de destino *Die Ahnfrau*<sup>1</sup>, representado no Burgtheater em 1817: o seu primeiro grande êxito teatral e consagração data de 1817 com a dramatização da vida da poetisa grega *Sappho*<sup>2</sup>, cujos poemas e odes vertidos para alemão por Grillparzer constituem o ponto de partida da acção dramática e a sua recitação preenche uma parte do texto. Em 26 e 27 de Março de 1821 é representado em Viena, e mais uma vez no Burgtheater, o Poema Dramático *Das Goldene Vliess*<sup>3</sup>, estruturado em três partes: *Der Gastfreund* (O Hóspede), *Die Argonauten* (Os Argonautas) e *Medea* (Medeia) — uma tragédia que foi adquirindo a sua autonomia em relação à trilogia em que se integra<sup>4</sup>. Em 1831 — a menos de uma década de se retirar dos palcos (cf. 1838 “Weh dem, der lügt”) — representa-se a dramatização de Hero e Leandro com o título *Des Meeres und der Liebe Wellen*<sup>5</sup> (Ondas do mar e do amor).

---

<sup>1</sup> Franz Grillparzer, *Die Ahnfrau* (1817), in Friedrich Schreyvogel (ed.) F. Grillparzer, *Werke*, Salzburg/Stuttgart (s.d.)

<sup>2</sup> Franz Grillparzer, *Sappho*, ed. cit.

<sup>3</sup> Franz Grillparzer, *Das goldene Vliess*, ed. cit. A indicação da página no corpo do texto refere-se a esta edição.

<sup>4</sup> Sobre a recepção da trilogia vide Hilde Haider-Pregler, “Grillparzers Trilogie *Das goldene Vliess*. Dramaturgie und Rezeption”, in Helmut Bachmaier (ed.), Franz Grillparzer, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1991, pp. 273.

<sup>5</sup> Franz Grillparzer, *Des Meeres und der Liebe Wellen*, ed. cit.



Os temas clássicos estão indubitavelmente fortemente representados na obra de Franz Grillparzer — e a questão que se pode pôr é o de determinar as raízes desta variante temática numa altura em que os dramas histórico-românticos, que têm como referência Shakespeare e Friedrich Schiller, dominam o interesse literário e os palcos alemães.

A resposta unânime da crítica à questão levantada é o peso da já tradição clássica de J.W.Goethe, que com a *Ifigénia na Táuride* impusera uma nova forma de teatro grego na Alemanha, na adaptação do mito ao ideal do classicismo alemão, tal como Jhn. Joach. Winckelmann havia postulado de “nobre simplicidade e suave grandeza”.

Grillparzer reconhece o peso da tradição teatral iniciada com *Iphigenie* de Goethe, como o expressa numa carta de 1821 a Graf von Brühl, a propósito da “possibilidade ou impossibilidade” da representação do seu texto dramático:

“Não posso eu decidir, se o meu texto se pode ou não representar, mas quase que tenho esse receio. Alguns elementos estranhos no conjunto da composição, em especial do fundo ideal: o desvio, conscientemente ousado, num ou noutra caso levado longe de mais do modo como se julga ter de tratar temas gregos desde a Ifigénia de Goethe (...)”<sup>6</sup>.

O passo refere um modelo — tomado com valor de paradigma — e esse modelo é Goethe. Por isso mesmo pode conduzir a uma inibição, o que para o caso de Grillparzer é especialmente verdade — mas mesmo assim ousou recontar um dos grandes temas clássicos. Reinhold Backmann chama a atenção de que se *Die Ahnfrau* reflecte influências diversas que vão de Schiller a Shakespeare, Calderon, Zacharias Werner até ao teatro popular, já a tragédia *Sappho* está intimamente ligada à *Ifigénia* de Goethe. O “passo decisivo para além de Goethe” é conseguido, para citar Backmann, em *O Velo de Ouro*<sup>7</sup>. Esta afirmação é importante, não tanto para os aspectos formais ou de construção do texto, mas porque a recriação do mito dos Argonautas e de Medeia se faz na perspectiva do seu próprio tempo ao problema-

---

<sup>6</sup> Carta de F. Grillparzer a Karl Moritz Paul Graf von Brühl, datada de Viena de 22 de Agosto de 1821, in Karl Pörnbacher (ed.), *Franz Grillparzer, Dichter über ihre Dichtungen*, Heimeran Verlag, München 1970, pp. 132.

<sup>7</sup> Reinhold Backmann, “Vom Werdegang des ‘Goldenen Vliesses’”, in Oskar Katann (ed.), *Grillparzer-Studien*, Gerlach und Wiedling, Wien 1929, pp. 130.

tizar a oposição entre o mundo clássico e o mundo bárbaro-romântico, representado, respectivamente, por Jasão e por Medeia. Não se procura — e o tema não o permite — uma síntese ideal do mundo clássico e romântico, em que Goethe está ocupado ao escrever o III Acto do II *Fausto* — *Helena, Fantasmagoria clássico-romântica* e que só será publicada em 1827<sup>8</sup>. O que Grillparzer propõe — e aqui está como que uma antecipação ao projecto de Goethe — é determinar o que opõe estes mundos, regidos pela razão e pela lei, ou pelo instinto e o sentimento arrebatado.

É chegada a altura de nos ocuparmos com o texto de Grillparzer: excluirémos desta análise as fases de composição do texto<sup>9</sup>, embora a interrupção dos trabalhos em 1819 pelas razões biográficas conhecidas seja importante considerar para a compreensão das variantes em relação à concepção original e de eventuais novas tónicas e aspectos caracterizadores na composição das figuras.

A nossa proposta é a de apresentar a *ideia*<sup>10</sup> do texto, partindo do tratamento do mito.

Fazendo fé nos registos do Diário e nos escritos autobiográficos de Franz Grillparzer — e não há uma razão objectiva para duvidar das suas afirmações — o autor depara como que providencialmente com o tema ao folhear o “Dicionário Mitológico” de Benjamin Hederich<sup>11</sup> que encontra ocasionalmente na sua residência de férias em Baden, no verão de 1818:

“Conhecia, claro está, a história desta afamada feiticeira, mas nunca, de uma vez e de forma tão próxima, tinha tido diante de mim os diversos episódios. Com a mesma rapidez dos meus temas anterior-

---

<sup>8</sup> Sobre a história da composição e publicação do *Fausto* de Goethe vide Hermann Reske, “Quellen zur Entstehungsgeschichte des *Faust*”, in *Goethes Werke*, Hamburg, 1949, vol. III, pp. 421.

<sup>9</sup> Vide R. Backman, *op. cit.*, Karl Pörnbacher, *op. cit.* e Marie Louise Kaschnitz (ed.), *Franz Grillparzer, Medea*, Ullstein, Frankfurt am Main 1966 (Dichtung und Wirklichkeit)

<sup>10</sup> Este conceito de ideia (Idee) subjacente a um texto literário é gothiano que Grillparzer igualmente adopta. Cf. Diálogo Goethe e Eckermann (6 de Maio de 1827), in *Goethes Werke*, p. 445.

<sup>11</sup> Hederich, Benjamin, *Mythologisches Wörterbuch*, Leipzig, Gleditsch 1770.

res se estruturou em mim este tema grandioso, talvez o maior que jamais algum poeta tratou”<sup>12</sup>.

A leitura resumida e concentrada do mito abre diversas pistas a Franz Grillparzer, familiarizado com o tema desde a formação escolar e porque ele estava, pode dizer-se, na ordem do dia: em Viena de 1817 estava em cena a ópera de Cherubini, tomando o libreto por base a tragédia de Gotter<sup>13</sup>. Do confronto do libreto da ópera com a obra de Grillparzer<sup>14</sup>, verificar-se-á que aquele não deixou traços na trilogia de Grillparzer: o autor empreende, a partir do momento em que a ideia dramática tomou forma, um estudo sistemático dos textos clássicos: a tragédia de Eurípides, Píndaro (40 ode pítica), Argonáutica de Apollonio de Rhodes, os passos referentes ao mito da Biblioteca de Diodoro e as *Metamorfoses* (Livro VII) de Ovídio<sup>15</sup>. Na segunda fase de composição interessa-se especialmente pela Medeia de Séneca, que, como se referiu, não deixou de influenciar a composição da terceira parte de trilogia<sup>16</sup>.

O plano dramático de Grillparzer é o tratamento do mito de Medeia, mas impõe-se-lhe (e reporto-me a uma nota da Autobiografia) igualmente o tratamento mais global, ao subordinar a história trágica à maldição que emana do Velo de Óuro, uma forma materializada da ambição do homem: a tragédia de Medeia está assim intimamente subordinada à lenda do roubo e da recuperação do velo de ouro.

Passarei a uma análise e a uma apresentação do texto.

A Primeira Parte da Trilogia constitui-se de um drama em um acto: *O Hóspede*, ou seja a chegada à terra bárbara da Cólquida de um

---

<sup>12</sup> Franz Grillparzer, *Selbstbiographie* (1853). Apud K. Pönbacher, op. cit., p. 137. A atracção pelo tema reside certamente também na revalorização desta tragédia de Eurípides pelo Romantismo: "... das Stück (gilt) seit den Zeiten der Romantik fast durchweg als eines der besten Stücke Euripides" (Kurt von Fritz, "Die Entwicklung der Jason-Medea Sage und die Medea des Euripides", in K. von Fritz, *Antike und Moderne Tragödie*, W.de Gruyter, Berlin 1962, p. 323).

<sup>13</sup> Karl Heinemann, *Die tragischen Gestalten der Griechen in der Weltliteratur*, Leipzig 1920 (Das Erbe der Alten, N.F.IV) p. 9.

<sup>14</sup> Cf. M. L. Kashnitz, op. cit.

<sup>15</sup> Cf. M. L. Kaschnitz, op. cit., pp.1 44 e Kurt von Fritz, op. cit., pp. 325.

<sup>16</sup> Reinhold Backmann, op. cit., p. 160.

grupo de gregos comandados por Phryxus. Erguido na lança como que pendão da coluna em marcha está o velo de ouro, roubado por ordem de Apolo do templo de Delfos com a incumbência de o transportar à Cólquida para ser ofertado à estátua colossal de um homem nú, de longas barbas — Peronto, o deus da Cólquida. Os gregos aportaram em paz: Phryxus, espoliado do seu trono, vem cumprir um desígnio de Apolo, mas é igualmente senhor de um vasto tesouro. Vem em paz e pede a Eetes, rei da Cólquida, a hospitalidade para si e para os seus.

O que há a reter é a caracterização deste rei bárbaro — tão distante de Toas, rei da Táuride, na versão da *Ifigénia* de Goethe — fraco e cobarde, que desconfia de todos os estrangeiros, pelo que, desde a notícia da chegada dos gregos, lhes prepara uma emboscada. Cobiça posteriormente todos aqueles tesouros e sob o pretexto da hospitalidade acabará por assassinar os gregos

Mas a tragédia propriamente abre com uma cena de imolação: Medeia sacrifica uma corça ao altar da deusa Darimba, como augúrio de boa caçada: e quando Eetes sabe da chegada dos estrangeiros vem pedir auxílio a Medeia, que pela boca do pai assume uma caracterização diferente, com traços de feiticeira. É Medeia que sabe “preparar venenos, invocar os espíritops e a Lua” (p.184) e assim haverá de encontrar meios para afastar os intrusos, em caso de a cilada falhar. Phryxus morre às mãos de Eetes, não sem antes lançar uma maldição pela desonra, pelo roubo e a morte assassina na última fala desta tragédia de traição. Medeia, assumindo-se como intérprete dos deuses infernais, profetiza a maldição que sobre a sua estirpe se abateu.

Foram apresentados dois mundos — o mundo bárbaro, violento, de artes mágicas que Medeia comanda, um mundo sem lei, onde impera a cobiça e a traição, e o mundo grego — também ele não sem violência, mas com leis e códigos de honra, de que ressalta a lei da hospitalidade.

A II Parte da tragédia tem dois fios condutores: o rapto de Medeia depois da recuperação do velo de ouro pelos gregos, comandados por Jasão, que, instado para aquela missão pelo tio, o rei Pélias da Tessália, havia largado de Iolcos na nau de Argos.

Não me vou deter na acção dramática estruturada em quatro partes, porque Grillparzer se mantém próximo do mito, ainda que omita as provas impostas a Jasão por Eetes. É o drama mais especifi-

camente romântico, com as cenas de combate, de fuga e de perseguição, em que ocupam um lugar de destaque as cenas de recuperação do velo de ouro, guardado pela serpente ou dragão, e que no relato de todas as peripécias apresenta claras reminiscências da lenda “romântica” e romantizada de Siegfried e dos Nibelungos<sup>17</sup>.

Centraremos a nossa atenção nas figuras de Jasão — que acabara de desembarcar na Cólquida com os seus homens — e Medeia, que se exilou da corte de Eetes, pois que este, em virtude do crime perpetrado, traz em si a maldição.

Sobre Medeia correm rumores de prática de actos de magia e de feiticaria (p. 199), mas é também e ainda a sacerdotisa que faz os sacrifícios às forças obscuras e nocturnas. É durante a execução de um destes rituais que Jasão e Medeia pela primeira vez se encontram (p. 210).

Sobre a aparência física de Medeia já Phryxus se havia pronunciado, referindo em especial os longos cabelos negros que lhe emolduram o rosto. Esta beleza exótica de Medeia atrai de imediato Jasão que, na breve e precipitada cena de despedida, lhe beija a mão (p. 212). Este beijo tem como que a função de um filtro de amor que a transforma por completo — o ódio ao estrangeiro intruso dá lugar ao amor, um amor avassalador, irracional, que determina todas as suas futuras decisões. E Medeia, na precipitação dos acontecimentos, em especial guerreiros, hesita entre o partido que tomar (III, p. 229). Contudo, na cena central do terceiro acto, quando na tenda do rei Eetes se prepara o massacre dos gregos, Medeia intervém para avisar e assim salvar Jasão e os seus homens. E na cena seguinte, quando os Argonautas estão cercados pelos homens da Cólquida, Medeia, armada, assumindo o papel de guerreira, poderia ter matado Jasão — sucumbe de novo aos seus juramentos de amor. Nesta fala de Jasão que antecede a resolução de Medeia de se aliar aos gregos, referem-se, todavia, as diferenças de cultura e de civilização que os separam: Jasão é o Heleno, e mais não é preciso dizer, Medeia de “sangue bárbaro” é “cheia de embuste e de feiticaria, filha do rei da Cólquida e

---

<sup>17</sup> A referência aos *Nibelungos* não é ocasional: cf. o registo de Franz Grillparzer de 1813 em *Autobiografia*: “O velo de ouro como o sinal sensível dos bens injustamente adquiridos, uma espécie de tesouro dos Nibelungos, ainda que ninguém então pensasse no tesouro dos Nibelungos, era para mim um tema especialmente interessante”. (Grillparzer, *Selbstbiographie*, apud K. Pömbacher, op. cit., p. 137).

inimiga de Jasão”. A história do Andrógino, a impossibilidade de fugir à sua metade que se encontrou, faz paralisar a vontade de Meoleia. E pouco tempo depois, quando as forças da Cólquida cercam Jasão e Medeia é como que tomada como refém, ela tem que optar definitivamente entre Jasão, cujo amor reconhece mas pretende ainda recusar, e a obediência ao pai, o amor à sua pátria, à sua cultura. Neste momento fulcral da sua vida em que já não é possível hesitar, tenta ainda um compromisso ao pedir a Eetes que aceite Jasão entre os seus (p. 239). Esta proposta de reconciliação tem como resposta de Eetes a maldição que, como estigma, a acompanhará ao exílio — porque a Grécia nunca será outra coisa para Medeia que terra de exílio. A fala de Eetes antecipa assim o destino de Medeia:

*Eetes:*

*Tu me enganaste, me traíste.  
Fica, pois! Não mais hás-de pisar a minha casa. (...)  
Haverás de morrer em terras estranhas, abandonada, só. (...)  
Vive em terra estranha, tu própria estranha  
Troçada, desprezada, escarnecida, ridicularizada. (p. 240)*

Tendo sucumbido à força do amor, à atracção física por Jasão, Medeia torna-se sua aliada ao indicar-lhe o caminho para a gruta onde se guarda o velo de ouro.

Que papel assume Jasão? É caracterizado como o guerreiro heróico e valoroso que mais de uma vez salva os seus homens das ciladas dos bárbaros (p. 222), mas importante para a sua caracterização é a obsessão por Medeia. Conhece bem a alma feminina e sabe que nunca conseguirá pela força os favores daquela “bárbara”, por isso, quando a tem refém, propõe-lhe a libertação: é a Medeia que caberá decidir. Depois da maldição de Eetes, recebe-a magânimo entre os seus, não sem mais uma vez marcar as diferenças ou exigindo que esqueça as próprias origens:

*Jasão:*

*Esquece o que foste até este momento. (...)  
Gregos, eis uma grega! Saudai-a. (p. 241)*

Mas este mesmo Jasão voluntarioso e depois apaixonado é possuído pelo desejo de fama, de glória e de poder que se serve dos

conhecimentos e dos poderes mágicos de Medeia para recuperar o velo de ouro.

O quarto acto em nada acrescenta ao mito .Em termos de execução dramática pode afirmar-se que a Cólquida representa o mundo bárbaro, romântico, mesmo em termos cénicos, como oposto ao mundo luminoso da Grécia, onde impera a lei e a razão.

A Cólquida, cercada pelas brumas e envolta por densos nevoeiros, onde quase não brilha o Sol, é retratada como terra hostil, de homens rudes, traiçoeiros, em que impera a cobardia. É a terra da feitiçaria e das artes mágicas, de ritos tribais.É no interior da terra, numa gruta com corredores labirínticos e com alçapões que se encontra o velo de ouro, guardado por um dragão. O mito grego dera todas estas pistas, mas Grillparzer é um herdeiro do Romantismo e usa todos os ingredientes cénicos que lhe são bem conhecidos.

Pretende assim marcar uma clara diferença entre este mundo primitivo (*wild*), bárbaro (*barbarisch*) e a Grécia, onde Medeia nunca foi capaz de se integrar — a estrangeira será sempre uma estrangeirada que começa a enfastiar Jasão.

A diferença de culturas está ainda simbolizada no uso do véu: Medeia, quando se apresenta em público, aparece de rosto velado. Quando Jasão aceita Medeia entre os seus rasga o véu, pretendendo com este gesto simbólico e concreto, que Medeia rompa e renuncie ao passado:

*Jasão:*

*E assim como rasgo de ti este véu  
Tecido com sinais dos poderes ocultos  
Liberto-te de todos os laços  
Que te prenderam a esta terra de ignomínia. (III, p. 241)*

O futuro de Medeia provará, afinal o contrário: a terra prometida será o seu desterro.

Mas o que dá verdadeiramente unidade às duas partes da trilogia, para além da figura voluntariosa de Medeia, é o mito do velo de ouro.A ambição de Eetes trouxe a maldição à Cólquida — o velo de ouro é pertença dos altares em Delfos, não é propriedade dos homens: a terceira parte da trilogia mostrará ainda o seu poder.

O autor cria ou pelo menos reforça um mito que legitima a expedição dos gregos (p. 223): de resto ficará sempre obscuro, se Phryxus

era simplesmente um espoliador de templos ou se alguma missão divina o levou a retirar aquele atributo divino do templo de Delfos. Para a compreensão da *Medeia* de Grillparzer há, pois, que reter o valor real e simbólico do velo de ouro.

Passemos à terceira parte da trilogia — *Medeia*.

A travessia dos mares, a viagem de regresso dos Argonautas vai durar quatro anos. Há uma grande preocupação cronológica do dramaturgo em relação ao suceder: pela sequência dramática o leitor/espectador é informado que entre o desembarque em Iolcos, com a subsequente recepção hostil dos expedicionários, a que se segue a estranha morte de Pélias e a fuga para Corinto, medeiam apenas quatro semanas (p. 266).

Os antecedentes da tragédia *Medeia* haviam sido fixados por Grillparzer em notas dispersas de 1819 e que correspondem à posterior realização literária: "Jasão vivera vários anos na corte de Creonte, depois que Pélias afastou o seu pai do reino de Iolcos. Por isso a simpatia calorosa com que Creusa o recebe. Agora regressa de uma expedição que, como o primeiro de entre os jovens gregos, iniciara cheio de esperanças luminosas de igualar os feitos de um Alcides, e tudo se desvaneceu. Expulso da sua pátria, amaldiçoado pelo seu povo, sem lar, sem perspectivas, esposo de uma bárbara cuja presença lhe recorda todos os horrores por meio dos quais a conquistou; pai de filhos a quem nada pode deixar a não ser a sua própria ignomínia. Acabrunhado e envergonhado se aproxima de Creonte no primeiro encontro"<sup>18</sup>.

Estão assim fixados os antecedentes imediatos da tragédia que se afasta do modelo de Eurípides pelo facto de Jasão acabar de se refugiar em Corinto.

A tragédia *Medeia* incia-se com um quadro que de novo nos remete à Cólquida: no crepúsculo do novo dia, *Medeia* manda abrir uma vala onde faz enterrar os despojos de Jasão, os tesouros e apetrechos mágicos que conseguira salvar. A decisão de *Medeia* é como que uma tentativa de romper definitivamente com o passado, de assimilar e de se integrar na cultura grega.

---

<sup>18</sup> Franz Grillparzer, *Notizen und Tagebuch*, apud K.Pörnbacher, *op. cit.*, p. 120.



Referimos já que a acção dramática tomou por base a tragédia de Eurípides, ainda que Creonte, rei de Corinto, venha a assumir um papel mais interveniente, quase sempre acompanhado de Creusa, que assim contracenava com Medeia: deste modo se opõem dois tipos de mulher, determinantes no conflito e na tragédia subsequentes. Mas um outro motivo diferencia a acção da tragédia da de Eurípides: numa altura em que o rei de Corinto conceda já a sua hospitalidade a Medeia e Jasão, um mensageiro dos Anfictiões, vindo de Delfos, acusa-os publicamente do assassinato de Pélias e exige a expulsão da cidade e o seu exílio de terras da Grécia. A intervenção de Creonte parece resolver tão intransigente sentença: Jasão recebe Creusa em casamento, ficando o exílio reservado exclusivamente a Medeia, porque os filhos, esses, ficarão em Corinto.

Fica motivado o ódio cego e o sentimento de vingança, de resto atizado pela velha ama, Gora, que foi trazida como escrava entre os despojos da Cólquida. Já em Eurípides se motiva a ira desesperada e a sede de vingança de Medeia — “só, sem pátria, ultrajada pelo marido, raptada de uma terra bárbara, sem mãe, nem irmão, sem parentes onde se acolher na desgraça”<sup>19</sup>. Franz Grillparzer, mais do que com a reconstituição do mito, está preocupado em motivar o desejo de vingança de Medeia e em especial o crime medonho do assassinato dos filhos. Assim pode ler-se numa das primeiras notas sobre o tema no seu Diário (Out.1817):

“Se acaso houvesse de escrever uma Tragédia da Medeia, procuraria suscitar o ódio de Medeia contra os filhos em virtude da sua afeição ao pai”<sup>20</sup>.

Numa nota de 1820 resume de novo a motivação de Medeia, aproximando-se das razões já desenvolvidas na tragédia de Eurípides<sup>21</sup>: “O sentimento de Medeia em relação aos filhos tem de ser um

---

<sup>19</sup> Eurípides, *Medeia*. Versão portuguesa de Maria Helena da Rocha Pereira, Imprensa de Coimbra, Coimbra 1991, p. 22. Cf. o interessante estudo de Albrecht Dihle que recusa razões passionais para a actuação de Medeia: “Es sind nicht Medeas Gefühle, die ihr ungeheuerliches Tun bewirken.... Aus dem Konflikt zwischen weiblichem Fühlen und männlichem Planen aber ergibt sich die qualvolle Bewusstheit ihres Tuns und Leidens” (Albrecht Dihle, “Euripides’ Medea und ihre Schwestern im europäischen Drama”, *Antike und Abendland*, XXII, 2, 1976, 183).

<sup>20</sup> Franz Grillparzer, *Tagebuch*, apud K. Pörnbacher, *op. cit.*, p. 115.

<sup>21</sup> Eurípides, *Medeia*, (ed.cit.) p. 52/3/4.

misto de *ódio* contra o pai, Jasão, de quem sabe que ele ama os filhos e que a morte deles lhe será dolorosa; por *cólera* em relação aos filhos que dela se afastam e deram aos seus inimigos um doloroso triunfo sobre ela; por *amor* aos filhos que não quer deixar sem mãe entre estranhos; por *orgulho* de não deixar os filhos à mercê dos seus inimigos”<sup>22</sup>.

Todas estas motivações se conjugam em Medeia que não esquece igualmente a contínua humilhação a que tem sido sujeita — já na longa travessia para a Grécia — o gradual afastamento de Jasão, a ordem de expulsão, culpando-a de um crime que eventualmente não cometeu sem conhecimento de Jasão (o texto é pouco claro sobre a participação activa de Jasão na morte, certamente medonha, de Pélias), o ver-se recusada pelos filhos Aesão e Absyrus (p. 301) que, numa cena pungente e humilhante para Medeia, preferem a companhia de Creusa (III acto). Já nesta cena Medeia, tomada de ira cega, faz menção de cruel vingança (p. 302). Mas o principal motivo da acção vingativa é a consciência de que assim vai ferir Jasão — cumprindo-se, afinal, o destino de muitos companheiros entretanto mortos da expedição da Argos.

Mas Medeia não perde nunca os traços de heroína trágica, marcada por um destino implacável, mas não sem culpa, porque se deixou dominar por um ódio cego<sup>23</sup>.

Jasão é vítima, mas é também um herói cheio de defeitos, porque sempre tudo sacrificara à sua ambição. Já assim fora caracterizado na Cólquida e de novo em terras gregas revela traços negativos do seu carácter. Como suplicante em Corinto repudia Medeia, que, como afirma a Creonte, só por decisão precipitada tomara por mulher

---

<sup>22</sup> Franz Grillparzer, *Notizen* (1820), apud K. Pönbacher, *op. cit.*, p. 126.

<sup>23</sup> Karl Heinemann refere como principal traço distintivo em relação à figura de Medeia de Eurípides o facto de o carácter da Medeia de Grillparzer não estar previamente determinado (“werdender Charakter”, K. Heinemann, *op. cit.*, p. 18) Também Kurt von Fritz realça este aspecto —: “Vielleicht ist der tragische Konflikt, den Grillparzer an Stelle des euripideischen gesetzt hat, nicht ganz so tief. Eben weil die beiden tragenden Figuren weniger blind sind als bei Euripides, weil sie mehr von sich selber wissen, liegt die Möglichkeit einer nicht tragischen Lösung nicht ganz so fern wie bei Euripides, wie ja auch der Ausgang der Tragödie bei Grillparzer trotz dem Kindermord nicht so krass wie bei Euripides, ja in gewisser Weise fast veröhnlich ist.” (Kurt von Fritz, *op. cit.*, p.423)

Medeia de pele escura (um motivo novo para sua caracterização (p. 270/271)). Movido por interesse vai insinuar-se junto a Creusa que se revela, de resto, uma parte activa nestes amores de Jasão. O repúdio público de Medeia vem a culminar a caracterização negativa de Jasão:

*Jasão:*

*Desde sempre o teu ser me foi odioso.*

*Amaldiçoei o dia em que te vi*

*E só a piedade me manteve a teu lado.*

*Mas agora me desprendo de ti, para sempre,*

*E te amaldiçoo, como todo o mundo te amaldiçoa. (II, p. 286)*

É sabido como a maldição de Jasão se vai voltar contra ele próprio: Creonte ambiciona o velo de ouro e os seus homens haviam entretanto descoberto o tesouro enterrado, sugerindo a Medeia que o envie a Creusa. Sem saber entregara a Medeia os instrumentos de vingança, vingança que intimamente a vai roendo. À transformação interior de Medeia, possuída pelo ódio e sede de vingança, corresponde a atitude exterior ao assumir de novo a feiticeira. O acto tersloucado que vai praticar é assim como que explicado por este seu regresso às origens, aos costumes bárbaros da Cólquida.

A cena final, algures num lugar deserto, refere um breve e último encontro de Jasão e Medeia: está consumada a vingança e Jasão é um homem despedaçado e penitente: Medeia está decidida a ofertar o velo de ouro ao altar de Delfos e submeter-se-á à sentença que sobre o seu destino for promulgado.

Está por conseguinte consumada a tragédia e o motivo — o velo de ouro — que lhe serviu de suporte e deu unidade às diferentes vicissitudes destes reis e heróis, regressa ao lugar do culto.

Gostaria de concluir esta exposição com algumas considerações sobre a ideia ou ideias dramáticas subjacentes à Trilogia, considerando o contexto cultural específico que levou Grillparzer à reconstituição do mito.

Pensamos que a tragédia *Medeia* de Franz Grillparzer só é integralmente compreensível no conjunto da trilogia, porque sem os antecedentes a figura perde parte da sua força e originalidade.

Numa carta de 1866 (já numa clara retrospectiva da sua obra) parece o autor reduzir a essência da tragédia a uma tragédia de carác-

ter:”Jasão e Medeia não são, na verdade, pessoas diferentes, mas caracteres que evoluíram. Ele, o homem sensual, levado pela fantasia; ela a mulher que reflecte, tomada pela paixão; ele tende para a mudança, ela à preservação do existente”<sup>24</sup>. De resto esta ideia corresponde à concepção original da figura, como o comprova uma nota de 1820: “No seu todo está representada a tragédia da vida:O facto de o homem na sua juventude procurar o que lhe não aproveita na velhice. Jasão cortejou levado pela fantasia, agora é o homem maduro e deseja casa, lar e um destino”<sup>25</sup>.

Mas mesmo esta caracterização pressupõe como subjacente à tragédia uma outra ideia estruturante, enunciada, de resto, entre os primeiros apontamentos: a marcada oposição entre o mundo clássico e o mundo “bárbaro-romântico”, ligados entre si pelo peso da maldição do velo de ouro. Em 1818 pode ler-se:

“Não esqueças que o drama não é senão a explicitação da seguinte frase: A maldição da acção malévola reside no facto de continuamente gerar unicamente o mal”<sup>26</sup>.

Da consubstanciação desta ideia central resulta, na perspectiva do autor, o próprio êxito ou eventual fracasso do seu trabalho dramático:” Pode o velo em si valer como o sinal visível do que vale a pena desejar, do que é procurado com desejo e do que é injustamente possuído?”<sup>27</sup>.

A posse injusta e a ambição aproxima homens de mundos diferenciados: Eetes rei da Cólquida, Jasão da Tessália.

Mas cada um deles representa uma cultura distinta: o mundo bárbaro é identificado com a magia e a feitiçaria, em que o embuste e a trai-

---

<sup>24</sup> Carta de Franz Grillparzer a Auguste von Littrow-Bischoff (Inverno de 1866/87), in K. Pörnbacher, *op. cit.*p.143.

<sup>25</sup> Refira-se neste contexto uma transcrição de Grillparzer nos Diários das Confissões de Rousseau:” Als Motto zum Vlies; die Stelle aus Rousseaus Confessions L. IX p. 226: L’ on a remarqué que la plupart des hommes sont dans le cours de leur vie souvent dissemblables à eux mêmes, et semblent se transformer en des hommes tout différens” (Apud K. Pörnbacher, *op. cit.*, p. 135)

<sup>26</sup> Franz Grillparzer, *Tagebuch*, apud K. Pörnbacher, *op. cit.*, p. 123.

<sup>27</sup> O apontamento conclui com a seguinte reflexão:”Dieser Satz ist so wichtig als irgend einer in der Welt.Das Vlies ist nur das sinnliche Zeichen dieses Satzes. Es ist da nicht von Schicksal die Rede. Ein Unrecht hat ohne Nötiging das andere zur Folge und das Vlies begleitet sinnbildlich die Begebenheiten ohne sie zu bewirken.” (Apud K. Pörnbacher, *op. cit.*, p. 123).

ção se legitimam por si: o mundo grego não é isento de violência e de traição, mas acima está a lei que a todos se aplica, a justa medida das coisas e, acima das querelas dos homens, os deuses luminosos do Olimpo.

Franz Grillparzer sempre anotou nos planos da concepção e execução do drama esta preocupação de contrapor os dois mundos. Da sua *Autobiografia* recorro os seguintes passos:

“As duas primeiras partes deviam ser concebidas o mais possível bárbaro e romântico, precisamente com o fim de realçar a diferença entre a Cólquida e a Grécia, essencial para a compreensão do conjunto”<sup>28</sup>.

E noutro passo da sua *Autobiografia* pode igualmente ler-se:

“A minha preocupação desta fusão, aliás barroca, mas desde o princípio intencional, do chamado romântico com o clássico”<sup>29</sup>.

Em termos formais é sabido como de forma consequente o poeta emprega o verso pentâmetro jâmbico e os ritmos livres, como forma de assinalar linguagens diferentes de mundos diferentes.

Os crimes de Medeia explicam-se assim pelas suas próprias raízes culturais: desde a cena de sacrifício da corça à deusa DARIMBA, Medeia fora caracterizada como a sacerdotisa prestando culto aos deuses infernais; a prática de artes de magia e de feitiçaria por que é conhecida e, muito em especial, o instinto irracional de vingança que dela se apodera aparece medonho e incompreensível aos olhos gregos. Mas Medeia não é também sem grandeza trágica — de resto assim haverá que compreender as suas últimas palavras:

#### *Medeia para Jasão:*

*Se a dor te consumir, pensa em mim  
E consola-te com a minha dor maior (...)  
Eu parto, levando comigo, mundo fora  
Este terrível sofrimento. (...) (IV p. 319):*

Há ainda uma outra conclusão a retirar do mito recriado, no que contém de aviso e exemplo de conduta neste período não-heróico da época histórica que o autor vive e que marcará (com exceções, sem dúvida) o pensamento da geração da primeira metade do século XIX: a geração do *Biedermeier*:

---

<sup>28</sup> Franz Grillparzer, *Tagebuch* (Outubro de 1822) in K. Pönbacher, *op. cit.*, p. 136.

<sup>29</sup> Franz Grillparzer, *Autobiografia*, apud K. Pönbacher, *op. cit.*, p. 136.

*Medeia:*

*Reconheces o sinal pelo qual lutaste?  
Que para ti foi glória e te parecia felicidade?  
O que é a felicidade na terra? — Uma sombra!  
O que é a fama da terra? — Um sonho!  
Pobre de ti, que com sombras sonhaste!  
O sonho acabou, mas ainda não a noite. (IV p. 319)*

Estas palavras finais do drama *não* são a chave para a interpretação da globalidade da tragédia, são tadavía uma mensagem não heróica para a geração do período da Restauração<sup>30</sup>.

Serviu assim a actualização da tragédia para este ensinamento? Cremos que não exclusivamente — mas o apelo ao domínio das paixões, na síntese clássica e romântica que a época (epigonal) de Grillparzer representa, não pode deixar de ser tida em conta. Tudo o resto está no texto, por vezes denso em termos dramáticos e psicológicos, em que se opõem dois mundos: o mundo romântico e o mundo clássico que se não harmonizam.

Se considerarmos a trilogia como uma resposta de Grillparzer ao período cultural do seu tempo, somos forçados a concluir que não concebe uma síntese do clássico e do romântico. Ao contrário de Goethe, cujas pegadas ele segue na sua viagem à Itália em 1818 na visita às ruínas romanas, cujas impressões regista no poema que invoca os Imperadores de Roma e os deuses do Olimpo (e que pelo sincretismo religioso a censura de Metternich veio a proibir) “Auf den Ruinen des Campo Vaccino”<sup>31</sup>, ao contrário de Goethe, os mundos clássico e romântico mantêm-se apartados. A visão do nascimento da “poesia moderna” que Euphorion encarna, filho do Fausto nórdico, romântico, e de Helena de Tróia, regressada a Esparta, esta visão genial na concepção do III Acto de FAUSTO e genial como estímulo da nova poesia europeia, esta grandiosa síntese só é possível mais tarde. Mas não pode recusar-se a Grillparzer o ter captado o sentir do seu tempo de uma síntese do clássico e do romântico e de ter como que antecipado no seu texto elementos marcantes da já citada obra de Goethe, e refiro, a título

---

<sup>30</sup> K. Heinemann, embora realce esta fala no seu ensaio, não vai tão longe na interpretação que propõe. (Cf. K. Heinemann, *op. cit.*, p. 26.)

<sup>31</sup> Cf. Joachim Müller, *Franz Grillparzer*, Metzler, Stuttgart 1963, p. 32.

de exmplo, o gesto simbólico da Forquíade descendo dos coturnos (com que se indica o retorno de Mefistófeles ao seu mundo romântico) e a cena final do IV Acto, em que Medeia reassume, num gesto paralelo ao da Forquíade, a sua identidade de princesa bárbara.

Grillparzer foi assim o primeiro autor no âmbito da literatura alemã que na sua *Medeia* apresentou esta problemática, ao identificar o mundo bárbaro da Cólquida com o romântico, oposto ao clássico. A lenda e o mito recriado opunham-se-lhe, todavia, a uma harmonização. Ainda assim, uma leitura atenta do texto permite entrever, mais de uma vez, uma possível solução não trágica e a última cena da tragédia é, apesar de todos os horrores, de certo modo *conciliadora* (*versöhnend*), para usar a expressão de Kurt von Fritz<sup>32</sup>. O mundo bárbaro-romântico de Medeia e o mundo clássico de Jasão anseiam, afinal, por uma reconciliação. Apresentar esta possibilidade foi a missão que Grillparzer, apesar de todas as dificuldades, se impôs.

Franz Grillparzer, visitado pela Musa Trágica na companhia de uma mulher de aspecto medonho, Medeia, cumpriu, não sem partilhar do horror, a incumbência da Musa. Assim o refere a Ode À *Musa Trágica* com que se fecha este ciclo da sua produção e de um capítulo da sua vida, como se pode depreender da invectiva à Musa:

*Que queres? Pára e fala!*  
*Ao lado uma mulher*  
*De aspecto terrível.*  
*Negros ondulam os cabelos,*  
*Negros cintilam os olhos,*  
*Negras as vestes — sangue!*  
*Sangue nas vestes*  
*E no punhal que empunha. (...)*  
*Que se complete o que foi começado!*  
*Não mais acenes, venceste!*  
*Vai à frente, eu te sigo!*<sup>33</sup>

---

<sup>32</sup> Vide supra, nota 23.

<sup>33</sup> Franz Grillparzer, “Die tragische Muse”, in F. Grillparzer, *Werke*, Bd I (ed. cit.), p 730..

(Página deixada propositadamente em branco)



## Modernidade e modernização de um mito *A Lunga notte di Medea* de Alvaro

---

*Aníbal Pinto de Castro*  
(Universidade de Coimbra)

Com um vigor subtil e tenaz, que quase 25 séculos não foram capazes de enfraquecer ou sequer de empalidecer, a beleza trágica e terrífica de *Medeia* permanece viva no campo de interesses do homem culto, nesta época prostrada frente aos deuses do Tecnicismo, tantas vezes arvorado em mística sedutora ou ilusoriamente esfumado em desconsoladoras miragens de engano e desengano. E essa vitalidade que diríamos indomável, como perene manifestação do carácter da Maga, não se revela apenas na reposição ocasional do texto imortal de Eurípides, de Séneca e dos que, no Renascimento ou em épocas posteriores, os imitaram, para prazer intelectual (bem legítimo, aliás) de uns poucos eleitos do espírito (é bom recordar a indefinível emoção com que tantos de nós assistimos, em 1955, aqui em Coimbra, à sua representação pelo Teátro dos Estudantes, sob a direcção da alma de artista dramático que viveu no Doutor Paulo Quintela, em tradução da Senhora Doutora D. Maria Helena Rocha Pereira); mas também pelos estudos que, em todo o mundo, continua a suscitar e nos quais esta Faculdade, pelo labor de Mestres como os Doutores Maria Helena Rocha Pereira e Manuel de Oliveira Pulquério, lugar tão honroso ocupa <sup>1</sup>; e, sobretudo, pelas novas criações que essa mesma vitalidade suscita, sempre que aos

---

<sup>1</sup> Cf. Eurípides, *Medeia*. Trad. do original por Maria Helena Rocha Pereira. Coimbra, 1955; 2ª ed. ib., 1968; 3ª ed. Coimbra, 1991. Id., *As Bacantes*. Intr., trad.

grandes criadores se impôs a necessidade de dar expressão literária aos problemas vitais que, sendo de todos os tempos, atormentam o Homem contemporâneo, quer sob as mesmas formas de conflito suas conhecidas desde milénios, quer configuradas em angústias próprias e tão dolorosamente dramáticas da época em que vivemos.

É como se os mágicos poderes sem os quais a ousadia dos Argonautas não teria podido alcançar o velo de ouro, e com os quais a versatilidade e a ambição de Jasão tão severamente castigadas foram, continuassem, ao fim desses milénios, a ser uma teia urdida para eternamente servir de força aglutinadora ao espírito desta velha e atormentada Europa, num misto inextricável de amor, de beleza e de tragédia, que a História ao longo dos séculos fundiu e na qual a minha sensibilidade porventura exacerbada teima em ver, por entre receios e esperanças, o antídoto mais eficaz contra a desumanização acinzentada, baça e sem alma que a incultura dos políticos e dos economistas afanosa e inconscientemente vai construindo em cada dia nas opíparas sessões dos areópagos internacionais.

Creio que é nesta perspectiva que a actualidade de uma obra como *Medeia*, nascida do génio grego personificado na capacidade criadora de Eurípides, em 431 a. C., ganha a sua plena dimensão e significado, para se tornar verdadeiramente intemporal. Podem até as obras modernas a que dá lugar suscitar reparos críticos pelas imperfeições mais ou menos graves que apresentem; nem por isso, todavia, essas obras, fruto de um trabalho deliberado e consciente de modernização, serão menos significativas em termos de modernidade.

Ora a *Lunga notte di Medea*, do escritor italiano Corrado Alvaro<sup>2</sup>, é porventura um caso paradigmático da perene modernidade do drama

---

do grego e notas (de colab. com Maria de Fátima M. Machado). Lisboa, Ed. Verbo, 1973. Id., “O mito de Medeia na poesia portuguesa”, *Humanitas*, vols. XV-XVI, 1963-1964, p.348-366 (rep. em *Temas clássicos na poesia portuguesa*. Lisboa, Ed. Verbo, 1972, p.13-36). Manuel de Oliveira Pulquério, “Características métricas das monódias de Eurípides”, *Humanitas*, vols. XIX-XX, 1967-1968, p. 87-168; id., “Julgamento de uma feiticeira: a “Medeia” de Eurípides”, *Biblos*, vol. LI, 1975, p. 209-225; id., A actuação dos deuses na “Helena” de Eurípides, *Humanitas*, vol. XXVII-XXVIII, 1975-1976, p. 209-225. Eurípides, *Alceste*. Introd., trad. do grego e notas (de colab. com Maria Alice Nogueira Malça). Lisboa, Ed. Verbo, 1973.

<sup>2</sup> A peça é de 1949. Servi-me da ed. publicada pela Editora Bompiani, de Milão, em 1966.

vivido e praticado pela terrível filha do rei da Cólquida, manifestada literariamente através de uma modernização do mito, de modo a transformá-lo numa expressão significativa e significativamente bela de alguns dos aspectos que mais dramaticamente estigmatizaram a sociedade de alguns (senão todos) países da Europa nos anos imediatos ao fim da Segunda Guerra Mundial, mas com uma clareza, uma simplicidade e uma riqueza poética que a tornaram fácil e acessível aos espectadores e leitores contemporâneos do autor.



Embora mais conhecido como ficcionista narrativo do que como dramaturgo, Corrado Alvaro ocupa lugar de primeira fila no panorama da literatura italiana contemporânea, pela simbiose profunda que conseguiu estabelecer entre, por um lado, a autenticidade rude da sua Calábria natal (viu pela primeira vez a luz da vida em San Luca, aldeiazinha encravada nas montanhas de Aspromonte, em 1895), com as suas assimetrias sociais, a sua secular miséria e o seu arraigado apego a tradições tão fortes e antigas que mais se diriam parte de uma fecunda e compósita mitologia mediterrânica do que da simples história cultural específica de uma região, ainda que tão rica como aquela; e, por outro, o cosmopolitismo de quem, como cidadão e até como jornalista de incontroversa qualidade, jamais se cansou de percorrer os caminhos do mundo e de usufruir os benefícios da cidade. Foi, aliás, esta experiência da vida cidadina que melhor lhe permitiu sentir, com uma acuidade de verdadeira simpatia (no sentido etimológico da palavra!) e de objectivo realismo, os lancinantes problemas dos seus contemporâneos flagelados por duas guerras e pela amarga provação do Fascismo. A constante nostalgia da montanha calabresa e o conhecimento interior da sua profunda riqueza cultural, poética e mítica, envolvendo a paisagem e os homens seus conterrâneos, conferiu, porém, a essa experiência um misto de realismo e de lirismo, onde se têm rastreado as lições de Giovanni Verga, por um lado, e de Gabriele D'Annunzio, por outro, em obras como *L'amata alla finestra* (1929), *La signora dell'isola* (1930), *Gente in Aspromonte* (do mesmo ano), *L'uomo è forte* (1938), *L'età breve*

(1946) ou *Un treno nel Sud* (publicado póstumo, em 1958), para citar apenas alguns dos seus romances mais notáveis<sup>3</sup>.

Das suas experiências dramáticas, iniciadas com a peça em um acto *Il paese e la città*, em 1923, a mais importante e perfeita é sem dúvida a tragédia *Lunga notte di Medea*, de 1949, que hoje nos ocupa.

Numa espécie de memória, acrescentada pelo menos à edição de 1966, publicada pelo editor Bompiani, de Milão (aquela que pude consultar) com o título “La Pavlova e Medea”, texto muito curioso e do maior interesse, conta o Autor como, em Março de 1948, a actriz Tatiana Pavlova, estando em Roma para seguir lições de dicção com o já então velho actor Rosaspina, lhe pediu que escrevesse uma tragédia sobre o tema da Medeia. E confessa:

“Non avevo mai pensato a questo mito, il piú singolare ed esotico dei miti greci. Se mai, mi sarebbe piaciuto di scrivere un’ *Andromaca*: la fine di Ilio, le donne vinte spartite tra vincitori, la ricerca e il sacrificio di Astianatte come l’ultimo che avrebbe potuto risollevere il prestigio di Pergamo e unire nuovamente il popolo abbattuto; ed Elena fra le donne, causa di tanta rovina, e il fraudolento Ulisse tra gli inseguitori dell’ultimo rampollo della potenza troiana”<sup>4</sup>.

Apesar dessa preferência, submeteu-se sem dificuldade ao pedido que lhe fora feito, até porque, segundo confessa, gostava de escrever por encomenda!...

O tema da Medeia estava então em grande voga. Aparecera a de Anouilh, em 1946, “scritta alla maniera francese come un fatto marginale e intellettuale sul mito greco”; nos Estados Unidos da América, Jefferson refundira em obra nova os tratamentos de Eurípidés e de Séneca; o texto original do tragediógrafo grego havia sido

---

<sup>3</sup> Da vasta bibliografia passiva consagrada a Corrado Alvaro, vejam-se em especial os seguintes títulos: Carlos Bo, *Realtà e poesia di Corrado Alvaro*. Roma, 1958; A. Palermo, *Corrado Alvaro. I Miti della società*, Napoli, 1967; Armando Balduino, “Corrado Alvaro”, in *Dizionario critico della Letteratura Italiana*, (dir. de Vittore Branca). Torino, vol. I. Torino, 1973, p. 61-64 e Riccardo Scrivano, “Corrado Alvaro”, in *Letteratura Italiana. I Contemporanei*. Milano, Marzorati, 1963, p. 1093-1110.

<sup>4</sup> Ed. cit., p. 114-115.

reposto no teatro romano de Ostia antiga. Corrado Alvaro sentia-se, pois, com o seu tempo<sup>5</sup>.

O tema tinha, aliás, uma notável tradição em Itália, desde as duas peças conservadas, sob o título de “comédias” num manuscrito da Biblioteca da Casa Médicis e durante longos anos atribuídas a Petrarca. Do século XVI datavam as duas versões da *Medea*, de Ludovico Dolce, uma que é tradução quase literal do texto de Eurípides, e outra, provavelmente perdida, que, segundo Antonio Riccoboni, seguia de perto o tratamento senequiano, além da tradução latina de Coriolano Martirano (de 1556) e da versão italiana devida a Maffio Galladei.

O Barroco também não esquecera o tema. Basta lembrar, a comprová-o, *La Medea esule*, de Melchior Zoppio (de 1602), a tradução da tragédia senequiana feita por Ettore Nini, em 1622, e a ópera *Giasone*, de Francesco Cavalli, de 1649, que tão larga fortuna viria a alcançar em toda a Europa.

O teatro neoclássico, a ópera e o drama romântico não podiam deixar no olvido um tema tão dentro dos seus códigos estéticos. Não admira por isso a sua vitalidade no campo de interesses dos dramaturgos, dos compositores e do público, em obras como as óperas *Medea in Corinto* de Johann Mayer, alemão fixado em Itália, de 1812, e *Medea* de Pacini (1826), a tragédia do Duque de Ventignano, o mais notável de todos os tratamentos do mito elaborados nesta época, que é a *Medea* de Giambattista Niccolini, também autor de um importante *Discorso sopra la tragedia greca e il dramma moderno*, e, finalmente, *La Medea* de Somma, a cuja representação o talento da famosa Madame Ristori deu um êxito que a qualidade do texto por certo não merecia<sup>6</sup>.

Todavia o estro de Corrado Alvaro pouco ou nada aproveitou desta rica tradição, só ultrapassada pela que se exprimiu em língua francesa, até porque os textos respectivos não lhe seriam de fácil acesso. Pôs-se a trabalhar “alla maniera nostra, rispettando il mito, la finzione antica”<sup>7</sup>.

---

<sup>5</sup> Ib., p. 115-116.

<sup>6</sup> Cf. Léon Mallinger, *Étude de Littérature Comparée. Médée*. Paris, Albert Fontemoing, 1898, p. 217-221.

<sup>7</sup> Ed. cit., p. 116.

A sua grande preocupação era animar essa tradição com aquele toque de vida e de actualidade que tornasse a tragédia legível (e representável!), justificando uma obra nova construída sobre a matriz antiga; sem alterar os dados “factuais” do mito, enriquecendo-os embora de significados novos e actuais. Seja como for, a subordinação de Corrado Alvaro à preocupação de exprimir, através do mito antigo, significados novos não podia deixar de determinar também uma série importante de alterações, tanto no elenco e na caracterização das personagens como na própria estruturação do texto. Vejamos, então, a título de mero exemplo, algumas dessas alterações mais significativas.

Estudando atentamente as origens do mito, Medeia aparecia, aos olhos do seu neo-realismo, como uma antepassada das infinitas mulheres que os tempos modernos apresentavam vítimas de perseguições raciais e de tantas outras que, renegadas pelas pátrias onde tinham nascido, vagueavam sem passaporte, de terra em terra, de nação em nação, ou que em anos recentes haviam povoado os campos de concentração e os acampamentos de refugiados. Era o drama terrível das atrocidades cometidas durante a guerra, e tão pungente ainda naqueles quatro anos que sobre tais horrores tinham transcorrido. Mas era também o drama, não menos trágico, da fuga à miséria ancestralmente vivida pelos seus pobres patrícios do *Mezzogiorno*, então dolorosamente agravada pelas consequências do conflito que acabava de assolar a Europa, e os transformara em bandos de emigrantes tantas vezes exilados na sua própria pátria, como párias engolidos pelo grande redemoínho das metrópoles, que ao mesmo tempo os atraíam e rejeitavam.

Deste modo, a Medeia que nos tratamentos de Eurípides e de Séneca cometera a nefanda monstruosidade de matar os próprios filhos movida por um sentimento selvagem de ciúme e de vingança contra o marido que a trocara pela juventude de Creusa e pelas perspectivas de poder político que o casamento com ela lhe abria, cede o lugar à mãe atormentada que, com o seu acto tresloucado, pretende, acima de tudo, e num primeiro momento, ou numa interpretação de superfície, livrá-los da turba enfurecida que quer cevar neles a fúria vingativa motivada pela morte da filha de Creonte, envenenada ao contacto com o peplos e a coroa que as crianças lhe tinham levado como dom; mas também, numa leitura mais profunda, livrá-los, ainda que pela morte, da tragédia que, como onda arrebatadora, envolvia

tantas crianças do após-guerra, na lúgubre tristeza dos orfanatos e reformatórios, no desamparo da vagabundagem pelas ruas, em cidades desumanizadas, sem nelas encontrarem tecto nem pão, ou na indiferença que a rotina sempre acaba por instalar, mesmo nas almas mais sensíveis às desgraças alheias. De horripilante instrumento de uma vingança inadmissível que só a origem bárbara da protagonista podia explicar, mas não fazer aceitar, aos olhos civilizados da *pólis*, a morte das crianças inocentes transforma-se numa poderosa força moral que, provocando embora um arrepio de terror na sensibilidade do espectador, é entendida por ele como o único meio seguro de os resgatar das misérias que a vida inevitavelmente lhes havia de reservar no futuro <sup>8</sup>. Aquela morte monstruosa deixa por isso de ser um crime para aparecer como uma prova sublime, embora desesperada, de amor maternal, que a sociedade perdoa, ou chega mesmo a louvar, talvez numa atitude de auto-desculpabilização, relativamente à sua própria responsabilidade quanto à existência de situações que justificam ou autorizam solução tão radical. Por isso a frase final da tragédia de Alvaro, posta na boca de Medeia, afirma com sibilina solenidade:

“E dovremo vivere ancora. Toccherà ancora vivere.  
Solo gli Dei sanno chi per primo ha fatto il male.” <sup>9</sup>

É importante não esquecer esta diferença fundamental que se estabelece entre ambas as interpretações: na tragédia de Eurípides, Medeia, embora dilacerada por terrível hesitação, acaba por se deixar vencer pela sua obsidiante necessidade de vingança. Por isso diz como fecho dessa hesitação:

“Ide, ide. Já não estou em estado de olhar mais para vós, que sou dominada pelo mal. E compreendo bem o crime que vou perpetrar, mas, mais potente do que a minha vontade, é a paixão, que é a causa dos maiores males para os mortais” <sup>10</sup>.

---

<sup>8</sup> Cf. *ib.*, p. 116.

<sup>9</sup> *Ib.*, p. 110.

<sup>10</sup> Eurípides, *Medeia* (ed. de Maria Helena Rocha Pereira). Coimbra, 1991, p. 73 (vs. 1076-1080).

E quase no fim do êxodo, afirma peremptoriamente a Jasão que matara os filhos para o castigar <sup>11</sup>.

Na interpretação de Alvaro, porém, o primeiro acto de Medeia é sair à defesa dos filhos, perante a multidão enraivecida que exigia vingar-se daqueles estrangeiros que tinham ousado atentar contra a vida da sua princesa, reclamando executar por suas mãos “la vipera e i piccoli serpenti” e atacando a porta da casa onde se encontravam com uma trave que acaba por arrombá-la. É neste momento que, segundo a rubrica da marcação cénica, Medeia se encaminha para a entrada, brandindo um punhal. A porta cede aos golpes ritmados do aríete; um urro de triunfo da multidão faz recuar aquela mãe que se coloca frente à porta do aposento onde estão os filhos, para os salvar do perigo iminente. Com voz alterada de ferocidade, ela grita:

“Aspettate. Ve li consegnerò io stessa”.

É então que se precipita no quarto das crianças, brandindo o punhal. Um súbito silêncio desce sobre a tragédia. Ouvem-se a custo dois débeis gemidos:

“Mamm... Mamma mia...”

A entrada de Nosside, a ama, cobrindo a cara com as mãos, confirma a consumação do desenlace. Medeia aparece apertando nas mãos o punhal ensanguentado, gritando, antes de o lançar à multidão:

“Eccolo! A voi! e ora vi aspetto. Finite la madre ora” <sup>12</sup>.

Em vez de fugir, como a protagonista de Eurípides, num qualquer carro *ex machina*, para na “terra de Erecteu, habitar com Egeu, filho de Pandíon”, a Medeia de Alvaro resigna-se a continuar, como uma simples mulher, viva e à mercê das dores e incertezas de um futuro sem esperança, mas servindo de voz e de símbolo a outras mulheres, que como ela sofrem injustiças e ingratidões.

---

<sup>11</sup> *Ib.*, p. 86 (v. 1398).

<sup>12</sup> *Lunga notte di Medea*, p. 115.



É visível, ao longo de todo o texto, a preocupação de fazer das personagens, tanto principais como secundárias, a voz de uma defesa da Mulher. É, aliás, nesse sentido que eu interpreto a inclusão, no conjunto das *dramatis personae*, de duas personagens femininas que não figuravam na tragédia de Eurípides, as raparigas *Layalè* e *Perseide*. Desempenhando papéis de simples criadas ou damas de companhia da protagonista, dir-se-ia que a sua presença constitui uma excrescência tanto mais desnecessária quanto alargava o elenco dos figurantes para além das regras que a estética clássica considerava ideais para a sóbria economia da obra dramática. Na realidade, porém, tal não acontece. Com efeito, as suas intervenções vão veiculando, com grande sentido de subtileza e oportunidade, observações e reflexões do maior interesse para a determinação dos sentidos múltiplos e como que entrecruzados do texto. Veja-se, como exemplo, este curto diálogo entre ambas e Medeia: esta perguntara: “Come sono le greche?” E as outras, respondendo, comentam:

“LAYALÉ

Stanno a casa. Gli uomini vanno dalle loro amanti. La gioia è delle amanti. I guai e i dólóri sono delle mogli.

PERSEIDE

Una moglie deve essere una moglie. Deve fare figli. Occuparsi della casa. Essere virtuosa. Medea è moglie e amante.

LAYALE

Che ne sai tu? Li hai spiati?

PERSEIDE

Si vede. Si capisce. La maniera per tenere fedele un uomo è di essere moglie. Un uomo avrà sempre il rimorso di offenderla”<sup>13</sup>.

Através da formulação dialogicamente antitética, o espectador vai conhecendo uma concepção da mulher e do seu papel na socie-

---

<sup>13</sup> *Ib.*, p.13.

dade, mas vai precisando também o retrato de Medeia, conjunto de mulher e de amante, enquanto, por subtil artifício do autor, esse retrato começa a funcionar como indício, *a contrario sensu*, de um futuro bem diferente daquele que as aparências, interpretadas por aquelas personagens secundárias, deixavam entrever.

Por outro lado, a Medeia de Alvaro, precisamente porque é mulher e amante, aparece como um ser fragilizado, que prescindiu por assim dizer da sua condição de maga, bem como dos poderes que essa condição lhe conferia e que se despojou da sua personalidade de origem, para se adaptar aos modelos da condição feminina próprios da sociedade grega. Ela mesma o faz notar a Jasão, quando lhe lembra:

“Lo cercai di imparare diligente tutto quanto può piacere a un greco. L’amore delle piccole cose delicate e gentili. E la pietà e il sorriso, e il rispetto degli altri. E il culto delle ore, dei giorni, delle feste. Era festa, per me, quando tu tornavi a casa. E ora che io sono divenuta l’immagine dei tuoi pensieri piú umani, tutto è stato inutile. E non ho piú l’antica forza e ferocia per difendermi da quello che mi aspetta”<sup>14</sup>.

De nada lhe valem as artes mágicas que em tantas ocasiões anteriores demonstrara. Por isso Nosside lhe diz, a certo passo, quando aos seus olhos humanos a perfídia de Jasão aparece já como um facto evidente ou, pelo menos, previsível:

“Ma tremi come una giovane inesperta, tanto poco ti serve la tua potenza. E tutto quanto hai veduto, e il tuo grande parentado, e le cose prodigiose che hai operato, sono niente di fronte al fatto che Giasone sorride a Creusa”<sup>15</sup>.

Nosside, aliás, há-de repetir esta ideia de uma Medeia que, por amor, perdeu as suas faculdades sobrenaturais, transformando se, com essa descida ao estatuto dos humanos, em símbolo e sinal dessa

---

<sup>14</sup> *Ib.*, p. 80.

<sup>15</sup> *Ib.*, p. 25.

mesma humanidade sofredora e inerme, incarnada numa fraqueza feminina tanto mais frágil quanto mais capaz de praticar actos de desespero como o que ela irá levar a cabo. Veja-se como nestas palavras, ditas em à-parte a um diálogo entre Medeia e Creonte, o seu caso, por uma espécie de sinédoque, se torna expressivo do drama de toda a Humanidade, condenada às limitações dessa condição, por desígnio dos deuses, através de uma formulação apotegmática:

“Certo, ella [Medeia] può tanto. Ma non per sè. In questo somiglia a noi mortali, che non vede le cose vicine. Somiglia a tutte le povere donne, non intende quanto ella stessa è percossa. E allora, vale la pena di avere in sè qualche cosa di divino? Ma sempre, quando il potere dell’uomo è straordinario, serve agli altri, e non all’uomo stesso. Così hanno voluto gli Dei”<sup>16</sup>.

Se vista nesta perspectiva, *Medeia* é, por outro lado, a vítima das ambições políticas e dos conceitos que, por elas condicionados, determinam, hoje como ontem e como sempre, a metamorfose das sociedades patriarcais, ancestralmente puras e heroicamente primitivas, nas sociedades modernas corruptas, porque regidas por tais conceitos e ambições. Quanto a Jasão, não é já o herói que, na interpretação de Séneca, atinge a estatura de Eneias; reduz-se à dimensão mesquinha de um qualquer político moderno, devorado de ambição e pronto a deixar-se corromper, comprometendo assim todo um passado de heroicidade, para poder assumir um papel que lhe dê, na sociedade a que pertence, um lugar de destaque, as glórias da vaidade ou as vantagens da riqueza, ainda que à custa da sua dignidade, dos seus deveres de gratidão, da sua honradez e, numa palavra, da sua coerência moral. Todo o diálogo entre Medeia e Jasão, na cena VI do *secondo tempo*, ou segundo acto da peça de Alvaro, é bem significativo deste tratamento depreciante da figura do chefe dos Argonautas. Medeia, ao saber da sua decisão de passar a novas núpcias com Creusa, tenta convencê-lo a fugirem ambos; ele, porém, rejeita inexoravelmente tal ideia. E com palavras que são uma auto-condenação tanto mais impiedosa e pungente, quanto saídas da sua própria boca:

---

<sup>16</sup> *Ib.*, p 47.

“Sparire oscuramente? Come due vagabondi? Noi potevamo perire tornando con l’Argo, insieme con cinquanta compagni. Il fiore della Greccia. Quello sarebbe stato un evento memorabile. Ma sparire come due rospi schiacciati sulla strada? Quando uno è stato Giasone, avrebbe dovuto morire in tempo. Un eroe deve anche morire al momento giusto. Non fuggendo oscuramente. E ora il tempo delle grandi imprese è terminato. E Giasone è costretto a piegarsi alla miserabile politica”<sup>17</sup>.

Note-se a pungente ironia resultante da evocação de um conceito de heroísmo simultaneamente exemplificado em si próprio e em si próprio desautorizado ! Por isso Creusa lhe observa, com uma clarividência quase agressiva:

“Questa è una sconfitta piú grande della fuga”<sup>18</sup>.

E a réplica vem, pronta, mas carregada de vaidade e de mesquinha ambição:

“Ma regnerò. Sarò potente. Non sarò piú il ricordo di un eroe. Ma un re. Non dovrò farmi perdonare la mia presenza. Il mio passato non sarà sospetto. Sarà la gloria mia e del mio regno. Regnare, comandare sugli altri, è una voluttà grande come l’amore. E possedere tutti. Essere nel pensiero di tutti. Nel timore e nell’amore di tutti. I bambini che nasceranno dai matrimoni piu fedeli, saranno chiamati col mio nome, Giasone, in ossequio a me. Come se io dormissi in tutti i letti, col mio popolo. Si leveranno tutti i giorni a me i pensieri di ognuno. Mi invocheranno o mi malediranno, non importa. Ma mi avranno nella mente, sulle labbra, nel cuore, almeno una volta nella loro giornata”<sup>19</sup>.

Note-se que este texto está excelentemente construido. Sublinharei apenas a ironia daquela alusão aos filhos que nascerão, em

---

<sup>17</sup> Ib., p.78-79.

<sup>18</sup> Ib. p.79.

<sup>19</sup> Ib., p.78-79.

contraste terrível com a sorte que espera os filhos dele e de Medeia, prestes a morrer; ou aquela outra aos casais mais fiéis. O partido expressivo que tira da insistência reiterativa em lexemas significativos de ‘poder’, ‘ambição’ e ‘domínio’, como *tutti*.

Terão as personagens da protagonista e do deuteragonista perdido todo o significado que predominantemente carregavam na tradição literária europeia, desde Eurípides? Creio bem que não.

Assim, Medeia não abdicou por completo das suas intenções de vingança, nem das razões que a tinham empurrado a tal vingança por uma trágica e invencível fatalidade. Para acerca disso não termos dúvidas, basta lembrar que o desejo, oculto ou explícito, de poupar os filhos a um futuro de miséria não a absorveu tanto que lhe fizesse esquecer Creusa, a quem manda o peplos e o diadema envenenados e que se transforma assim no alvo exclusivo ou, pelo menos, predominante dessa vingança. É certo que este expediente podia ser necessário para preparar a ira do povo contra as crianças e, por conseguinte, a necessidade de as defender. Mas não é menos certo que, quanto mais clara se lhe torna a realidade do abandono, mais se concentra na rival a obsessão do desforço que vai tirar dela, enviando-lhe os dons envenenados.

Não esquece o seu orgulho ferido nem os seus poderes terríveis. Por isso, quando Jasão lhe diz que não pode ser “um grande destino falhado”, ela responde peremptoriamente:

“E io sono la ferocia schernita, e la barbarie umiliata”<sup>20</sup>.

Querirá isto dizer que a personagem de Alvaro, relativamente à dos modelos antigos, perdeu em sublimidade trágica e em efeitos de terribilidade catártica, o que ganhou em humanização? E qual o valor estético dessa alteração? Poderia ser este um ponto de discussão não destituído de interesse.

Para mim, houve uma evidente perda de qualidade estética. O que faz a grandeza e a extraordinária, ainda que arripante, beleza da personagem de Medeia é a sua terribilidade de *leoa* ferida na sua dignidade selvagem de mulher, de amante ludibriada e atormentada pelo remorso de ter traído a pátria, o pai e o irmão por amor de um

---

<sup>20</sup> *Ib.*, p.81.

homem que provaria, afinal, com miserável vulnerabilidade e mesquizez, não ser digno dela, nem dos seus sentimentos, nem dos incalculáveis sacrifícios que, movida por esses sentimentos, ela por ele fizera. Importa, no entanto, não esquecer que um tal grau de violência de sentimentos, próprio da força ancestralmente selvagem e bela das sociedades primitivas, talvez não fosse muito compatível com a sensibilidade das plateias ou dos leitores modernos, sobretudo quando tanto lhes doíam ainda as feridas mal cicatrizadas da guerra que acabavam de sofrer. Ainda aqui jogava o velho, mas sempre oportuno, princípio do *decorum*, pilar fundamental da estética clássica!

Quanto à estrutura do texto dramático, foi evidente a preocupação do autor italiano em alongar (introduzindo-lhes pequenas mas não despreciables diferenças de conteúdo) certos diálogos, recurso hábil destinado a suprir a falta do coro das mulheres de Corinto, eliminado por compreensíveis razões de verosimilhança e adequação aos modelos cénicos da actualidade. Note-se que há uma curta intervenção de um coro, na cena VII do segundo acto ou tempo <sup>21</sup>. Trata-se, porém de um coro nupcial, formado por rapazes e raparigas de Corinto, destinado a evidenciar o novo casamento de Jasão com Creusa, mas sem qualquer semelhança funcional com o coro da tragédia grega, pois não intervem, não dialoga, nem, sobretudo, emite opinião sobre as personagens ou os acontecimentos. É nesse sentido que, em minha opinião, se deve interpretar o amplo alargamento do diálogo de Medeia com Egeu, que ocupa toda a cena IV do *secondo tempo* <sup>22</sup>. A análise desse diálogo seria do maior interesse, mas alongaria esta minha intervenção para além dos razoáveis limites da vossa paciência.

Limitar-me-ei a sublinhar a preocupação de Alvaro em reduzir e encurtar consideravelmente as falas de Medeia, relativamente ao texto de Eurípides, que seguiu de perto. Seria, aliás, do maior interesse estudar comparativamente os dois textos em clave de intertextualidade!

É assim que o monólogo de Medeia, que se segue ao seu diálogo com Egeu, tão arguta e brilhantemente analisado ontem pelo Senhor Doutor Oliveira Pulquério, aparece, na peça de Alvaro, substituído por um diálogo com Jasão, sendo as falas do deuteragonista visi-

---

<sup>21</sup> *Ib.*, p. 91.

<sup>22</sup> *Ib.*, p. 66-74.

velmente mais extensas que as da repudiada esposa, a fim de acentuar, não tanto as terríveis hesitações que dilaceram Medeia entre o pavor do crime e a atracção irresistível da vingança, mas a falsidade, a ambição e a ingratidão marido, postas a nu com impiedosa crueza<sup>23</sup>.

É uma cena que, num clima bem humano, evolui desde os esforços desenvolvidos pela esposa repudiada, no sentido de demover Jasão do seu propósito, já então inabalável, de passar a núpcias mais promissoras para o seu futuro de ambicioso, até uma discussão naturalmente acalorada acerca da custódia dos filhos, após uma troca de acusações mútuas sobre as culpas e crimes que cada um tinha (em tom que qualquer casal desavindo não desdenharia), para terminar com esta desolada lamentação de Medeia, pronunciada em voz muito débil:

“Se ne è andato! Se ne è andato!”<sup>24</sup>.

A esposa traída e abandonada, reconhecendo embora a tremenda injustiça de que era vítima, não pensa nem pretende tanto vingar-se do marido que continua a amar. É muito significativo da resistência desse amor aos efeitos do repúdio que, quando Nosside, que fora com os meninos ao palácio real levar os dons, lhe conta o que lá se passara, Medeia lhe pergunte, por cinco vezes, com reiterada insistência, sublinhada ainda pela construção anafórica:

“E lui, Giasone?”

“E lui, il padre?”

“Ma lui, il padre?”

“Non guardava neppure i suoi figli?”

“E lui, il padre?”

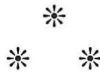
“E il padre?”<sup>25</sup>

---

<sup>23</sup> É a cena VI do *Secondo tempo* (p. 75-90).

<sup>24</sup> *Ib.*, p. 90.

<sup>25</sup> *Ib.*, p. 102-103.



É tempo de terminar. Quanto deixo dito, longe de esgotar todos os aspectos que importaria considerar no âmbito dos processos de actualização de um tema, de um mito e dos textos que lhe deram expressão nas literaturas grega e latina, por um autor nosso contemporâneo, apenas pretendeu, à boa maneira escolástica, provar a *tese* enunciada no título que dei à colaboração pedida ao meu fraco engenho pela generosidade amiga dos Mestres e Colegas de Estudos Clássicos. E, para além disso, suscitar a leitura e o conhecimento, com preparação que eu não tenho, de um texto que representa, na literatura italiana, um sugestivo reencontro do mundo moderno com o mito milenário e com tudo quanto ele, ao longo dos tempos, significou e peregrinamente exprimiu, numa mensagem de beleza — uma beleza feita dos valores e dos sentimentos, bons ou maus (tantas vezes bons e maus, numa inextricável simbiose amassada com as grandezas e as misérias do nosso pobre barro!) que, sem quartel, vêm dilacerando a condição humana, desde o castigo do paraíso perdido, oscilando sempre entre a apetência prometeica do divino e a consciência apavorante da sua fragilidade de “bicho da terra vil e pequeno”.

Como há 25 séculos, essa mensagem, pela própria beleza que a engrandece, mesmo quando terrível ou inumana, não perdeu o condão de suscitar no mais fundo do coração dos homens o arpejo de terror e piedade que a teoria do Estagirita punha na essência do trágico.

É nessa beleza, nessa capacidade pedagógica e nessa identidade conosco que se plasma, afinal, a sua intemporalidade. Podem os demónios que hoje nos atormentam ou os deuses a quem sacrificamos ser outros, acaso bem diferentes e até mais falsos. O drama é que é, e será, sempre o mesmo. E daí a sua modernidade, renovada em cada geração, num fenómeno claramente comprovável pelas modernizações de que foi objecto, desde os Gregos até Anouilh, ou Alvaro, o mesmo é dizer que até nós. Ponto é que sejamos capazes de estar, pela cultura e pela sensibilidade, à altura dessa modernidade e, sobretudo, que, como professores ou como simples cidadãos, tenhamos engenho e arte para criarmos ou ajudarmos a criar o sentido e o gosto dessa



modernidade, num *fieri* permanente em cada dia renovado, nos caminhos da criação artística e nos da recepção inerente a cada acto de criação. Desse modo, o mundo de amanhã terá por força de ser mais belo e mais justo, ou sequer menos feio e menos injusto, e portanto mais digno de ser vivido.

(Página deixada propositadamente em branco)

## O trágico e a denúncia social numa *Medeia* brasileira: a *Gota D'Água*, de Chico Buarque e Paulo Pontes

---

*Maria Aparecida Ribeiro*  
*Universidade de Coimbra*

*Já lhe dei meu corpo, minha alegria  
Já estanquei meu sangue quando fervia  
Olha a voz que me resta  
Olha a veia que falta  
Prò desfecho da festa.*

*Por favor  
Deixe em paz meu coração  
Que ele é um pote até aqui de mágoa  
E qualquer desatenção  
Faça não  
Pode ser a gota d'água.*<sup>1</sup>

A voz de Maria Betânia, de Chico Buarque e de outros cantores fala-nos de uma situação limite de exploração e desamor. Muitos conhecerão esta canção. Alguns poderão dizer que é da autoria de Chico Buarque de Hollanda. Poucos, entretanto, terão notícia de que ela pertence a uma peça teatral. Nas origens deste texto, um drama real, que ocupou por muito tempo os jornais do Rio de Janeiro, e uma tragédia clássica, que antecipou em séculos um crime que, hoje, apesar de mais comum, ainda causa terror e compaixão: o infanticídio.

---

<sup>1</sup> Chico Buarque, “Gota d’Água”, 1975, *Chico Buarque. Letra e Música*, São Paulo, Companhia das Letras, 1990, p. 112.

Foi também o sentir-se usada e desprezada que, nos anos 60, levou Neide, uma mulher do povo, moradora do subúrbio carioca, a matar a menina Tânia de 5 anos, a filha querida de seu amante, quando se viu por ele abandonada. Atraindo a criança com doces e mimos, queimou-a com cigarro, matou-a e enterrou-a num matagal, no subúrbio da Penha. O caso de Neide foi manchete dos jornais sensacionalistas, que exploram o roubo e o crime. Jornais, como diz o carioca, com seu espírito de *blague*, do tipo “se espremer sai sangue”. Para o público em geral, o caso, mais um entre tantos de uma cidade grande, ficou conhecido como o da “fera da Penha”.

Mas Oduvaldo Vianna Filho, o Vianninha<sup>2</sup>, um dos melhores dramaturgos brasileiros dos últimos tempos, resgatou com sua sensibilidade, entre os *faits-divers* do jornal, os fios do mito da mulher em fúria, que, movida pela paixão, faz da vingança instrumento de justiça. E releu a *Medeia*, numa ambientação carioca, num texto a ser apresentado pela TV-Globo, com o impacto que a maior rede televisiva brasileira poderia oferecer. E porque o teatro de Vianninha, como aliás o de toda a sua geração, não se pudesse desligar de questionar a ordem social e política do Brasil de então, o texto produzido para a tevê colocava, ao lado dos aspectos psicológicos, os de carácter social.

Motivados por Oduvaldo Vianna Filho, Chico Buarque de Hollanda e Paulo Pontes, cujo percurso da produção, quer musical quer dramática, mostra uma constante preocupação com o momento histórico vivido, percebem “na densa trama de Eurípides os elementos da tragédia que queriam revelar”<sup>3</sup>, como eles próprios declararam, e escrevem a peça *Gota D’Água*, a que pertence a canção que o disco popularizou e que chegou mesmo a ter gravados, também em disco, pela actriz principal, Bibi Ferreira, vários de seus entrecos.

Levado ao palco em 1975, o drama conta a história de Joana, uma mulher madura, que é abandonada por Jasão, um jovem a quem

---

<sup>2</sup> Oduvaldo Vianna Filho (1936-1976) é dos autores que mais influenciaram o teatro contemporâneo brasileiro. Suas peças contêm, em geral, fortes críticas aos mitos da actualidade. Entre elas destacam-se: *Chapetuba Futebol Clube*, *Matador*, *Se Correr o Bicho Pega*, *Se Ficar o Bicho Come*, *A Longa Noite de Cristal*, *Papa Highirte*, *Rasga Coração*.

<sup>3</sup> Chico Buarque e Paulo Pontes, *Gota d’Água*. Inspirada em concepção de Oduvaldo Vianna Filho, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1975.

muito ajudara, porque este se vai casar com a filha de Creonte. Desprezada pelo amante, que tenta até convencê-la das vantagens de tal casamento, Joana encontra apoio em Egeu e em sua mulher Corina, assim como em Cacetào, que até lhe propõe casamento. Entretanto, Creonte expulsa-a de casa. Joana, que tem fama de macumbeira, pede-lhe mais um dia, no que é atendida. É o tempo bastante para que ela finja entender as razões de Jasão e mande, pelos filhos, presentes à noiva. São uns bolos de carne feitos com ervas. Mas Creonte, desconfiado, expulsa da festa as crianças. Frustrada até em sua vingança, Joana mata-as e suicida-se.

Aparentemente, a peça reduplica o texto de Eurípides. No entanto, e apesar das muitas semelhanças, o intuito de mostrar Joana-Medeia como elemento de um sistema, implicará também grandes diferenças.

Antes de falar dos signos teatrais, porém, focaremos a época de produção das peças e a popularidade de seus autores. O Brasil vivia, desde 64, um forte esquema de censura que, no início dos anos 70, usava o contraponto da euforia: o desaparecimento rotineiro de pessoas era apagado pelo tricampeonato de futebol conquistado no México. Os meios de comunicação de massa ajudavam a esquecer os problemas do cotidiano, colocando no ar a todo o momento a marchinha de Miguel Gustavo:

*São noventa milhões em acção, salve a selecção.  
De repente é aquela corrente prà frente  
parece que todo o Brasil deu a mão.*

Tentando driblar os censores, que actuavam previamente sobre as canções, peças teatrais e toda a imprensa, os compositores usavam a arma da ambiguidade. O próprio Chico compôs "Apesar de Você", que, só depois de ter virado sucesso e vender 100.000 discos, foi proibida e ocasionou o fechamento da gravadora. No entanto, nem sempre a camuflagem era possível e, muitas vezes, as canções e peças morriam no nascedouro ou, para poderem vir a público, tinham alterados os seus textos. Entre 1973 e 1974, a peça *Calabar*, escrita em parceria com Rui Guerra e que fazia uma releitura do papel de Domingos Fernandes, considerado pela história oficial um traidor, pois se colocara a favor dos holandeses e contra os portugueses quando da invasão de Pernambuco, depois de exames e reexames, e já liberada para maiores

de dezoito anos, foi proibida nas vésperas da estreia. E mais: proibiu-se que a proibição fosse divulgada.

Para ter aprovadas algumas de suas letras, Chico Buarque usou o estratagema da heteronímia: criou o Julinho da Adelaide, filho de uma favelada, a Adelaide de Oliveira, que tinha também um filho meio louro, o Leonel, fruto de sua união com um alemão. Julinho da Adelaide chegou a dar entrevista a um jornal, dizendo que algumas de suas composições estavam sendo interpretadas por cantores famosos, como Chico Buarque de Hollanda. E a Adelaide de Oliveira Kuntz passou a colaborar nas palavras cruzadas do “Jornal do Brasil”. Tudo parecia perfeito. Mas, numa reportagem sobre a censura, a camuflagem foi revelada e o cantor-compositor Chico Buarque viu-se, mais uma vez, proibido.

Ora, Chico Buarque, que ficara conhecido, em 1963, com “A Banda”, de letra e suporte musical de fácil assimilação, mas que não alcançara o mesmo sucesso nas composições posteriores de decodificação menos imediata ou de conteúdo mais lírico e, por isso, acusadas de alienantes pelos do movimento tropicalista, acabava, com as medidas da Censura, ainda mais popular. Não eram só os estudantes e uma certa elite intelectual que buscavam aquilo que não pudera ter voz; eram todos aqueles que gostavam do proibido. A despeito do silêncio a que era submetido — ou até por causa dele — o *marketing* de Chico, como um símbolo de resistência à ditadura, estava feito. E ele ainda possuía um belo par de olhos verdes que fazia suspirar as mocinhas...

O que Chico Buarque de Hollanda compusesse ou escrevesse tinha público certo. Todos sabiam disto. E a Censura “cochilou”, para que as Forças Armadas utilizassem a famosa “A Banda”, numa publicidade em torno do alistamento militar, manipulando e confundindo as imagens. Foi em função deste jogo — ou porque os censores lessem na peça apenas o tema do desamor e do abandono — que *Gota d'Água* recebeu aprovação.

Embora os dramaturgos sofressem dos mesmos problemas que os compositores e cantores, as peças não alcançavam o sucesso dos discos, pelo próprio facto de o espectáculo teatral ser um fenómeno único do qual a reprodução técnica não pode dar conta. *Gota d'Água*, porém, teve imenso público. No entanto, atraído talvez pelo nomes de Chico e de Bibi Ferreira, actriz de carreira longa e muito conhecida

das camadas mais diversas, pois que Paulo Pontes era familiar apenas ao meio teatral, o público encheu a plateia durante muitos meses. Mas houve outros factores que ajudaram a popularizar *Gota d'Água*: a estreia num teatro de subúrbio, o Sílvio Caldas, no Méier; a longa temporada no Teresa Raquel, um teatro da zona sul do Rio de Janeiro, frequentado por estudantes e intelectuais; a apresentação, depois de ter ganho o prémio Molière/75 para o melhor texto dramático, no Teatro Carlos Gomes, no centro da cidade, até então tradicionalmente usado para peças de revista, onde os preços dos ingressos foram propositadamente baixados a ponto de serem mais baratos que uma arquibancada do Maracanã em dia de Fla-Flu, isto é do popular Flamengo contra o Fluminense, time de elite e seu rival histórico. Além disto, houve convénios com associações de bairro, paróquias de bairros operários, colégios e centros estudantis<sup>4</sup>.

Em razão de tudo o que foi dito, percebe-se, por detrás da peça, a montagem de uma máquina publicitária, de um *marketing* que Eurípedes não teve. Quando muito, num *proagon*, ele apresentou ao público os seus actores e anunciou o tema da sua tragédia. Guardadas as devidas proporções, a única semelhança entre a situação de Chico e a de Eurípedes está no facto de as autoridades nem sempre gostarem das suas peças. Por outro lado, se Eurípedes inovou a linguagem e as formas tradicionais da tragédia, se no lugar dos heróis trágicos do passado põe em cena mendigos maltrapilhos, Chico Buarque e Paulo Pontes continuam a linha de Jorge Andrade, Guarnieri, Dias Gomes, Augusto Boal, do Oficina, do Opinião, do Arena, de Vianninha, de Plínio Marcos e de tantos outros: no palco, o povo brasileiro e sua tragédia cotidiana que só uma linguagem sem atavios pode expressar. De inovação mesmo, na trajectória do teatro brasileiro, apenas o facto de Chico, desde a experiência de musicar “Morte e Vida Severina”, de João Cabral, passando por *Roda Viva* e *Calabar*, se ter mostrado um músico-poeta-dramaturgo.

Comentado o contexto histórico-cultural em que *Gota d'Água* se insere, cabe apreciar o texto, com todos os signos propostos para transformá-lo em espectáculo teatral. Claro está que, ao falarmos destes signos, procuraremos fazê-lo relacionando-os não só sintagma-

---

<sup>4</sup> “O GLOBO”, Rio de Janeiro, 2 de Junho de 1976, p. 5.

ticamente, mas também simbólica e paradigmaticamente, numa leitura proposta por Roland Barthes em seus *Ensaio Críticos*, pois que a relação signo/sociedade é essencial à correspondência espectáculo/realidade<sup>5</sup>.

A primeira questão a levantar é a do espaço: a peça brasileira localiza-se na Vila do Meio-Dia, conjunto habitacional onde vivem operários, gigolôs, lavadeiras, faxineiras, desocupados, com o seu botequim, sua escola de samba, seu time de futebol, sua pequena oficina de rádio, sua crença na macumba e no cristianismo, seus boatos. Os cenários facilitam esta visão, na medida em que o palco é dividido em *sets*, que podem ser focados isolada ou simultaneamente, acentuando o carácter de colectividade e também a oposição masculino *versus* feminino que marca esta camada da população: o terreiro — onde actuam as vizinhas —, o botequim — onde se reúnem os homens —, a oficina, a casa de Joana-Medeia. Como que em oposição ao espaço suburbano e marginal da Vila, aparecerá, em alguns momentos da peça, um *set* onde se vê uma cadeira trabalhada, quase trono. A ele ligar-se-ão as referências a um espaço privilegiado: a zona sul do Rio, com seus edifícios de elevadores forrados de veludo, de apartamentos de alto luxo, de acabamentos caríssimos e vista para o mar e para o Cristo Redentor. No *set* do trono, as personagens falarão de electrodomésticos sofisticados, babá, empregada, convidados... da satisfação de todas as necessidades criadas pelo capitalismo<sup>6</sup>.

A música reforça o ambiente popular da Vila e mostra-o como espaço de brasileiros de origem diversa, mas principalmente nordestina, que procuram na cidade grande a realização dos sonhos: as melodias que acompanham as falas de algumas das personagens têm o ritmo do coco, da embolada, do samba, do ponto de macumba.

---

<sup>5</sup> Roland Barthes, “A Imaginação do Signo”, *Ensaio Críticos*, Lisboa, ed.70 (1977) p. 289-296.

<sup>6</sup> Cf. a fala de Alma, a filha de Creonte: “Sabe, hoje estive lá no nosso apartamento/Você precisa ver, já estão no acabamento/Já colocaram todos os vidros fumê/nas esquadrias de alumínio. E a fachada/do prédio ficou bem moderna, liberty,/colonial e clássica. Puseram lambri/de madeira com mármore no hall de entrada/O elevador todo forrado de veludo/ficou uma graça, apesar de esquentar um pouco/...?”. O estilo descrito é o que a publicidade da época (anos 70) vendia como de alta classe, não importando sua inadequação ao clima do Rio de Janeiro.



Outro aspecto importante a considerar é o linguístico<sup>7</sup>. Além de a peça ser escrita em versos, o que acentua a sua pretensão popular, é possível, numa mesma personagem, conviverem o obsceno, a gíria, o calão, o estrangeirismo, o coloquial, o erudito e o que se poderia considerar extremamente lírico<sup>8</sup>. Se por um lado, tal facto representa uma concepção realista, em que cada personagem fala a sua língua, de acordo com os seus sentimentos, por outro esta atitude aponta para uma postura vinda desde o modernismo de 22, em que “a poesia está nos factos”<sup>9</sup> e na qual se valoriza a “língua errada do povo/a língua certa do povo”<sup>10</sup>. Talvez haja também um certo modismo do uso do palavrão, buscando atrair público, o que, aliás, pode ser entrevisto numa reportagem do “Jornal do Brasil”<sup>11</sup>. Importante, contudo, é ainda chamar a atenção, para o facto de este uso simultâneo de diferentes registos linguísticos servir para marcar o sincretismo brasileiro, o que fica bem patente numa das falas de Joana, ao invocar Ogum, Rompe-Mato, Beiramar<sup>12</sup> — entidades do

---

<sup>7</sup> Chico e Paulo Pontes procuram voltar a dar importância à palavra, posta de lado no teatro brasileiro de então. Para este facto, chamam a atenção no prefácio de *Gota d'Água*, p. xvii-xix.

<sup>8</sup> O ilustre Professor Georg Rudolf Lind foi sensível ao efeito poético desta convivência de diferentes registos linguísticos e o sublinha em “Uma Nova Versão Brasileira do Mito de Medeia: ‘Gota d'Água’ de Chico Buarque de Hollanda e Paulo Pontes”, *Cadernos de Literatura*, Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra, n.º 15, 1983, p.27. Assinala também a factuidade e a marginalidade de alguns termos, que não encontrou no *Pequeno Dicionário da Língua Portuguesa*, de Aurélio Buarque de Hollanda, primo de Chico (e não avô, como supôs o estudioso).

<sup>9</sup> Oswald de Andrade, “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”, *Obras Completas*, Rio de Janeiro, MEC/ Civilização Brasileira, 1970, v.6 ( *Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias*), p. 5.

<sup>10</sup> Manuel Bandeira, “Evocação do Recife”, *Libertinagem, Poesia Completa e Prosa*, 2.ª ed. Rio de Janeiro, Aguilar, 1967, p.255.

<sup>11</sup> Maria Lúcia Rangel, “Praça Tiradentes: um Público mais Próximo de Jasão e da Correção Monetária”, *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 30/6/1976, p. 5.

<sup>12</sup> Ogum, Rompe-Mato, Beira-Mar. Ogum é um orixá muito cultuado no Brasil pelo seu aspecto de deus guerreiro. O sincretismo religioso identifica-o com São Jorge. Na umbanda, Ogum é representado por Caboclos chefes de legião, como o Ogum Rompe-Mato ( irmão e colaborador de Oxóssi, filho de Iemanjá, protector dos caçadores) e de Ossãi (morador das matas e amigo de Oxóssi) e o Ogum Beira-Mar

culto afro-brasileiro, Iara<sup>13</sup> — da mitologia indígena, a justiça de Témis, os cavalos de São Jorge, Hécate, sintagmas da Macedónia, Tinhoso, a ira dos Centauros e de pomba-gira<sup>14</sup>, Jesus Cristo, Oxumaré<sup>15</sup> de acordo com a mãe Afrodite, os orixás<sup>16</sup> do Olimpo, a Virgem e o Padre Eterno, todos os santos, anjos do Céu e do Inferno<sup>17</sup>.

Se até aqui o ambiente — e sobretudo a maneira de caracterizá-lo — distancia de modo evidente *Gota d'Água de Medeia*, que troca o alto coturno pela “sandália de dedo”<sup>18</sup>, vejamos o que acontece aos nomes das personagens e seus papéis sociais. Possíveis no Brasil, onde o gosto pelo exótico permite encontrá-los, os nomes de Jasão, Creonte, Egeu são conservados. Ao lado deles, aparecem Xulé, Galego, Cacetao, Boca Pequena — alcunhas que não só indiciam a origem ou a ocupação das personagens, mas revelam também a sua ligação com o meio pequeno, suburbano e proletário da Vila do Meio-Dia, onde se passa o drama. Mas há ainda Nenê, Amorim, Estela, Maria, Zaíra, Corina formando o grupo de vizinhos e vizinhas — participantes todos dos mesmos problemas. Joana, substitui o nome de Medeia, possível, mas menos provável no Brasil; e Alma passa a ser a filha de Creonte, embora o nome Creúsa, que Eurípidés não usou, mas que os autores tardios empregaram, corrompido em Creusa — e até em Cleusa —, seja bastante popular entre os brasileiros.

Joana é uma mulher do povo. Não se sabe bem do que vive, ou melhor, sobrevive; talvez a faxina, a lavagem de roupas, o tomar

---

(colaborador de Iemanjá, rainha das águas). Cf. Olga Gudolle Cacciatore, Dicionário de *Cultos Afro-Brasileiros*, Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1988, s.v.

<sup>13</sup> Mãe d'Água. Mora no fundo dos rios e lagos, para onde costuma atrair os homens.

<sup>14</sup> Pomba-gira: é o Exu feminino. Aparece na umbanda popular e quimbanda com nomes diversos, mas é sempre faceira, provocante. É temida e trabalha muito para o mal. Para alguns é a mensageira de Oxumaré. Cf. O. G. Cacciatore, *op. cit.*, s.v.

<sup>15</sup> Oxumaré: orixá do arco-íris, preside o bom tempo. Cf. O. G. Cacciatore, *op. cit.*, s.v.

<sup>16</sup> Orixás: divindades intermediárias iorubanas, exceptuando Olórun, o deus supremo. Cf. O. G. Cacciatore, *op. cit.*, s.v.

<sup>17</sup> Cf. *Gota d'Água*, p. 90-91.

<sup>18</sup> “Sandália de dedo” é a expressão usada para falar dos chinelos de borracha de modelo japonês que, pelo preço e durabilidade, passaram a ser o calçado da maioria do povo brasileiro.

conta dos filhos da vizinha, o biscate, o subemprego. Trocou o marido, bem mais velho que ela, com salário fixo, que lhe dava segurança económica, por Jasão, com quem viveu dez anos, até que ele a deixasse. Por trás do abandono, Creonte e Alma, a filha de Creonte.

Jasão é uma espécie de malandro carioca. Sem emprego e sem vontade de trabalhar, embora tenha até aprendido um ofício. Amante do violão e da cachaça, viveu sempre às custas de Joana, mais velha que ele catorze anos e com quem tem dois filhos. Dos sambas que compôs até então nenhum teve sucesso. O último, no entanto, “Gota d’Água”, tem êxito; o rádio toca-o com frequência, levando os jornais a falarem de seu autor. Por trás desta fama, Creonte.

Xulé é o que se rebaixa ante os poderosos, o sempre pronto a bajular. Mas um problema o aflige:

*Falhei de novo a prestação da casa...  
Mas, pela minha contabilidade, pagando ou não, a gente sempre atrasa.  
Veja: o preço do cafofo era três  
Três milhas já paguei, quer que comprove?  
Olha os recibos: cem contos por mês  
E agora inda me faltam pagar nove  
Com nove fora, juros, dividendo,  
mais correcção, taxa e ziriguidum,  
se eu pago os nove que inda estou devendo  
vou acabar devendo oitenta e um...<sup>19</sup>*

Por detrás desta Matemática, Creonte e o que ele significa.  
Amorim é marido de Estela. Encarna a moral machista do grupo:

*Homem, pra mim, homem definitivo  
pode na vida ter feito de tudo,  
guerreado, estudado, entortado aço,  
feito filho, escrito livro, plantado  
árvore. Mas homem mesmo, provado,  
só no dia em que ele tira um cabaço.<sup>20</sup>*

Também deve a Creonte.

---

<sup>19</sup> *Gota d’Água*, p.8.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 65.

Cacetão é o gigolô, que, fiel à ética, condena a atitude de Jasão:

*Mas a falta mais violenta  
sujeita a pena cruenta  
é largar quem te alimenta  
do jeito que fez Jasão.*<sup>21</sup>

Boémio e debochado, Cacetão comenta com humor os acontecimentos. Também deve as prestações da casa na Vila do Meio-Dia, assim como Amorim e sua mulher Estela, Nenê, Maria e outras personagens que só têm o nome citado: Dé, Meu Tio, Zazueira, Getúlio, Cazuzza, Fio, Pipa, Amaro, Esmeraldino. Por detrás das prestações atrasadas, Creonte.

Egeu é marido de Corina, e compadre de Joana e de Jasão. Trabalha por conta própria, numa oficina de rádios. Foi mestre de Jasão, a quem ensinou o ofício. É dono de seu chão, mas, revoltado com as dívidas cada vez maiores dos habitantes da Vila do Meio-Dia, lidera um movimento contra Creonte<sup>22</sup>.

Boca Pequena é o que espalha os boatos, não só entre os da Vila, mas também fora dela. Vivendo do subemprego, é assim que ele define a sua condição de subalterno dos subalternos:

*Eu sou esparro de boate de turista,  
carregador de uísque de contrabandista,  
vice-camelô, testemunha de punguista, informante de polícia, chantagista.*

Tenta no entanto distinguir-se da condição marginal:

*...mas vigarista nenhum diz que eu não presto  
desde que, como todo cidadão honesto,  
no fim do mês pago as minhas contas à vista.*<sup>23</sup>

É uma espécie de agente duplo: pertence ao espaço da Vila do Meio-Dia, mas serve ao mundo do “rei”. É ele quem faz chegar aos

---

<sup>21</sup> Ibidem, p.25.

<sup>22</sup> É curioso observar a ampliação do papel de Egeu, o qual, apesar de pequeno na peça de Eurípedes, tem merecido artigos de vários estudiosos.

<sup>23</sup> *Gota d'Água*, p. 18.

ouvidos de Creonte a notícia de que Egeu está organizando um movimento para que ninguém pague as prestações da casa.

Também deve a Creonte.

Galego é o dono do botequim, ao mesmo tempo mercearia, onde tudo se sabe e comenta, onde por tudo e por nada, os homens da vila vão beber a sua branquinha, a cachaça, ou uma loura, a cerveja. Galego tenta não participar dos problemas com Creonte.

Afinal, quem é Creonte? Dono da Vila do Meio-Dia, cujos apartamentos vendeu dentro das condições estabelecidas pelo Governo Brasileiro de então: prestações corrigidas mês a mês, de acordo com a inflação, mais os juros, também variáveis. Só isto? Não. Com sua influência e dinheiro, Creonte coloca o samba de Jasão nas paradas de sucesso do rádio. Como muitos, ele como que compra o sambista, numa situação que Egeu denuncia:

*Sempre que um cara menos bichado  
surge aqui, pagam seu peso em ouro  
pra levá-lo embora. Resultado: mais negro fica este sumidouro  
mais brilhante fica o outro lado  
e o seu carnaval mais duradouro.*<sup>24</sup>

Mas ainda não é tudo. Creonte aparece nos jornais como “comerciante benfeitor”. Uma imagem pública. Ele patrocina o futebol e a escola de samba. Não parece frequentar com naturalidade a alta sociedade, embora convide os poderosos para a festa de casamento de Alma com Jasão. Fala o mesmo calão e a mesma linguagem crua dos habitantes da Vila, embora, às vezes, a doure com o “economês” aprendido noutras esferas sociais. Sabemos que herdou do pai o seu lugar, um lugar que não é bem definido e precisa de ser mantido. Por detrás do dinheiro, muito possivelmente, uma actividade que a Lei condena na sua letra, mas que tolera na sua prática: o jogo-do-bicho<sup>25</sup>.

---

<sup>24</sup> Ibidem, p.59.

<sup>25</sup> O jogo-do-bicho é uma forma de contravenção muito comum no Rio de Janeiro e em São Paulo. As apostas são feitas nos chamados bicheiros, que costumam estar parados em pontos estratégicos da cidade. Os donos destes pontos, que acabam por constituir-se em áreas, são os chamados banqueiros de bicho. O jogo tem este nome porque as apostas são feitas em números aos quais correspondem, pela ordem alfabética da primeira letra, bichos: 1, águia; 24, veado; 25, vaca... Os prémios são

À semelhança de Anísio Abraão David, que sustenta a Escola de Samba Beija Flor de Nilópolis, e de Castor de Andrade, dono do time Bangu e da Escola de Samba Mocidade Independente de Padre Miguel, e de tantos outros chamados “comerciantes beneméritos”, figuras reais da vida carioca, por detrás da imagem de Creonte, está a do banqueiro de bicho, que, apesar da contravenção que rouba dividendos, traz dinheiro à polícia, pelo suborno, e à cidade, através dos turistas que vão ver o Carnaval. Creonte acaba por ser um mediador entre as classes subalternizadas e o sistema. Dramaturgicamente ele é o sucessor da personagem Abelardo, de *O Rei da Vela*, do modernista Oswald de Andrade<sup>26</sup>, que nele concentra a crítica aos problemas do Brasil da década de 20.

Afinal, o que Chico Buarque e Paulo Pontes pretendem com a peça é fazer uma reflexão sobre o movimento que se operou no interior da sociedade brasileira, em que autoritarismo e capitalismo se associaram e, com o auxílio das camadas médias, encurralaram as classes subalternas.

Por isso, Creonte encara o Brasil não como brasileiro, mas como uma espécie de explorador. Seu discurso é o discurso-clichê de quem vê os problemas do país sem lhes analisar as causas:

---

pagos de acordo com os números sorteados na Loteria Federal. Esta actividade de Creonte não vem explícita no texto, como referimos. Dois trabalhos brasileiros (Selma Calasans Rodrigues, “Parricídio Simbólico em Gota d’Água”, *Tempo Brasileiro*, 58, Rio de Janeiro, Ago-Out de 1979, p. 48 e Maria do Carmo Pandolfo e equipe, “Gota d’Água — A Trajectória de um Mito”, *Monografias — 1977*, Rio de Janeiro, MEC/Serviço Nacional de Teatro, 1979 p. 175 — Col. Prémios, 18) tomam a personagem “ao pé da letra”: dono do conjunto habitacional da Vila do Meio Dia. Um estudo italiano traduzido no Brasil (Mário Cacciaglia, *Pequena História do Teatro no Brasil* (Quatro Séculos de Teatro no Brasil) Trad. Carla de Queiroz, São Paulo, T. A. Queiroz/Ed. da Universidade de São Paulo, 1979, p. 155) refere Creonte como “um riquíssimo construtor civil”, o que retira a dubiedade da personagem. Esta não escapou, no entanto, a Ziraldo, Zuenir Ventura e Rafael Siqueira, que desenharam a capa da edição da peça feita pela Civilização Brasileira. Na manchete da “Luta Democrática” que a ilustra aparece: “quando ficou famoso preferiu a filha do rico bicheiro” (bicheiro aqui está por banqueiro, pois o bicheiro propriamente dito é pobre).

<sup>26</sup> Os próprios autores da peça colocam-se na linha de rebeldia de Oswald (cf. Prefácio de *Gota d’Água*, p. xiii). Para as semelhanças entre os papéis de Abelardo e Creonte, chama a atenção Selma Calasans Rodrigues no artigo citado, p. 49.

*Na segunda guerra, só russo, morreram vinte milhões.  
Americano, pra ganhar mais terra,  
foi dois séculos capando culhões de índio.  
Japonês gritava “Viva  
o Imperador”, entrava no avião pra matar e morrer de frente altiva.  
Na Inglaterra, uma pobre criatura  
de oito anos, há dois séculos atrás  
já trabalhava na manufactura  
o dia inteiro,  
até não poder mais,  
quatorze, quinze horas... Posso dar quantos  
exemplos você quiser. Foi assim  
que os povos construíram tantos bens, indústria, estrada, progresso, enfim.  
Mas brasileiro não quer cooperar  
com nada. É anárquico, é negligente.  
E uma nação não pode prosperar  
enquanto um povo fica impaciente  
só porque uma merda de um trem atrasa.<sup>27</sup>*

Creonte tem consciência de que o povo pode ser manipulado pelos meios de comunicação de massa e, com o poder de seu dinheiro, o faz, colocando o samba de Jasão em todas as rádios, transformando-o num sucesso:

*Se você repete um só estribilho  
no coco do povo,  
e bate, e martela,  
o povo acredita naquilo só.  
Acaba engolindo qualquer balela  
acaba comendo sabão em pó...<sup>28</sup>*

O próprio Jasão é manipulado por Creonte, não só quando este o introduz no “sistema de favor” (a divulgação do samba), mas também quando mexe com o orgulho do sambista, chamando-o Noel Rosa<sup>29</sup>. A mesma tática é usada com relação ao povo da Vila do Meio-Dia,

---

<sup>27</sup> *Gota d'Água*, p. 95.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 31.

<sup>29</sup> Noel Rosa é um sambista carioca, famoso, cujas composições alcançaram muito sucesso nos anos 20-30. Nascido em Vila Isabel, bairro do Rio de Janeiro cujas calçadas registam suas composições, é autor de “Palpite Infeliz”, samba referido por Creonte, também para lisonjear Jasão.

quando pergunta a Creonte se o botequim de Galego vai receber melhorias. Creonte diz-lhes: “Galego é que é o nosso Ministro da Cachaça”<sup>30</sup>.

À visão filtrada pelo capitalismo, Creonte associa o paternalismo e o autoritarismo. Acha que todos lhe devem porque, afinal, fecha os olhos às prestações atrasadas, dá camisas para o time de futebol e colocou água no conjunto residencial. Mas ao ver-se contrariado, logo fala em ingratidão, agitação, e ameaça com a polícia. O sistema do favor e do jeitinho, inaugurados por Pero Vaz de Caminha, como diz o sociólogo Roberto da Matta<sup>31</sup>, associam-se ao “Você sabe com quem está falando?”, na navegação social. São formas enviesadas de agir, que não caracterizam o Creonte de Eurípides, embora a malandragem, uma forma não frontal para livrar-se de uma situação incômoda, ocorra tanto ao Jasão brasileiro, como ao grego. Ambos, na tentativa de justificar o novo casamento, apontam uma vida melhor para os filhos. É a língua artificiosa, enfeite da injustiça, como refere Medeia<sup>32</sup>, numa alusão à desconexão entre a eloquência e a ética dos sofistas. No entanto, o Jasão sambista vai mais longe: diz aos moradores da Vila do Meio-Dia que Creonte, como pai da mulher que vai ser sua, também será um pai para todos; que no fundo, ele, Jasão será mais útil à Vila daquele lado. Mas, traindo o seu compromisso com as próprias raízes, usa da dupla face, típica do comportamento em viés. E aconselha Creonte a usar da camuflagem, isto é, fazer melhorias, dar ao povo da Vila uma espécie de pão e circo, para poder calar o revolucionário Egeu, e, depois, poder cobrar mais:

*Encha a fachada de pastilhas que eles já acham bom.  
Ao terminar, reúna com todos, sem exceção e diga;  
ninguém tem mais prestação atrasada.  
/.../ Egeu vai ficar falando sozinho  
Enquanto o povo está jogando bola! / .../  
O senhor vai tomando estas providências que reacende a chama.  
Vai ver que o trabalho rende*

---

<sup>30</sup> *Gota d'Água*, p. 136.

<sup>31</sup> Cf. Roberto Damatta, *O que faz o Brasil, Brasil?*. 3ª ed. Rio de Janeiro, Rocco, 1989, p.95-105.

<sup>32</sup> Eurípides, *Medeia*, trad. de Maria Helena da Rocha Pereira, Coimbra, INIC/ /Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra, 1991, p. 52, v. 582-583.



*mais,  
daí eles ganham confiança!.../  
aí é que o senhor aumenta a taxa. !.../  
Eles lhe dão dez anos;  
o senhor dá um pelos meus planos...  
Fica com nove, a parte do leão.*<sup>33</sup>

Creonte utiliza os planos do futuro genro. Valendo-se de uma linguagem difícil, falando nas crianças, fazendo *blague*. Mas vai mais longe na demagogia para desmobilizar os moradores da Vila do Meio-Dia. Além de convidar todos para o casamento de sua filha Alma com Jasão, acaba por aliciar as mulheres, que se haviam mostrado solidárias para com Joana: os salgados, bolos e bordados da boda serão feitos na quadra da Escola de Samba, por elas, que precisam de dinheiro e que se sentem honradas em participar de tal acontecimento. Manipulando o povo, Creonte dá-lhe a sensação de uma mobilidade social que lhe é negada.

Acentuando este clima de farsa, a figura do banqueiro aparece ligada ao *set* do trono. É o trono que, no seu perverso pensamento capitalista, **faz o homem**. Por isso, para não perdê-lo é preciso um comportamento também de fora para dentro, uma máscara que ele tenta passar a Jasão:

*Ergue a cabeça, estufa o peito  
fica olhando a linha de fundo,  
como que a olhar nenhum lugar  
seguramente é o melhor jeito  
que há de se olhar pra todo mundo  
sem ninguém olhar teu olhar  
Mostra total descontração  
deixa os braços soltos no ar  
e o lombo sempre recostado.  
Assim é fácil dizer não  
pois ninguém vai imaginar  
que foi um não premeditado.  
Cruza as pernas, que o teu parceiro  
vai-se sentir mais impotente  
vendo a sola do teu sapato.*

---

<sup>33</sup> *Gota d'Água*, p.103-104.

*E se ele ousar falar primeiro  
descruza as pernas de repente  
que ele vai entender no acto./.../  
Não queira sair por aí afora  
dizendo o que pensa. Diga o contrário  
esqueça o nome do seu companheiro  
e cumprimente o pior salafrário,  
que ninguém é inútil por inteiro.  
Esteja quase sempre sem horário  
e sempre de partida prò estrangeiro...<sup>34</sup>*

Ao dar esta dimensão à figura de Creonte que no texto grego não tem tanto espaço, até porque sua situação social é definida, e ao apresentá-la de modo quase caricatural, pode parecer que *Gota d'Água* deixou de lado o trágico existente na *Medeia*. De modo algum. Ele continua a existir, acentuado exactamente pelo absurdo e pela sinuosidade da figura de Creonte. Ele está presente no cotidiano de todos os habitantes da Vila do Meio-Dia, embora a disposição dos cenários, a quantidade de personagens e a música actuem sobre o público ocasionando o efeito do distanciamento, no intuito de levá-lo a reflectir. Sobre as figuras de Jasão, Egeu e Joana, mais exploradas que as outras na sua forma de reagir ao sistema, é que se poderá concentrar o envolvimento do espectador. Um a um, contudo, eles vão sendo vencidos. Jasão pela possibilidade de melhorar de vida, de ver seus sambas tocados e seu nome nos jornais, deixa a Vila, os filhos, a mulher e se alia a Creonte, chegando até a ajudá-lo a despejar Joana. Egeu, porque Boca Pequena o delata e porque Creonte usa demagogicamente as sugestões dadas por Jasão. Ajudando a desenvolver os sentimentos de empatia do público, mas ao mesmo tempo distanciando-o pela reflexão, pelo contraste do pensamento, em dado momento a vizinhança actua como um coro dividido: as mulheres apoiam Joana; os homens, Jasão. No entanto, esta atitude vai-se diluindo em função da artimanhas de Creonte, e é sobre a figura solitária de Joana que o trágico acaba por concentrar-se. Mas ela, diferentemente da *Medeia*, não é uma mulher-excepção. Representa todos os explorados. A ansiedade que Jasão lhe percebe, como ela diz,

---

<sup>34</sup> *Gota d'Água*, p. 35-36.

*não é coisa minha, não, é do infeliz do teu povo, ele, sim, que vive aos trancos,  
pendurado na quina dos barrancos.  
Seu povo é que é urgente, força cega,  
coração aos pulos,  
ele carrega  
um vulcão amarrado pelo umbigo.*<sup>35</sup>

Embora, como à Medeia grega, a Joana sejam atribuídos poderes de feitiçaria, eles também não lhe pertencem em exclusivo. São característicos do povo que ela representa. A macumba é a forma encontrada para sobreviver às atrocidades; como a cachaça, o futebol, o carnaval. Tanto que os vizinhos participam de um Paó para o Djagun de Oxalá<sup>36</sup> que Joana promove a fim de prejudicar Creonte e Alma. E estes, cada um a seu modo, porque também marcados pela cultura brasileira, falam nos poderes de Joana. Na realidade, entretanto, é uma macumba na qual ninguém acredita. Porque Creonte tem mais medo da voz de Joana incitando todo o conjunto habitacional contra ele, que propriamente de seus feitiços. A macumba é apenas mais um pretexto para expulsá-la. Alma atribui uma dor de cabeça às magias de quem ela chama “aquela mulher”; mas a dor e o mal-estar que sente derivam do facto de perceber que Jasão casa com ela, mas não consegue libertar-se do seu lado “povo”, daquilo que Joana simboliza. Até o sambista, ao ver a noiva com dor de cabeça, diz que, entre bruxedo e farmácia, é “mais Melhoral”. A própria Joana, no auge do desespero, vê falhar a última tentativa de destruir a felicidade de Alma e Jasão.

Não foram também os poderes mágicos de Joana que conquistaram para Jasão nenhum velo de ouro, nem em seu passado existe qualquer acontecimento semelhante às mortes de Apsirto e de Pélias. É verdade que ela deixou o marido, que lhe dava alguma segurança económica, por Jasão. Mas isto, como explica Corina, é coisa que o coração ditou. O que Joana deu a Jasão foi, como a própria personagem diz, as suas marcas de homem: o primeiro aplauso, a primeira inspiração, a primeira gravata, o primeiro sapato de duas

---

<sup>35</sup> Ibidem, p. 126

<sup>36</sup> Cerimónia na qual por meio de palmas tentam comunicar-se com o rei dos orixás.

cores, o primeiro cigarro, a primeira bebedeira, o primeiro sarro, o primeiro filho, o primeiro violão, o primeiro refrão, o primeiro estribilho<sup>37</sup>. Estes traços assinalam Jasão não só sexualmente, como social e culturalmente, o que não ocorre na peça de Eurípidés. Joana deu ao Jasão sambista o selo popular que ele teme perder ao casar-se com Alma e trocar o subúrbio pela Zona Sul, a cachaça pela tequila e pelo *Old Eight* com Coca-Cola, a camisa de meia pelo terno azul-marinho. Mas Joana deu-lhe mais: sustentou-o dez anos, com seu trabalho de costureira, lavadeira, carregando lata d'água, fazendo partos e abortos; deu-lhe a sua mocidade e o que tinha de bom como mulher. Por isso sente-se tão atingida ao ver-se abandonada. A gota d'água não é somente o samba de Jasão. É também o abandono e o desprezo que Joana sofre; é o sentimento de ser usada até a medula; é a humilhação de ser expulsa do que é seu por um explorador, que lhe tira a casa, o homem e a alegria. Afinal, ela não é a bárbara que penetrou no mundo helénico. Nem Jasão, o grego que casou com alguém fora da Hélade. Ambos têm a mesma origem mestiça e marginal. Apenas Jasão optou por mudar de classe, por vencer na vida a qualquer preço, e, como poucos, conseguiu uma brecha para passar-se para o outro lado. E Joana ficou sozinha. Os que podem apoiá-la, Egeu, Cacetào, Corina, são tão frágeis quanto ela. Sabe que não haverá carro do sol, seja para livrar Creonte da visão hedionda que ela répresenta, seja para lembrar sua origem divina ou seus poderes mágicos<sup>38</sup>. Joana passa a ser, na sua condição de mulher levada ao limite do humano, o símbolo do próprio povo brasileiro, explorado, impotente, exangue, descrente, para quem a morte é uma atrocidade menor que a vida. A gota d'água é o aviso de uma explosão iminente.

Cabe agora, depois destas considerações sobre as personagens da peça brasileira e seus papéis, uma visão mais pormenorizada do aproveitamento que Chico Buarque e Paulo Pontes fazem do suporte da tragédia de Eurípidés. *Gota d'Água* também se inicia pelo comentário — neste caso das vizinhas — de que Joana sofre com o abandono de Jasão. A primeira fala da Ama — “jaz sem comer, o corpo

---

<sup>37</sup> *Gota d'Água*, p.75-76.

<sup>38</sup> Como a figura de Egeu, também o episódio do carro do sol, foi criticado por Aristóteles e tem merecido a atenção de vários estudiosos.

abandonado à dor, consumindo nas lágrimas todo o tempo /.../ Como uma rocha ou uma onda do mar, assim escuta os amigos, quando a aconselham. Abomina os filhos e nem se alegra com vê-los”<sup>39</sup> — dá lugar a uma série de cenas que enfatizam o sentido colectivo da peça (o disse-que-disse, o falatório em espaços comuns, como o botequim, o terreiro onde se estende a roupa lavada), enquanto Corina<sup>40</sup> fala da apatia da protagonista e a anuncia como uma mulher forte:

*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 arrebenta.*

.....  
*Tem resto de comida  
nas paredes fedendo a bosta, tem bebida  
com talco, vaselina,  
barata escova, pente  
sem dente. E, ali, menina,  
brincando calmamente  
c’os cacos dos espelhos,  
estão os dois fedelhos...<sup>41</sup>*

Nestas cenas iniciais os comentários não se concentram apenas em torno da dor de Joana, mas da atitude de Jasão e do problema do atraso do pagamento da prestação das casas. O acréscimo de uma cena que desloca o foco das atenções da Vila para o Trono e que mostra as exigências de Alma e Creonte para com o sambista e os temores de Jasão em perder as raízes populares dilui ainda mais a tensão dramática em torno da figura de Joana e relaciona os seus problemas com os problemas de todos. Esta, diferentemente da peça grega, onde a voz de Medeia se faz ouvir logo nos primeiros momentos, só apare-

---

<sup>39</sup> *Medeia*, Eurípedes, trad. cit, vv. 24-25, 26-27 e 35-36

<sup>40</sup> Corina, como já chamou a atenção Selma Calasans Rodrigues em op. cit., é uma espécie de Ama.

<sup>41</sup> *Gota d’Água*, p. 4.

cerá ao meio do primeiro acto, para afirmar-se como mulher insubmissa e indomável e jurar vingança:

*Ninguém vai sambar na minha caveira.  
Vocês estão de prova: eu não sou mulher  
pra macho chegar e usar como quer,  
depois dizer tchau, deixando poeira  
e meleira na cama desmanchada.  
Mulher de malandro? Comigo, não.  
Não sou das que gozam c'oa submissão.  
Eu sou de arrancar a força guardada  
c'á dentro, toda a força do meu peito,  
pra fazer forte o homem que me ama.*

.....  
*Eu descubro um jeito de me vingar.*<sup>42</sup>

O sentimento de Joana em relação aos filhos, como o de Medeia, alterna, desde o início, amor e ódio. Ora ela os quer ver mortos para que não percam a inocência e não sofram neste mundo, ora ela os quer matar por ver neles sementes de Jasão que já lhe tiraram o viço e, um dia, também irão deixá-la, quando não mais precisarem de sua protecção.

O primeiro grande monólogo de Medeia, em que a protagonista fala da condição da mulher, é condensado, no texto brasileiro, nesta fala de Joana:

*Que venha e volte, entre e saia, que monte  
e desmonte, que faça e desfaça...  
Mulher é embrulho feito pra esperar,  
sempre esperar... Que ele venha jantar  
ou não, que feche a cara ou faça graça,  
que te ache bonita ou te ache feia,  
mãe, criança, puta, santa madona.  
A mulher é uma espécie de poltrona  
que assume a forma da vontade alheia*<sup>43</sup>

O diálogo entre Jasão e Medeia, em que esta lhe joga em rosto o que fez por ele e que no texto de Eurípidés sucede à cena do pedido

---

<sup>42</sup> *Ibidem*, p.43-44.

<sup>43</sup> *Gota d'Água*, p. 60. Numa cena posterior, Joana acentua esta posição de

de mais um dia, na peça brasileira antecede a deste encontro entre a protagonista e Creonte. E se, como a princesa da Cólquida, Joana enumera os favores concedidos a Jasão, chegando a dizê-lo obra sua, o Jasão sambista hesita entre o dizer o que pensa, apontando a decadência física e a diferença de idade da ex-mulher, e o uso da “língua artificiosa”, com que fala da mocidade de Joana e a estimula a encontrar outro par. Quebrando a dramaticidade da cena, que termina com uma forte discussão em que Joana impede Jasão de ver os filhos e, mais uma vez, fala em vingança, o coro, cantando e dançando, espalha os boatos sobre a pompa do casamento da filha de Creonte e a importância de seus convidados.

O segundo acto retoma estes boatos e mostra como eles actuam sobre o espírito de Joana. Ela mostra-se dividida: os filhos são a prova do amor de Jasão, mas são também a evidência de sua dor de mulher abandonada. O sentimento de Joana pelos filhos é ambíguo. Como diz Corina:

*Tem hora que ela os chama de impecilhos,  
tem hora que ela diz com os olhos cheios d'água:  
meus dois olhos são meus filhos*<sup>44</sup>

Antes de um novo encontro entre Jasão e Joana, desdobrando aquele que a peça de Eurípedes contém e enfatizando o discurso em viés do sambista, que agora já o utiliza em favor de Creonte para tirar Joana do conjunto, passam-se ainda algumas cenas que mostram ao espectador a outra face do sistema. A mesma alternância engrenagem do poder/situação de Joana-Medeia é usada a seguir: Creonte desmobiliza os que apoiam Joana, prometendo-lhes mundos e fundos, dando trabalho às mulheres e convidando todos para o casamento, para, depois, ir com a polícia expulsar de casa a insubmissa; ela pede-lhe mais um dia e, aí, sim, o *pathos* dramático cresce. Joana finge mudar de ideia a respeito do casamento e deixa Jasão ver os filhos. Sua fala aproxima-se da de Medeia; ela pensa em vingar-se dele matando as crianças, mas logo se arrepende:

---

inferioridade, dizendo que se Deus fosse grande, “não criava duas coisas:/primeiro pobre, segundo mulher...”, p. 65.

<sup>44</sup> Ibidem, p. 88

*... contra você todas as vinganças  
seriam vãs, seu corpo está fechado  
Você só tem para ser apunhalado  
duas metades da alma: essas crianças.  
É só assim que eu posso te ferir,  
Jasão? É essa a dor  
que você não suportaria? Que é isso Jasão?  
Me aponta outro caminho... <sup>45</sup>*

Joana prepara o veneno, que nada tem de mágico — bolos de carne com ervas, temperados com o seu sofrimento —, e assume-se como “onda solta”, maré que volta depois de recolher as fúrias, capaz de inverter a correnteza. Continua, no entanto, em dúvida, quanto à prática do suicídio e do filicídio: fala em mastigar com os pequenos um naco da eternidade, para logo dizer que apenas irá esconder-se com eles num qualquer covil da cidade.

O final escolhido pelos autores brasileiros, todavia, vai distanciar-se do suporte grego. Nele, mais uma vez, o sistema vence: Creonte fareja a desgraça e expulsa da festa as crianças com os bolos. A morte é a única voz que resta a Joana. Sangrando a última veia, ela dá o seu último grito e estraga, por momentos, a festa dos ricos. Egeu e Corina entram na casa de Creonte com os cadáveres dela e das crianças, quando Jasão está a sentar-se no trono e Creonte a dizer que não usa “de preconceitos ou discriminação”. Projectam-se, nos *écrans*, manchetes de jornais sensacionalistas do tipo “Assassinou os dois filhos e se matou”, ao mesmo tempo em que Joana e os meninos se levantam e, com todos os actores, cantam “Gota d’Água”.

O conflito legal delineado na peça de Eurípides ganha corpo na peça brasileira. Privada de tudo o que é legítimo, até mesmo de sua voz, Joana grita com sua morte contra as leis que a condenam ao silêncio. A visão de uma Medeia feiticeira e triunfante que no carro do sol busca abrigo no reino de Egeu é substituída pela de uma Joana sem poderes que, para ter um momento de alívio e perturbar os poderosos, precisou imolar-se e aos filhos. O contraste entre a festa e os cadáveres acusa o sistema. A voz do povo cantando o samba “Gota d’Água” desdiz, insinuando as causas sociais, aquilo que a manchete do jornal sensacionalista, manipulado pelo poder, usando a sua linguagem simplifi-

---

<sup>45</sup> *Gota d’Água*, p. 157



cadora, noticia como crime meramente passional<sup>46</sup>. A peça, que poderia ter um final catártico, cala os sentimentos de terror, piedade e compaixão, substituindo-os pela apoteose final do samba na boca de todos, canalizando as energias do espectador para enfrentar aquilo que o ameaça. O samba, voz do povo, avisa: pode ser a gota d'água.

Cabe, agora, um balanço final. Apesar de os autores brasileiros seguirem muito de perto os passos de Eurípides, haverá lugar para a tragédia?<sup>47</sup>

Basicamente, pode dizer-se que, enquanto Eurípides toma uma situação de excepção, uma situação individual, Chico Buarque e Paulo Pontes procuram mostrar sempre os problemas de forma colectiva. E isto não se dá apenas com o aspecto económico, mas até mesmo com o amor. Se Jasão deixa Joana que o ama, esta é amada por Caceté, que por sua vez é amado por outra mulher. O estribilho da canção “Flor da Idade”, que parodia o poema “Quadrilha” de Carlos Drummond, sublinha, na voz da vizinhança, o desencontro amoroso como facto geral, e acrescenta ao texto original, a promiscuidade como problema da Vila.

---

<sup>46</sup> A manchete do *écran* em contraste com a letra do samba “Gota d’Água” e o canto de Joana e dos meninos juntamente com o do povo são signos que devem ser tomados em conjunto. A leitura apenas do texto literário levou Selma Calasans Rodrigues (op.cit.) a uma interpretação parcial que se atém à leitura da morte de Joana. Já Maria do Carmo Pandolfo (op. cit), esquecendo a simultaneidade da fala de Creonte e da entrada dos corpos, assim como a do canto do samba e da manchete do jornais, lê apenas a mudança do espaço do canto do samba — da festa dos ricos para a boca do povo —, o que a leva a dizer que a morte de Joana faz retornar, “com sua força mítica de vida eterna, o samba a seu verdadeiro dono”. Ora, apesar do clima apoteótico que o canto do samba estabelece, sua letra procura desmascarar Creonte e sua fala camuflada de que a manchete do jornal é extensão. Para a elaboração do mito operada pelas grandes letras do jornal, chama a atenção Roland Barthes, em *Mitologias*, Lisboa, Ed. 70, s.d., p. 199. Aliás, os próprios *media* como fabricantes de mitos estão em causa na peça. Além da já mencionada frase de Creonte que diz “basta martelar o samba na cabeça do povo para ele o consagrar”, há ainda que chamar a atenção para uma das falas de Caceté, na qual o jornal aparece tornando risível e natural aquilo que é doloroso e sério: a manchete traduz um caso de castração em “Ciumenta corta o mal pela raiz” (*Gota d’Água*, p. 7).

<sup>47</sup> Cf. George Woodyard, “The dynamics of tragedy in Gota d’Água”. *Luso-Brazilian Review*, vol. 15, 1978, p. 158. O autor considera que, apesar da crítica social, a peça brasileira mantém o carácter de tragédia.

A tragédia de Eurípidés, embora envolva um grupo, concentra sua carga dramática na figura de Medeia, que contrapõe à de Jasão. Na peça de Chico Buarque e Paulo Pontes, o trágico estende-se ao povo, ao qual pertence o próprio Jasão, e que Joana simboliza. A eles se opõe Creonte, não um grego conhecedor do direito positivo, mas alguém de face dúbia, que serve ao sistema e dele se serve, um explorador, que usa as leis quando elas estão do seu lado. Esta mudança do eixo de oposição irá acarretar também uma deslocação do enfoque principal: o predomínio do psicológico cede lugar ao do social, a que estão subordinados os aspectos psíquicos. Jasão, por exemplo, como já se viu, tem o seu amor-próprio afagado por Creonte ao colocar o samba “Gota d’Água” nas paradas de sucesso. A própria alteração do título *Medeia* para *Gota d’Água* — e o jogo polissêmico que com ele se faz no interior da peça —, confirma esta nova visão; lembra a causa última no desencadear da catástrofe.

No entanto, a figura de Joana é trágica, como trágicos são os seus monólogos finais. Considerando-se abandonada por Xangô<sup>48</sup>, seu Pai, seu Ganga<sup>49</sup>, é que ela decide estragar a festa de Creonte e Jasão: transfere para eles o pesadelo e torna falsa a afirmação de Creonte — “não uso de preconceitos ou discriminações”<sup>50</sup>. Entretanto, ela não vê a morte apenas como meio de vingança, mas como sublimação. É assim que Joana a apresenta aos filhos:

*...Chegou a hora de descansar.  
Fiquem perto de mim que nós três, juntinhos, vamos embora  
prum lugar que parece que é assim:  
é um campo muito macio e suave,  
tem jogo de bola e confeitaria  
Tem circo, música, tem muita ave  
e tem aniversário todo dia.  
Lá ninguém briga,  
lá ninguém espera  
Ninguém empurra ninguém meus amores.*<sup>51</sup>

---

<sup>48</sup> Grande e poderoso orixá, senhor do raio e do trovão, distribuidor da justiça. Identificado, em função do sincretismo, com São Jerônimo. Cf O. C. Cacciatore, op. cit., v.s.

<sup>49</sup> Chefe supremo de uma união de terreiros.

<sup>50</sup> *Gota d’Água*, p. 168.

<sup>51</sup> *Ibidem*, p. 167.

Assim, embora o aspecto farsa, como já foi sublinhado, exista e, por vezes, até acentue o trágico, há momentos em que este domina a cena, à medida que o término do segundo acto se aproxima. E a peça só não se consuma como tragédia pelo final que os autores escolheram.

Chico Buarque e Paulo Pontes condenam o sistema-Creonte e o povo-Jasão, que, para ter voz, se vende. E dão espaço ao povo-Joana-Medeia, que consegue, ainda que por um momento, mudar o “status quo” e tornar-se sujeito da História. É a mulher em fúria, agora mostrada como força popular, vencendo, mais uma vez (embora só por momentos), o artificioso da civilização, que, nos seus novos mitos, continua a oprimir. É o mito da Medeia revitalizado pela magia do samba que avisa: pode ser a gota d’água.

(Página deixada propositadamente em branco)

## **Mesa Redonda**

Moderada pela Professora Doutora Yvette Centeno,  
da Universidade Nova de Lisboa

---

(Página deixada propositadamente em branco)

## Ressonâncias de Medeia em Tempos Medievais e Renascentistas

---

Jorge A. Osório

Universidade do Porto

A Medeia que nos surge evocada nos textos medievais a partir do séc. XII, ou seja na *aetas Ouidiana*, que sucede ao predomínio quase exclusivo de Virgílio na *aetas Virgiliana* da época carolíngia <sup>1</sup>, não é a personagem de teatro, mas antes a figura que emerge dos textos de Ovídio que dela se ocupam: em primeiro plano a XII *Heroide*, «Medea Iasoni»; em segundo as primeiras centenas de versos do canto VII das *Metamorphoses*.

O aproveitamento de Medeia teve lugar, essencialmente, na literatura de corte, nomeadamente na poesia cortês, onde ela podia funcionar como exemplo dos efeitos preversos da paixão amorosa, não raro em articulação com atitudes antifeministas <sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Cfr. Grocock, C.W. - «Ovide the Crusader», in *Ovid Renewed. Ovidian Influences on Literature and Art from the Middle Ages to the Twentieth Century*, edited by Charles Martindale, Cambridge University Press, 1988, pág. 57. Aliás convém notar que Ovídio se transforma num *auctor* no domínio da análise psicológica, ao longo da Idade Média e séc. XVI, como se detecta facilmente através da poesia; cfr. Battaglia, Salvatore - *La Coscienza Letteraria del Medioevo*, Nápoles, 1965, cap. «La tradizione di Ovidio nel Medioevo», pág. 23ss; Sabot, M. A. - F. - «Présence d'Ovide au XIIe Siecle: Poésie Latine Elégiaque, Lyrique Provençale», in *Colloque Présence d'Ovide* édité par R. Chevalier, Paris, Société d'Édition «Les Belles Lettres», 1982, pág. 241ss.

<sup>2</sup> A referência a Medeia nas *Etimologias* de Sto. Isidoro é feita no quadro da explicação do termo *Medi*, sem alusão aos aspectos habituais do mito. Cfr. *Las Etimologías de San Isidoro Romanceadas*, ed. de Joaquin González Cuenca, T. I, Salamanca-León, 1983, pág. 49; trata-se de um manuscrito do séc. XV, com uma tradução anterior.

Foi esse o enquadramento que originou, no séc. XIII-XIV, o *Ovide moralisé* ou *Ovide allégorisé* <sup>3</sup>, um Ovídio tomado como fonte de referências exemplificativas e doutrinárias no domínio das condutas e dos costumes. São os clérigos letrados que trazem para a cultura literária do séc. XII-XIII o *auctor* Ovídio, que Dante coloca em 3.<sup>o</sup> lugar, a seguir a Homero e Horácio, mas antes de Lucano, no conjunto das «quattro grand'ombre» que vê dirigirem-se-lhe na sua viagem pelo Inferno <sup>4</sup>.

Importa sublinhar o papel dos poetas cultos, os *clerici*, na consolidação do discurso em verso praticado nas cortes, tanto de tema amoroso como de natureza narrativa <sup>5</sup>. Basta recordar Chrétien de Troyes, que escreveu para a corte francesa poemas narrativos do tipo dos «romans antiques» e que foi um tradutor-adaptador da *Ars amandi* ovidiana. O seu *Cligès* utiliza explicitamente o modelo de Medeia na personagem de Thessala, conhecedora dos poderes mágicos de certas beberagens para vencer os homens <sup>6</sup>.

Ovídio aparecia no séc. XII a autorizar duas coisas: a valorização e exploração do individualismo - e toda a lírica cortês do sécs. XII-XV traduz um enorme aprofundamento da análise interior do comportamento individual no terreno amoroso -, e a ênfase no didacticismo, decorrente de obras como a *Ars amatoria*. A poesia centrada sobre o *fin'amors* e a própria «modernidade» de Petrarca seriam impensáveis sem estas condições.

---

<sup>3</sup> Cfr. Jung, Marc-René - *Études sur le Poème allégorique en France au Moyen Age*, Berna, Editions Francke, 1971, pág. 13.

<sup>4</sup> Dante, *Inferno*, IV, 90.

<sup>5</sup> A narrativa em verso emparelhado de oito sílabas designada por «roman antique», valorizada pela vida de corte do séc. XII, concede enorme importância ao elemento feminino na estruturação da acção épica, postura que a narrativa da cavalaria arturiana também adoptou. Ora neste terreno, Ovídio era a grande autoridade, sobretudo pelos modelos de pares famosos como Jasão e Medeia. Não se deve esquecer que o *Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure se inicia com a história dos Argonautas, ou seja de Jasão e da nau Argos. A história dos amores de Jasão e Medeia ocupa largo espaço no princípio da *Roman de Troie*; mas a versão em prosa galega do séc. XIV conhecida por *Crónica Troiana* omite esta matéria inicial (Cfr. Lorenzo, Ramón - *Crónica Troiana*. Introducción e Texto, Coruna, 1985, pág. 11ss.), ao contrário da versão castelhana dita «Versión de Alfonso XI».

<sup>6</sup> Sobre a influência de Ovídio nos autores de romances cortesões em verso do séc. XII-XIII, vid. Faral, Edmond - *Recherches sur les Sources Latines des Contes et Romans Courtois du Moyen Age*, Paris, Honoré Champion, 1967, pp. 63-157.



Neste quadro, Ovídio foi o autor que forneceu as indicações mais conhecidas sobre a figura e a história de Medeia<sup>7</sup>, que se torna, com Circe, no *tópos* referencial da mulher detentora de artes mágicas, ou seja a feiticeira cruel<sup>8</sup>. Mas não só; também da mulher apaixonada que o marido ou o amante abandonam. Aliás, e como já um estudioso sublinhou, o amor pintado pelos autores de romances franceses do séc. XII é um «amor ovidiano»<sup>9</sup>. Note-se que na tradução do *Ovide moralisé*, o monólogo de Medeia é cerca de três vezes mais longo do que no original latino.

Na Idade Média, Medeia não é, em regra, tratada como figura feminina susceptível de motivar a simpatia. Não admira que um autor flamengo, ao editar no final do séc. XV os *Remedia amoris* (que foram muitas vezes vistos como o antídoto da *Ars amatoria*...<sup>10</sup>), tenha valorizado a interpretação moralizante da história dos Argonautas, identificando Jasão com o «filho de Deus» e Medeia com a Sinagoga: «Medeam id est synagogam»<sup>11</sup>. Mas este procedimento não era mais do que o prolongamento da prática dos sécs. XIII-XIV<sup>12</sup>, em autores como João de Garlandia (*Integumenta Ovidii*), Afonso X (*General Estoria*) ou Boccaccio (*De Genealogia Deorum Gentilium*: 1350-60) que potencializaram a divulgação de muitas histórias referidas à Antiguidade, não se

---

<sup>7</sup> Mas não há que esquecer que a multímota difusão da «lenda de Troia» entre o séc. X e o séc. XIV constituiu também um poderoso meio de divulgação da figura de Medeia.

<sup>8</sup> Mas a imagem ovidiana de Medeia não podia oferecer à Idade Média as «ideias ligadas à temática da violência, da morte, da destruição» que caracterizam a personagem em Séneca; cfr. Campos, J.A. Segurado e «A Magia de Medeia», *Euphrosyne*, Lisboa, Nova Série, XIII, 1985, pág. 211. Em tempos medievais, é antes a feiticeira que prevalece, como atesta Boccaccio, na *Comedia delle Ninfe Fiorentine (Ameto)*, I, 1, 4-5.

<sup>9</sup> Cfr. Jung - *Ob. Cit.*, pág. 172. O *rectum pietasque pudorque* do v. 72 fornece ao tradutor medieval a base para o debate entre o amor e a razão.

<sup>10</sup> As duas obras formaram um conjunto cuja divulgação foi larguíssima no séc. XIV; cfr. *Il Volgarizzamenti Trecenteschi. Dell' «Ars amandi» e dei «Remedia amoris»*, 2 vols., Florença, Accademia della Crusca, 1987.

<sup>11</sup> Cfr. Moss, Ann - *Ovid in Renaissance France. A Survey of the Latin Editions of Ovid and Commentaries Printed in France before 1600*, Londres, The Warburg Institute-University of London, 1982, pág. 5.

<sup>12</sup> Vid. Martins S.J., Mário - *Estudos de Cultura Medieval*, vol. III, Braga, Edição s Brotéria, 1983, cap. X, «A Racionalização Cristã de Ovídio na *General Estoria* e no *Livro da Montaria*», pág. 119ss.

cansando de repetir a «premeditada preversidade» e os «malefícios» de Medeia <sup>13</sup>. E este perfil depreciativo de Medeia estava ainda fortemente ancorado na linguagem amorosa do início do séc. XVI, quando Pietro Bembo a evoca como exemplo dos «dolorosissimi fini» a que podia conduzir o amor descontrolado <sup>14</sup>. E quando se vulgarizar a literatura emblemática, favorecida pela tipografia, lá vamos encontrar a mesma pintura de Medeia: Alciato utiliza-a no emblema *Inuiolabiles telo Cupidinis* para apontar os perigos que representavam as artes mágicas das mulheres <sup>15</sup>; e outros autores vão ao ponto de transferir o exemplo para o domínio da política, alertando para os malefícios que as manhas das mulheres podiam causar junto dos príncipes <sup>16</sup>.

Tratava-se de trabalhar o mito no quadro da interpretação «moral», tal como no séc. XIII, em plena novelização de histórias antigas favorecida pela difusão da narrativa em prosa em língua vulgar, fizera Alfonso X, ao introduzir a carta de Medeia a Jasão na II parte da *General Estoria* <sup>17</sup>, aliás na sequência da inclusão de matéria do *Roman de Troie*. De igual modo significativa é a tradução em prosa de Juan Rodríguez del Padrón, no séc. XV, das *Epistulae Heroidum* conhecida por *Bursario*; no *accesus* que antecede o texto da de Medeia dizia-se que «La entinçión del actor es reprehenderla de loco amor, por-que dexó a su tierra y se vyno con Jason» <sup>18</sup>. E a designação corrente das *Heroides* era, nesses tempos

---

<sup>13</sup> *De Genealogia Deorum Gentilium*, IV, 12; XIII, 26.

<sup>14</sup> *Gli Asolani*, I, 11. A mesma ideia se encontra na *Arcadia* de Sannazzaro; cfr. *Arcadia*, a cura di Enrico Carrara, Turim, 1926, pág. 77. No entanto Petrarca no *Triumphus Cupidinis* não explora muito a figura de Medeia.

<sup>15</sup> Por exemplo Guillaume Guérault, no *Premier Livre des Emblemes* (Lião, 1550); cfr. Saunders, Alison - *The Sixteenth-Century French Emblem Book. A Decorative and Useful Genre*, Genebra, Lib. Droz, 1988, pág. 206.

<sup>16</sup> Cfr. Demerson, Guy - *La Mythologie Classique dans l'Oeuvre Lyrique de la «Pléiade»*, Genebra, Lib. Droz, 1972, pág. 521.

<sup>17</sup> Cfr. Cintra, Luís Filipe Lindley - «*Crónica Geral de Espanha de 1344*». *A Lenda do Rei Rodrigo*, Lisboa, Ed. Verbo, 1964, pág. 17. A *General Estoria* intercala extensa matéria da *Crónica Troiana* (castelhana). Na complexa fermentação textual que são as versões das obras narrativas em prosa no séc. XIII-XIV relativas à «história de Tróia» - que representava a «origem» da história em termos profanos, como o *Genesis* significa a «origem» da história religiosa (e verdadeira) - a «estória de Jason et de Medea» aparecia logo em primeiro lugar (cfr. Lorenzo, Ramón - *Ob cit.*, pág. 32).

<sup>18</sup> Rodríguez del Padrón, Juan - *Bursario*, Introducción, Edición y Notas de Pilar Saquero Suárez-Somonte y Tomás González Rolán, Madrid, Universidad Com-

quatrocentistas, *Libro de las Dueñas*, como texto de doutrina amorosa endereçado às damas, como a *Fiammetta* de Boccaccio, editada entre nós na sua versão castelhana em meados do séc. XVI.

No entanto, é possível encontrar na Idade Média uma outra postura perante a figura de Medeia, mais consentânea com a linguagem do amor cortês. O ponto de partida era ainda Ovídio nas cartas em que as vozes femininas acusavam os amantes de ingratidão e abandono<sup>19</sup>. O tema não podia deixar de cativar o público cortês e em parte permite compreender a proliferação das referências ao nome de Medeia<sup>20</sup>. É assim que Dante, que no canto V do *Inferno* não havia incluído Medeia na listagem de mulheres pecadoras de amor, ao preparar o episódio de Paolo e Francesca de Rimini, no canto XVIII evoca-a para culpar Jasão de a ter abandonado, como já havia feito a Hipsípile, deixada grávida (Heroíde VI)<sup>21</sup>. As ressonâncias desta aproximação encontram-se depois em autores como o Marquês de Santillana na *Comedieta de Ponza*, ao inserir o nome de Medeia (é certo que em último lugar) na sequência de mulheres famosas enumeradas pela Fortuna<sup>22</sup>, ou em João de Barros, que no *Panegírico da Infanta D. Maria* a refere, com Circe, para exemplo de mulheres que

---

plutense, 1984, pág. 142. Vid. também Malkiel, Maria Rosa Lida de - *Estudios sobre la Literatura Espanola del Siglo XV*, Madrid, Ediciones José Porrúa Turanzas, s.d., pág. 21ss.

<sup>19</sup> Convém atentar no facto de que o vocabulário utilizado por Ovídio na carta de Medeia a Jasão abunda numa terminologia que não podia deixar de se articular bem com a linguagem amorosa cortês: *sceleratus* (v. 20), *ingratus* (v. 21, 206), *perfidus* (v. 37), *improbus* (v. 204), *infidus* (v. 210), além da insistência em *fraus*, *scelus*, *audiri*.

<sup>20</sup> Cfr. Pereira, Maria Helena da Rocha - *Temas Clássicos na Poesia Portuguesa*, Lisboa, Ed. Verbo, 1972, «O Mito de Medeia na Poesia Portuguesa», que constitui sem dúvida o trabalho mais completo sobre a fortuna de Medeia entre nós.

<sup>21</sup> *Inferno*, XVIII, 96. Cfr. também Renaudet, Augustin - *Dante Humaniste*, Paris, Les Belles Lettres, 1952, pág. 371 e pág. 402.

<sup>22</sup> Fernão Lopes, ao relatar no último capítulo da *Crónica de D. Pedro* a trasladação dos restos de Inês de Castro, evoca os casos de Ariana e de Dido como exemplos do abandono de mulheres enamoradas por parte dos seus amantes, para contrapor os «amores compostos» ao «verdadeiro amor» de D. Pedro e D. Inês. Não refere Medeia, mas é possível que a englobasse naquelas «outras que não nomeamos» no texto. Cfr. Soares, Nair de Nazaré Castro - «A Castro à Luz das suas Fontes. Novos Dados sobre a Originalidade de Ferreira», *Humanitas*, Coimbra, XXXV-XXXVI, 1983-1984, pág. 307, n. 81. Isto significa que nem sempre o nome de Medeia surgia na pena dos escritores.

superaram os homens pelo seu saber e habilidade<sup>23</sup>. Mas já em finais do séc. XVI alguns autores procurarão reabilitar a imagem de Medeia, desculpabilizando-a<sup>24</sup> ou, como faz Nicolo Rossi, considerando que, apesar dos seus pecados, ela era o exemplo da grandiosidade trágica, precisamente o inverso da vileza e da timidez<sup>25</sup>.

A influência exercida por Ovídio no vasto campo da literatura cortês, nos sécs. XIV, XV e XVI, não só no verso, mas ainda na prosa, como sucedeu na narrativa de cavalaria, na novela sentimental (por exemplo na *Menina e moça*) e até no teatro - veja-se o caso de Gil Vicente - foi largamente facilitada pela coincidência de muitos dos seus pontos

---

<sup>23</sup> Barros, João de - *Panegíricos*, Ed. de M. Rodrigues Lapa, Lisboa, Liv. Sá da Costa, 1937, pág. 208. Mas no *Panegírico do Rei D. João III*, ao fazer referência à crueldade de rainhas que mandaram matar os filhos, nomeia Bronilde de França e Eurídice da Macedónia, mas não alude a Medeia (*Ibidem*, pág. 31). Isto revela como a utilização de referências literárias e semânticas não obedece a normas imperativas regulares. Aliás também Jorge de Aguiar não inclui o nome de Medeia na sua *Sátira contra as mulheres*, no *Cancioneiro Geral* de Resende; cfr. Pereira, Rocha - *Ob cit.*, pág. 20.

<sup>24</sup> Como Giason Denores, no seu *Discorso Intorno a que' Principii, Cause et Accrescimenti che la Comedia, la Tragedia et il Poema eroico ricevano della Filosofia morale e civile...* (1586), in *Trattati di Poetica e Retorica del' 500*, a cura di Bernard Weinberg, Bari, Gius. Laterza & Figli, III, 1972, pág. 387.

<sup>25</sup> Cfr. o *Discorso intorno alla Tragedia* (1590), in *Trattati*, *ob cit.*, IV, 1974, pág. 74, 75, 111, 151. No entanto, esta defesa de Medeia é já produto da sua valorização como figura dramática, a partir da influência do teatro de Séneca, e não como mulher deixada pelo amante ou como feiticeira, nos moldes medievais. É preciso ter presente que a atitude dos humanistas perante as *Heroides* de Ovídio foi, quase sempre, pouco favorável. Cfr. Renaudet, Augustin - *Préréforme et Humanisme à Paris pendant les premières Guerres d'Italie*, Paris, Lib. d'Argences, 1953, pág. 466. Por exemplo, Erasmo nunca formulou o projecto de editar Ovídio (nem Virgílio) (cfr. Bataillon, Marcel - *Erasmo y Espana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1966, p. 614ss); e se no *De Conscribendis Epistolis* não condena as *Heroides* é porque encontra aí modelos de cartas (a de Medeia a Jasão é um exemplo de invectiva; cfr. ASD, 1, 2, pág. 535). Mas Medeia só muito excepcionalmente surge na pena de Erasmo; nos *Colloquia* nunca é referida, embora, também só ocasionalmente, apareça Ovídio; aliás a presença deste numa obra como os *Adagia* é extremamente baixa: cinco menções; curiosamente, nas cartas do período de Paris, Ovídio é muito mais citado, a par de Virgílio, Horácio, Terêncio e S. Jerónimo: tudo autores da escola; cfr. Phillips, Margaret Mann - *The «Adages» of Erasmus. A Study with Translations*, Cambridge, At the University Press, 1964, pág. 47, pág. 55. Em parte por isso tem razão Américo da Costa Ramalho, quando considera que um texto como o *De Platano*, de João Rodrigues de Sá e Meneses, é mais

de vista com as concepções que os círculos de corte faziam das modalidades em que devia decorrer o processo amoroso<sup>26</sup>.

Mas uma outra autoridade para o conhecimento de Medeia entrou em cena a partir da II metade do séc. XIII: Séneca. Numa primeira fase, digamos assim, é o *Seneca moralis* que estimula o interesse de elementos da família real ou da alta aristocracia<sup>27</sup>. Depois surgem na área ibérica as traduções das suas *Tragédias*<sup>28</sup>, ou para catalão (em finais do séc. XIV) ou para castelhano (séc. XV)<sup>29</sup>. Trata-se de traduções em prosa - e não em verso cancioneril como o *Agamemnon* de Henrique Aires Vitória, 1536<sup>30</sup>. Estas versões ligam-se mais à estratégia de difusão doutrinária, moral e política do que ao aproveitamento teatral<sup>31</sup>. Mas se o teatro de

---

importante como «documento de ilustração humanística» do que as traduções de Ovídio incluídas no *Cancioneiro Geral* (vid. in Sículo, Cataldo Parísio - *Martinho, Verdadeiro Salomão*, ed. de Dulce de Cruz Vieira e A. da Costa Ramalho, Coimbra, Instituto de Estudos Clássicos, 1974, pág. 23).

<sup>26</sup> Sobre esta matéria, vid. Schevill, Rudolph - *Ovide and the Renaissance in Spain*, Hildesheim-Nova Iorque, Georg Olms Verlag, 1971, em especial pp. 55ss.

<sup>27</sup> A difusão e o conhecimento da obra de Séneca na Península foram estudados por Blüher, Karl Alfred - *Séneca en Espana. Investigaciones sobre la Recepción de Séneca en Espana desde el Siglo XIII hasta el Siglo XVII*, Madrid, Ed. Gredos, 1983. A recepção das obras de Séneca - o *Seneca moralis* - na área hispânica verificou-se a partir do séc. XII-XIII, predominantemente pelas livrarias reais, com algum atraso em relação a outros centros europeus, onde a produção de manuscritos senequianos foi muito elevada; cfr. Meersseman, Giles Gerard - «Seneca Maestro di Spiritualità nei suoi Opuscoli Apocrifi dal XII al XV Secolo», *Italia Medioevale e Umanistica*, XVI, 1973, pág. 43. 135.

<sup>28</sup> Refiram-se os casos do Infante D. Pedro, de seu filho o Condestável D. Pedro; quanto ao Marquês de Santillana, declarava em carta a seu filho, estudante em Salamanca entre 1445 e 1449, que a ele se devia a divulgação em terras castelhanas de poemas como a *Eneida*, as *Metamorfoses* (ou *Transformaciones*) e das *Tragédias* de Séneca; cfr. *Prohemio y Cartas Literarias*, Ed. de Miguel Marci-Gómez, Madrid, Editora Nacional, 1984, pág. 128.

<sup>29</sup> Cfr. Blüher, Karl - *Ob cit.*, pág. 126.

<sup>30</sup> Ou então como as das *Heroides* incluídas no *Cancioneiro Geral* de Resende.

<sup>31</sup> O discurso dramático medieval não suportaria o tratamento da figura de Medeia; aliás, a Idade Média não concedeu atenção às tragédias de Séneca, embora o mais famoso ms. com o seu texto, o *Etruscus*, seja da mesma época que os mais antigos mss. com as *Epistulae ad Lucilium* (Cfr. Pastore-Stocchi, Manlio - «Un Chapitre d'Histoire Littéraire aux XIVe et XVe Siecles», in *Les Tragédies de Sénèque et le Théâtre de la Renaissance*, Paris, Editions du CNRS, 1974, pág. 14). Séneca era visto essencialmente como autoridade em matéria de filosofia moral, como autor das *Epistulae ad Lucilium*, presentes no I acto da *Celestina*, por exemplo: cfr. Prieto,

cariz humanista arranca com Albertino Mussato, é praticamente o humanismo quinhentista que, entre nós, facilita o contacto directo com as tragédias de Séneca: em 1559 e 1560 o impressor António Mariz faz sair em Coimbra duas tragédias de Séneca: o *Hercules furiens* e a *Medeia* <sup>32</sup>.

Mas é escassa a presença de edições do teatro de Séneca e de Eurípidés nas nossas bibliotecas do séc. XVI, o que só por si não significa necessariamente desconhecimento ou desinteresse. A *Castro* de António Ferreira é com certeza um exemplo eloquente da larga influência do Séneca *tragicus*.

---

António - *La Prosa Espanola del Siglo XVI*, I, Madrid, Catedra, 1986, pág. 65. Por isso, a ocasional citação glosada da *Fedra* na *Tragédia de la Insigne Reina Dona Isabel*, do Contestável D. Pedro (na ed. de Carolina Michaelis, Coimbra, 1922, pág. 99) significa antes do mais o apreço dedicado ao Séneca moralista.

<sup>32</sup> É preciso ver que a presença de obras de Ovídio nas nossas bibliotecas medievais ou quinhentistas não é notável. Na Sé de Braga existiam «Hum livro impresso. Contém no princípio as Heroides de Ouidio comentadas...», e as *Epistollas de Paulo a Seneca e de Seneca a Paulo* (cfr. Costa, Pe. Avelino de Jesus da - *A Biblioteca e o Tesouro da Sé de Braga nos séculos XV a XVIII* (ed. de 1475), Braga, 1985, pág. 90 e pág. 95). Na Livraria do rei D. Duarte havia, em latim, as «Epistolas de seneca com outros tratados», mas nada de Ovídio (cfr. *Livro dos Conselhos de El-Rei D. Duarte (Livro da Cartuxa)*, Ed. diplomática de João José Alves Dias, Lisboa, Ed. Estampa, 1982, pág. 206ss.), embora na de D. Afonso V se encontrassem a *Phaedra* e o *Hercules furiens* de Séneca, segundo Zurara, na *Crónica dos Feitos da Guiné*. Já no que diz respeito ao séc. XVI, não encontramos obras de Ovídio nem de Séneca nos catálogos de livrarias publicados por António de Oliveira («A Livraria de um Teólogo do Século XVI», *Boletim da Biblioteca da Universidade de Coimbra*, Coimbra, XXVII, 1964; «A Livraria de um Canonista do Século XVI», *Revista da Universidade de Coimbra*, Coimbra, XXII, 1966), nem entre os livros de Frei Diogo de Murça (cfr. Sá, Moreira de - «Livros de uso de Frei Diogo de Murça», *Boletim da Biblioteca da Universidade de Coimbra*, Coimbra, XXXIII, 1977). No entanto, esta situação pode indicar que, sendo esses autores largamente estudados por homens de cultura letrada, não se tornaria premente a sua presença em bibliotecas especializadas como as referidas. Mas também no domínio dos manuscritos a abundância não é grande; se percorrermos o *Catálogo dos Manuscritos da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra Relativos à Antiguidade Clássica*, organizado por Américo da Costa Ramalho (e João de Castro Nunes), Coimbra, Instituto de Estudos Clássicos, 1945, encontramos o acto I da *Medea* de Séneca, traduzido para português, em dois mss: 1255 (pág. 68) e 1521 (pág. 110); mas não há referências às *Heroides* de Ovídio, embora este poeta esteja presente em algumas miscelâneas. No caso dos impressos, verifica-se que o *Catálogo dos Reservados* da Biblioteca Geral da Universidade possui pouca coisa de Ovídio (*Metamorfoses*, *Tristia*, *Pontica*, um comentário à carta de Safo a Faonte) e de Séneca as *Opera Philosophica. Epistolae*, ed. de Veneza, 1490. Eurípidés nem consta do catálogo.

Merece por isso referência especial a versão que George Buchanan fez do texto grego de Eurípides para latim, que viria a ser publicada em 1567. É provável, no entanto, que alguns companheiros de Buchanan em Coimbra a tivessem conhecido por leitura. Mas a *Medea* editada por Buchanan deve ser o resultado da refundição de um texto anterior, por ele elaborado como exercício humanista de estudo do grego, à imagem de Erasmo, aliás explicitamente evocado na dedicatória da edição de 1567, e na linha da reacção humanista contra a utilização tradicional do teatro grego<sup>33</sup>.

Trata-se de uma tradução em verso, que segue com bastante proximidade o texto grego original; não é, pois, uma «adaptação»<sup>34</sup>. Mas Buchanan, como qualquer tradutor, introduz alguns sinais de actualização contextualizante endereçados aos seus leitores, por exemplo ora enfatizando num passo o tema da atitude dos príncipes perante o poder e as leis, acrescentando o termo *libertas* num local onde o texto grego referia só a «igualdade», ora evitando, noutra passo, a alusão ao Hades para onde os corpos dos filhos de Medeia seriam levados<sup>35</sup>. É mesmo possível que Buchanan tivesse actuado nesta tradução sob a influência de Séneca<sup>36</sup>; mas isso seria outra história<sup>37</sup>.

Quanto a edições portuguesas, há as *Metamorphoses o transformaciones del muy excelente poeta Ouidio*, Évora, André de Burgos, 1574 (pode ser o texto quatrocentista do *Bursario*) e a impressão feita em Lisboa, 1575, por António Ribeiro, dos *Factorum lib. VI, Tristium lib. V. De Ponto lib III* (Cfr. Anselmo, n.º 411 e 928, respectivamente).

<sup>33</sup> Cfr. Macfarlane, I.O. - *Buchanan*, Londres, Duckworth, 1981, pág. 120, pág. 195.

<sup>34</sup> Como diz Frêches, Claude-Henri - *Le Théâtre Néo-Latin au Portugal (1550-1745)*, Paris, Nizet - Lisboa, Bertrand, 1964, pág. 100. Assim pensa também Ford, Philip J. - *George Buchanan, Prince of Poets*, Aberdeen, Aberdeen Univ. Press, 1982, p. 37.

<sup>35</sup> Na edição dos *Georg. Buchanani Scoti poemata quae extant*. Editio postrema, Lugduni Batavorum, Ex Officina Elzeviriana, 1628, pág. 501, pág. 523 respectivamente; nos vv. 1111-1112, Buchanan traduziu por «liberos dulces» a expressão «sômata téknôn». Cfr. a tradução feita por Maria Helena da Rocha Pereira: «dos filhos... os corpos belos», in Eurípides - *Medeia*, Introdução, versão do grego e notas, 2.ª ed., Coimbra, INIC-Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Univ. de Coimbra, 1991, pág. 74.

<sup>36</sup> Por exmplo, ao traduzir o verso 397 de Eurípides, Buchanan (na ed. cit., pág. 508) adopta a expressão «Hecate triformis», que pode estar baseada na «Hecate triformis» do v. 7 da *Medeia* de Séneca.

<sup>37</sup> Por exemplo, os versos 374-379 da *Medeia* de Séneca foram utilizados no contexto do profetismo relacionado com o Novo Mundo; cfr. Mund-Dopchie, Monique

Sêneca, no entanto, permaneceu como a principal *auctoritas* de referência para o aproveitamento dramático da figura de Medeia. A tragédia de vingança neo-senequiana, do tipo de *Los Encantos de Medea* de Francisco de Rojas Zorilla, atesta essa permanência, que se prolongará, como é sabido, até ao séc. XVIII. E até aos nossos dias; recorde-se o título do estudo, já antigo, de Uscatescu, *Sêneca, nosso contemporâneo* <sup>38</sup>.

---

-«L'Extrême-Occident de l'Antiquité Classique et la Découverte du Nouveau Monde: Une Manipulation de Textes à des Fins Idéologiques», *Nouvelle Revue du Seizieme Siecle*, Genebra, 8, 1990, pág. 40.

<sup>38</sup> Uscatescu, George - *Sêneca, nuestro contemporáneo*, trad, esp., Madrid, Editora Nacional, 1965.



## Lessing, Miss Sara Sampson: uma Medeia Burguesa?\*

---

*J. Segurado e Campos*

*Universidade Clássica do Porto*

A fábula de Medeia, esposa desprezada e assassina dos filhos, tem suscitado sempre ao longo dos tempos, desde que Eurípides lhe deu a forma clássica<sup>1</sup>, um sentimento de atracção e de repulsa. A atracção reflecte-se nos inúmeros tratamentos dados ao mito desde a versão euripidiana, e traduzidos não só em obras teatrais nas mais variadas línguas, mas ainda na ópera e nas artes plásticas<sup>2</sup>; a repulsa, essa, toca um nível profundíssimo da nossa sensibilidade, porquanto o crime de Medeia é, sem dúvida, o mais antinatural dos crimes.

De entre as várias recriações de que a *Medeia* de Eurípides tem sido objecto confesso, algumas de inestimável valor (como as de Séneca, no séc. I da nossa era, ou a de Grillparzer, em pleno séc. XIX) outras de méritos reduzidos (como a *Médée* de Corneille) ou pelo menos de

---

\* Texto utilizado: Lessings *Werke* in fünf Bänden (ausgewählt von K. Balsler, eingeleitet von T. Höhle), Aufbau-Verlag, Berlin und Weimar, 1982, - *Miss Sara Sampson* figura no vol. I, pp. 1-96.

<sup>1</sup> Entendemos por «versão clássica» a que subjaz à peça de Eurípides: expulsão de Jasão e Medeia de Iolcos em seguida à morte de Pélias; estada em Corinto; decisão de Jasão deixar Medeia para desposar Glauce; vingança de Medeia (morte de Glauce e Creonte, assassinio dos filhos). O ponto essencial desta versão, o infanticídio, admite-se efectivamente que tenha sido introduzido por Eurípides, cf. P. Grimal, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, art. *Médée* e sobretudo K. von Fritz, «Die Entwicklung der Iason-Medea-Sage und die Medea des Euripides», in *Antike und moderne Tragödie*, Berlin, de Gruyter, 1962, pp. 322-429 (v. pp. 331 ss).

<sup>2</sup> No léxico de Elizabeth Frenzel *Stoffe der Weltliteratur*, Alfred Kroner Verlag, 1983 (6, Auflage), p. 483, s.u. *Medea*, refere-se à existência de cerca de «200 Bearbeitungen» da tragédia euripidiana. Desde então já apareceram algumas mais.

discutível estatura em confronto com o prestigioso modelo grego (Anouilh, Chico Buarque<sup>3</sup>), elegemos uma peça cuja filiação em relação ao drama grego está muito longe de ser admitida como certa pelos críticos: trata-se de *Miss Sara Sampson* de G.E. Lessing, obra redigida em 1754 e apresentada pela primeira vez em cena, em Frankfurt (Oder) em 1755.

Admitindo como hipótese que de facto o autor alemão pretendeu retomar o mito de Medeia e modelar os seus heróis pelos protótipos euripidianos, poderemos resumir sucintamente como segue a acção do drama:

*Um jovem libertino, Mellefont (= Jasão), seduz e rapta uma rapariga da pequena nobreza, Sara Sampson (= Creúsa), para o que decide romper com uma ligação amorosa de dez anos com outra mulher, Marwood (= Medeia), de quem tem uma criança de nome Arabella. O pai de Sara, Sir William Sampson (= Creonte), contrariamente a todas as expectativas, resolve perdoar à filha e aceitar que ela case com Mellefont; após uma violenta discussão entre as duas mulheres, porém, Marwood envenena Sara. Uma carta de Marwood revela a Mellefont a causa da morte de Sara mas impede-o de tentar qualquer acção contra ela, porque esta fugira levando consigo a pequena Arabela, que usa como refém. Mellefont suicida-se, desesperado e confundido com as conseqüências da sua aventura amorosa. A acção decorre em algum lugar indeterminado do sul da Inglaterra*<sup>4</sup>.

Este drama da juventude de Lessing<sup>5</sup> deriva inicialmente de uma reacção do autor contra o modelo teatral que J. C. Gottsched pretendia impor na cena alemã<sup>6</sup> e que basicamente não passava de uma imitação

---

<sup>3</sup> Sobre as várias *Medeias* aqui aludidas vejam-se as comunicações pertinentes inseridas no presente volume.

<sup>4</sup> A única localização geográfica precisa que ocorre na peça é a indicação dada por Marwood na carta de que «vai a caminho de Dover» (na ed. que utilizámos, p. 93).

<sup>5</sup> Nascido em 1729, Lessing tinha 25 anos quando redigiu *Miss Sara*.

<sup>6</sup> Em relação a J.C. Gottsched (1700-1766) Lessing manifesta completa e, por vezes, injusta hostilidade e ironia. Recordem-se alguns passos. Em *Briefe, die neueste Literatur betreffend*, carta VI, pode ler-se: «Niemand», sagen die verfasser der «Bibliothek», «wird leugnen, Dass die Deutsche Schaubühne einen grossen Teil ihrer ersten Verbesserung dem Herrn Professor Gottsched zu danken habe». Ich (= Lessing) bin dieser Niemand; ich leugne es gerade zu. Es wäre zu wunschen, dass sich Herr Gottsched niemals mit dem Theater vermengt hatte. Seine vermeinten Verbesserungen betreffen entweder entbehrliche kleinigkeiten oder sind wahre Verschlimmerungen (ed. cit., vol III, pp. 81-2). O sublinhado é nosso. - Também em vários passos

dos modelos, teóricos e práticos, do classicismo francês<sup>7</sup> representado por Corneille e Racine, nomeadamente através de uma obediência estrita à chamada regra das três unidades<sup>8</sup>, à limitação da tragédia a personagens de alta posição social, ao uso do verso alexandrino com rima emparelhada: todas estas características podemos ver postas em prática na tragédia de Gottsched *Der sterbende Cato*<sup>9</sup>.

Em oposição frontal às propostas de Gottsched, a peça de Lessing apenas respeita a «regra das três unidades» na medida em que elas lhe são impostas por razões de coerência interna do drama; substituí o alexandrino pela prosa e a linguagem empolada por um estilo próximo da linguagem quotidiana, sem evidentemente cair na vulgaridade; e tira os seus heróis de uma pequena nobreza que, social e ideologicamente, se não distingue da burguesia. Cria assim um novo tipo de teatro a que o próprio Lessing chama *bürgerliches Trauerspiel*<sup>10</sup>.

---

da *Hamburgische Dramaturgie* a oposição é evidente. Assim, no 17es Stuck, refere-se-lhe ironicamente na frase *sub auspiciis Sr. Magnifizenz, des Herrn Prof. Gottscheds* (ed. cit., vol IV, p. 90); no 8les Stuck: *Gottsched (...) galt in seiner Jugend für einen Dichter, weil man damals den Versmacher von dem Dichter noch zu unterscheiden wusste* (ed. cit. *ibid.*, p. 391); cf. ainda *ibid.* p. 126.

<sup>7</sup> Johann Cristoph Gottsched, *Versuch einer critischen Dichtkunst*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1982 (unveränderter reprografischer Nachdruck der 4., vermehrte Auflage, Leipzig, 1751), p. 365: *In den Trauerspielen geben uns, ausser den alten Griechen, die neuern Franzosen, Corneille und Racine, die schönsten Exempel.*

<sup>8</sup> J.C. Gottsched, o.l., pp. 613 ss.: *ein Trauerspiel eine dreyfache Einheit haben muss (...): Die Einheit der Handlung, der Zeit, und des Ortes.*

<sup>9</sup> Obra composta em 1732, destinada pelo seu autor a servir como modelo a seguir na necessária reforma que pretendia imprimir ao teatro alemão. - Sobre a problemática aqui enunciada cf. Manfred Fuhrmann, *Einführung in die antike Dichtungstheorie*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1973, pp. 236 ss, (Corneille), 257 ss., (Gottsched), 268 ss., (Lessing).

<sup>10</sup> *Ein bürgerliches Trauerspiel* é subtítulo dado por Lessing à peça na 1.ª ed., de 1755; na 2.ª ed., de 1772, o adjectivo foi eliminado, v. G.E. Lessing, *Miss Sara Sampson - Erläuterungen und Dokumente*, herausg., von Veronica Richel (Reclams Univ. - Bibl., Nr. 8169), Stuttgart, Philipp Reclam Jr., (1985), p. 5. - Lessing refere-se diversas vezes ao conceito de «tragédia burguesa»; *Ein bürgerliches Trauerspiel! Mein Gott! Findet man in Gottscheds «Kritischer Dichtkunst» ein Wort von so einem Dinge?* (ed. cit., vol. I, p. 311). Cf. o 14es Stuck da *Hamburgische Dramaturgie*, ed. cit., vol. IV, p. 71: *Die Namen von Fürsten und Helden können einem Stucke Pomp und Majestät geben; aber zur Rührung tragen sie nichts bei. Das Vänglück derjenigen, deren Umstände der unsrigen am nächsten kommenn, muss natürlicherweise am tiefsten in*

Com estes pressupostos na sua origem, *Miss Sara Sampson* levanta ao leitor algumas questões. Por um lado pode perguntar-se se, e em que medida, o espírito da tragédia clássica pode de facto surgir no ambiente social, cultural e ideológico de meados de setecentos; por outro é legítimo procurar saber se de facto Lessing, ao produzir este texto, teve de facto a intenção de recriar em moldes actuais o velho mito de Medeia, ou se os ecos que da peça grega nele eventualmente se encontram são meramente acidentais <sup>11</sup>.

Começemos pela segunda questão. A hipótese de Lessing ter presente ao espírito o mito grego (quer na versão de Eurípides quer na de Séneca) ao compor *Miss Sara Sampson* apoia-se principalmente num passo da cena sétima do acto II <sup>12</sup>. Após violenta discussão com Mellefont, vendo fracassadas todas as tentativas de reconquistar o seu amor, Marwood, em desespero de causa, ameaça-o de exercer represálias sobre a filha (pela qual Mellefont acabara de mostrar a mais profunda ternura <sup>13</sup>): *Zittre fur deine Bella! Ihr Leben soll das Andenken meiner verachteten Liebe auf die Nachwelt nicht bringen; meine Grausamkeit soll es tun. Sieh in mir eine neue Medea!* <sup>14</sup> E logo prossegue com uma tirada de enorme violência em que os ecos de Séneca são por demais evidentes: *Oder wenn du noch eine grausamere Mutter weisst, so sieh sie gedoppelt in mir! Gift und Dolch sind zu barmherzige Werkzeuge! Sie würden dein und mein Kind zu bald töten. Ich will es nicht gestorben sehen; sterben will ich es sehen! Durch langsame Martern will ich in seinem Gesichte jeden ähnlichen Zug, den es von dir hat, sich verstellen, verzerren und verschwinden sehen. Ich will mit begieriger Hand Glied von Glied, Ader von Ader, Nerve von Nerve lösen und das kleinste derselben auch da noch nicht aufhören zu schneiden und zu brennen, wenn es schon nichts mehr sein wird als ein empfindungloses As.s Ich - ich werde wenigstens dabei empfinden, wie süß die Rache sei!* <sup>15</sup>

unsere Seele dringen; und ween wir Königen Mitleiden haben, so haben wir es mit ihnen als mit Menschen und nicht als mit Königen. Macht ihr Stand schon öfters ihre Unfälle wichtiger, so macht er sie darum nicht interessanter (o sublinhado é nosso). - Sobre a *Ständeklausel*, v. Gottsched, o. l., p. 606 (que, aliás, a formula sob a autoridade de Aristóteles).

<sup>11</sup> V. em Veronica Richel, o. l., pp. 70 ss.: «Aspekte der Werkdeutung».

<sup>12</sup> Veronica Richel, o. l., p. 23.

<sup>13</sup> Acto II, cenas 4 a 6.

<sup>14</sup> Ed. cit., p. 34.

<sup>15</sup> Cf., e.g., Séneca, *Tiestes*, vv. 195-6, 246-7, 760 ss., 907.

Em função da valorização desta cena, e sobretudo da frase *Sieh in mir eine neue Medea*, os críticos dividem-se em dois grandes blocos: para uns esta frase não passa da citação de um arquétipo estrutural sem mais implicações na composição e função do drama; para outros, contudo, a intenção de Lessing teria mesmo sido a de reelaborar em termos adequados à época a tragédia antiga <sup>16</sup>.

Considerando os *motivos* que se podem apontar como comuns à *Medeia* clássica e à obra de Lessing encontramos como mais salientes os seguintes:

1) O motivo do *homem entre duas mulheres* <sup>17</sup>. As duas mulheres entre as quais o herói hesita representam em geral uma oposição que se pode situar a vários níveis. Uma oposição de formas de civilização encontramos-la desde logo expressa na tragédia de Eurípides, muito embora tal motivo não seja essencial para o poeta grego, apenas se encontrando referido de passagem e não explorado em todas as suas consequências <sup>18</sup>. Em outras «*Medeias*» o contraste pode ser de ordem social (Chico Buarque), político-social (Anouilh), de ordem poético-cultural – contraste classicismo/romantismo (Grillparzer), simplesmente situado no nível sentimental amoroso (Corneille). Seja qual for a natureza da oposição em causa, um traço comum é o aniquilamento final do homem <sup>19</sup>, quer este se traduza no anulamento familiar (Eurípides), na impotência desesperada (Séneca), na degradação social e física (Grillparzer) ou chegue ao desaparecimento físico através do suicídio (Corneille).

Neste aspecto *Miss Sara Sampson* comunga de situação idêntica à das «*Medeias*» assumidas como tal: dir-se-á que o «*Jasão*» de Lessing, Mellefont, não é propriamente um homem dividido entre duas mulheres, uma vez que quando a peça se inicia ele tomou uma opção por Sara em detrimento de Marwood <sup>20</sup>. No entanto essa opção - que em rigor, e vendo

---

<sup>16</sup> E. Frenzel, *Stoffe der W.*, p. 484 (art. *Medea*): *Lessing wandte seinen Gehalt in dem bürgerlichen Trauerspiel Miss Sara Sampson (1755) vom Heroischen ins Christlich-Bürgerliche*.

<sup>17</sup> No léxico da mesma autora, E. Frenzel, *Motive der Weltliteratur*, Stuttgart, Alfred Kroner Verlag, (2 1980), no art. *Mann zwischen zwei Frauen*, *Medeia* figura como uma das realizações clássicas deste motivo (p. 503).

<sup>18</sup> Cf. Eurípides, *Medeia*, 536-8; 1330-1.

<sup>19</sup> Cf. E. Frenzel, *Motive*, pp. 501 ss.

<sup>20</sup> V. Lessing, acto I, cena 7 (ed. cit. pp. 10-16).

as coisas pela óptica de Sara, deveria ser uma opção pelo casamento em regra socialmente aceite em detrimento de uma ligação ilegal não sancionada pela sociedade <sup>21</sup> - não é assumida sem reticências por Mellefont; no íntimo o que ele quererá era mudar de amante, e não deixar a sua vida de libertino para tornar-se um respeitável pai de família. Em conversa com o criado Norton, que lhe censura asperamente o comportamento para com Sara, Mellefont exclama: *so gewiss es ist, dass ich meine Sara ewig lieben werde, so wenig will es mir ein, dass ich sie ewig lieben soll -!* <sup>22</sup> A verdade é que o Jasão de Eurípides também já não é um homem dividido: a opção por Glauce e a rejeição de Medeia estão tomadas de uma vez por todas; o mesmo se passa com o Jasão de Corneille e com o de Grillparzer, apenas o Jasão de Séneca se mostrando um pouco mais hesitante, não porque não tenha decidido desposar a filha do rei de Corinto, mas apenas porque não o consegue fazer sem má consciência <sup>23</sup>.

De qualquer forma, o resultado é o mesmo: Mellefont, privado de Sara, impossibilitado pelo crime de Marwood de retomar a antiga ligação com esta, não consegue aceitar a solução que lhe é proposta por Sir William Sampson – tomar, como «filho», o lugar deixado vago pela morte de Sara <sup>24</sup> – e recorre à solução no momento, apesar de tudo, mais fácil, o suicídio.

2) Outro motivo essencial do mito de Medeia é o carácter demoníaco da heroína <sup>25</sup>. Tal carácter demoníaco deriva antes de mais do facto de Medeia, no mito grego, ser uma feiticeira bárbara, que põe as artes mágicas ao serviço do seu amor pelo chefe dos Argonautas, ajudando-o a superar as provas impostas por Eetes para a conquista do velo de ouro <sup>26</sup>. Embora a caracterização de Medeia como mágica não

---

<sup>21</sup> *Ibid.*, em especial p. 15.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 61 (acto IV, cena 3).

<sup>23</sup> Séneca, *Medeia*, vv. 433 ss.

<sup>24</sup> Acto V, cena 10 (ed. cit. p. 95): SIR WILL.: *Lass dich umarmen, mein Sohn... MELLEF.: Nicht so, Sir! (...) Sie können mein Vater nicht sein.*

<sup>25</sup> E. Frenzel, *Stoffe*, art. *Medea*, p. 482 ss.

<sup>26</sup> Cf. o artigo citado na nota anterior, bem como o prólogo da tragédia de Eurípides. - Píndaro, *Píticas*, IV, 233 Snell-Maehler: πῦρ (= o fogo expelido pelos touros de Eetes) δέ νιν (= Jasão) οὐκ ἐόλει παμφάρμακον ξείνας (= Medeia) ἐφετμαῖς.

deixe de figurar na tragédia de Eurípides<sup>27</sup>, não é este o aspecto a que o dramaturgo grego dá relevo, mas sim ao elemento demoníaco que se encontra na alma humana<sup>28</sup>. Já em Séneca é o factor mágico que ocupa o primeiro plano. A preparação dos objectos mágicos que irão ocasionar a morte de Creúsa e Creonte, aludida em Eurípides de uma forma breve e que quase pode passar despercebida<sup>29</sup>, é, no autor romano, desenvolvida numa longa cena, a mais impressionante de toda a tragédia<sup>30</sup>.

Em outras «*Medeias*», naturalmente, o factor mágico é objecto de adaptações várias, conforme as situações desenvolvidas pelos respectivos dramaturgos. O que se passa com Lessing? Não poderíamos esperar que no racionalista século XVIII, em pleno iluminismo alemão<sup>31</sup>, encontrássemos uma Medeia feiticeira, recorrendo a filtros misteriosos e conseguindo a eliminação física da rival através de objectos mágicos de qualquer natureza<sup>32</sup>. Nem por isso Marwood deixa de, tal como as suas

---

<sup>27</sup> E.g. vv. 384-5; a narração do mensageiro, vv. 1156 ss.

<sup>28</sup> E.g. vv. 1078-80.

<sup>29</sup> Cf. vv. 395 ss.

<sup>30</sup> Séneca, *Medeia*, vv. 670-842.

<sup>31</sup> V. em *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, Bd. 3: *Deutsche Aufklärung bis zur Französischen Revolution - 1680-1789*, herausg. Von Rolf Grimmiger, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1980 os caps. «Aufklärung, Absolutismus und bürgerliche Individuen», por Rolf Grimmiger (pp. 15-99), «Stadtkultur, Bildungswesen und Aufklärungsgesellschaften», por Reiner Wild (pp. 103-132), «Poetik und Ästhetik von Gottsched bis Baumgarten», por Christoph Siegrist (pp. 280-303) e «Poetik und Ästhetik Lessings und seiner Zeitgenossen», por Jochen Schulte-Sasse (pp. 304-326). - Outro problema que mereceria discussão é o da possibilidade da ocorrência do trágico (pelo menos do trágico tal como os Gregos o concebiam) no quadro de uma sociedade determinada pelos valores da ética e da religião cristãs, por outras palavras, se, e em que medida, é viável conceber-se algo como tragédia cristã, ou se, pelo contrário, tragédia e cristianismo são concepções completamente antagónicas. Sobre o assunto cf. Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, 2es Stuck (ed. cit., vol. IV, pp. 16-7): *Ist der Charakter des wahren Christen nicht etwa ganz untheatralisch? Streiten nicht etwa die stille Gelassenheit, die unveränderliche Sanftmut, die seine wesentlichsten Züge sind, mit dem ganzen Geschäfte der Tragödie, welches Leidenschaften durch Leidenschaften zu reinigen sucht? Widerspricht nicht etwa seine Erwartung einer belohnenden Glückseligkeit nach diesem Leben der Uneigennützigkeit, mit welcher wir alle grosse und gute Handlungen auf der Bühne unternommen und vollzogen zu sehen wunschen?*

<sup>32</sup> Gottsched, o.l., p. 183: *Die Welt ist nunmehr viel aufgeklärter, als vor etlichen Jahrhunderten, und nichts ist ein grosseres Zeichen der Einfalt, als, wenn man (...) alles, was geschieht, zu Zaubereyen machet*, I., *ibid.*, p. 625: *Sie (= die Zaubereien)*

congêneres, riscar do número dos vivos a importuna e de outro modo invencível rival, mas fá-lo de maneira perfeitamente aceitável para a mentalidade do tempo: trocando habilmente um inofensivo frasco de remédio que Sara ia tomar por um frasco de veneno, sem mágica alguma mas de efeitos não menos eficazes.

Outros traços, porém, imprime o dramaturgo à sua personagem, traços que se podem considerar sucedâneos apropriados da anacrônica técnica de feiticeira. Marwood é repetidamente apresentada, quer na caracterização que dela fazem as outras personagens, quer na que ela faz de si mesma, como uma «mulher fatal», dotada de poder irresistível sobre os homens, com dotes de sedução a que Mellefont, apesar da decisão de com ela romper, está prestes a sucumbir <sup>33</sup> e a que só escapa por precipitação de Marwood que já julgava garantido o triunfo <sup>34</sup>.

O carácter diabólico de Marwood revela-se ainda na carta anónima enviada a Sir William denunciando o esconderijo onde se ocultam Mellefont e Sara <sup>35</sup>, na tentativa frustrada de assassinar Mellefont com um punhal <sup>36</sup>, no envenenamento de Sara - que destrói a «paternidade» de Sir William e leva Mellefont ao suicídio. Não é Marwood uma feiticeira, não é ela sequer a protagonista da peça, mas todas as molas da acção lhe passam pelas mãos, e essas mãos não são menos destrutivas que as de outras Medeias.

---

*schicken sich für unsre aufgeklärte Zeiten nicht mehr, weil sie fast niemand mehr glaubt: also enthält sich ein Poet mit gutem Grunde solcher Vorstellungen, die nicht mehr wahrscheinlich sind.* O sublinhado é nosso.

<sup>33</sup> Cf., na ed. cit., p. 7: *d(ie) böse Marwood* (Norton, criado de Mellefont); p. 16: *eine bühlerische Marwood führte mich in ihren Stricken* (Mellefont); p. 18: *es wird ihr (= Marwood) einen Blick kosten, und Sie (= Mellefont) liegen wieder zu ihren Füßen* (Norton); p. 19: *so werde ich nicht zürnen - ich werde rasen* (Marwood); p. 12: *die Mörderin* (Mellefont); p. 22: *was für eine Schlange!* (Mellefont); p. 28: *barbarische Marwood* (Mellefont); p. 30: *Ach, Madam, was sind Sie für eine Frau! Den möchte ich doch seh'n, der Ihnen widerstehen könnte* (Hannah, criada de Marwood); etc., etc.

<sup>34</sup> Acto II, cena 4 (ed. cit., p. 29) diz Mellefont: *O Marwood, mit was für Gesinnungen kam ich zu Ihnen, und mit welchen muss ich Sie verlassen!* Na cena 5 Marwood já se julga vencedora, mas na cena 6 Mellefont volta à posição primitiva; as cenas 7 e 8, de violento choque entre Mellefont e Marwood, tornam inviável qualquer hipótese de reconciliação.

<sup>35</sup> Acto II, cena 4 (ed. cit., p. 29).

<sup>36</sup> Acto II, cena 7 (ed. cit., p. 34).



Poderemos então considerar que *Miss Sara Sampson* é uma «Medeia burguesa»<sup>37</sup>? Que as evidentes diferenças no tratamento da fábula são meramente consequência da inevitável adaptação a um contexto ideológico e social em que o mito cedeu o lugar à razão<sup>38</sup>? Não nos pronunciamos decididamente num sentido nem outro; o nosso objectivo é somente o de chamar a atenção dos classicistas para uma peça que eles em geral ignoram quando tratam dos desenvolvimentos modernos do mito de Medeia<sup>39</sup>. A razão é simples: por um lado são evidentes os paralelismos que assinalámos entre a fábula antiga e a versão de Lessing (situação triangular básica - Medeia/Marwood - Jasão/Mellefont - Glauce (Creúsa)/Sara Sampson; carácter demoníaco essencial de Medeia/Marwood). Por outro lado não são menos evidentes as diferenças, sendo a mais importante a ausência no drama alemão do *infanticídio* que é o elemento mais característico do mito euripídico: no mundo clássico seria perfeitamente impensável uma Medeia que não matasse os filhos<sup>40</sup>! Sublinhe-se, no entanto, que se o infanticídio não está inscrito na peça de Lessing como realização efectiva, está pelo menos assinalado como possibilidade latente em momento capitais da acção. Já recordámo-nos como Marwood põe diante de Mellefont a eventualidade de se vingar dele

---

<sup>37</sup> O adjectivo aqui não implica tanto uma conotação social como a expressão de uma nova sensibilidade. Lessing não terá sido um «revolucionário burguês», promotor da ascensão da classe que irá triunfar com a Revolução Francesa, mas antes o defensor de uma nova mentalidade, aplicável a qualquer pessoa independentemente da classe social. Cf. Bernhard Spies, «Der empfindsame Lessing - kein bürgerlicher Revolutionär/Denkanstöße zu einer Neuinterpretation von Lessings *Miss Sara Sampson*», in *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 58, 3, 1984, pp. 369-390.

<sup>38</sup> Opondo-se ao *Witz* de Corneille e Gottsched, tipicamente de cunho barroco, Lessing propõe uma concepção de «Génio» de cunho classicista: *Das «Genie», das Lessing diesem Witz entgegenstellt, ist nicht das geistreiche Willkürspiel, sondern eine «natürliche Vernunftigkeit, die sich mit den Kategorien der Konsequenz, des inneren Zusammenhangs und zuletzt des «Einfachen» umschreiben lässt* (Jochen Schmidt, *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750-1945*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1985, Bd. 1, p. 88).

<sup>39</sup> E.g., K. Von Fritz, ao analisar algumas versões modernas do mito de Medeia, salta directamente do séc. XVII (Corneille) para o séc. XIX (Grillparzer) sem fazer a mínima alusão à obra de Lessing.

<sup>40</sup> V. o célebre verso horaciano (A.P., 185): *ne pueros coram populo Medea trucidet*. De resto é essa a implicação que Marwood dá à sua frase, e é como tal que Mellefont a entende.

matando a pequena Arabella: *sieh in mir eine neue Medea!* Recordemos agora o final do drama. Sara, ao tomar um medicamento das mãos da criada que lho dá sem reparar que Marwood trocara o frasco do remédio por um de veneno, está prestes a morrer; um criado traz a Mellefont uma carta deixada por Marwood ao partir com Arabella numa carruagem em direcção a Dover <sup>41</sup>. Nessa carta, que Mellefont lê a Sara moribunda, Marwood, depois de contar como realizou a troca dos frascos (confessando-se, portanto, assassina de Sara), ameaça de novo o ex-amante no ponto fraco: *Ich bin auf dem wege nach Dover: Sie können mich verfolgen und meine eigne Hand wider mich zeugen lassen. Komme ich unverfolgt in den Hafen, so will ich Arabellen unverletzt Zurücklassen. Bis dahin aber werde ich sie als einen Geisel betrachten* <sup>42</sup>. Na prática, portanto, embora Marwood não mate Arabella tal como Medeia os seus filhos, admite sem reboços a possibilidade de fazê-lo; e como Mellefont se suicida, de nada lhe serve que Marwood não tenha morto a criança mas, pelo contrário, a tenha deixado em Inglaterra antes de embarcar para o continente <sup>43</sup>: tal como Jasão, também Mellefont perdeu a noiva e a filha.

Em suma, cremos que *Miss Sara Sampson* não é uma verdadeira recriação de *Medeia* no mesmo sentido em que o são as peças de Corneille, Grillparzer ou Anouilh. Em todo o caso os traços *medeizantes* (perdoe-se o barbarismo) que na peça se encontram parecem-nos suficientemente importantes para merecerem ser tomados na devida conta pelos classicistas. A *Medeia* clássica (Eurípides/Séneca) não terá sido, não o foi sem dúvida, a «fonte» principal utilizada por Lessing na composição do seu *bürgerliches Trauerspiel* <sup>44</sup>, mas foi certamente muito mais do que a mera evocação de um arquétipo estrutural.

---

<sup>41</sup> Acto V., cena 5.

<sup>42</sup> Ed. cit., p. 93.

<sup>43</sup> Acto V, cena II (ed. cit., p. 96).

<sup>44</sup> Como «fonte» principal da peça de Lessing a crítica aponta obras sentimentais inglesas como a *Clarissa* de Samuel Richardson e *The London Merchant* de George Lillo, entre outras (dramas ou romances). Um texto incompleto que Lessing destinava à *Hamburgische Dramaturgie* revela o que o A. pensava sobre o assunto: *Der Stoff scheint aus englischen Romanen genommen zu sein? Einem die Erfindung von etwas abzustreiten, ist dazu ein «es scheint» genug? Welches ist der englische Roman...* (v. Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, München, Wilhelm Goldmann, (1966), p. 417.

# O Mito de Medeia em Dois Dramas Alemães do Século XX

---

*Maria Manuela Gouveia Dellile*  
*Universidade de Coimbra*

Na literatura em língua alemã do nosso século, o mito de Medeia tem repetidamente vindo a ser tratado, quer em obras destinadas ao teatro - drama, farsa, monólogo, quadros cénicos, ópera <sup>1</sup>—, quer em romances de extensão relativamente longa, entre os quais avultam, nas últimas décadas, os da chamada «Frauenliteratur» – literatura feminina—, a que, no final da minha comunicação, gostaria de fazer uma breve referência.

De entre as obras de natureza dramática inspiradas pelo célebre mito, concentrar-me-ei, nestes escassos quinze minutos, em duas: na tragédia em verso *Medea* (1.<sup>a</sup> versão 1926, 2.<sup>a</sup> versão 1959) do escritor expressionista Hans Henny Jahnn (1894-1959) <sup>2</sup> e na comédia trágica *Der Besuch der alten Dame* (1.<sup>a</sup> versão 1956, 2.<sup>a</sup> versão 1980) <sup>3</sup>, do autor suíço Friedrich Dürrenmatt (1921-1990), obra que, embora não respeite

---

<sup>1</sup> Cf. Duarte Mimoso-Ruiz, *Medée antique et moderne. Aspects rituels et socio-politiques d'un mythe*. Paris, 1982, p. 209-210. Para além das várias concretizações dramáticas registadas por Mimoso-Ruiz, gostaria de mencionar a trilogia de Heiner Müller (n. 1929) *Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten* (1983), cuja 2.<sup>a</sup> Parte foi em 8 de Setembro de 1988 pela primeira vez exibida em Lisboa nos Encontros Acarte, integrada, juntamente com o texto *Quartett* do mesmo autor, num espectáculo encenado por Jorge Silva Melo sob o título de *Material-Medeia e Quarteto*.

<sup>2</sup> O texto da 2.<sup>a</sup> edição foi recentemente publicado na série «Universalbibliothek» da casa editora Reclam: Hans Henny Jahnn, *Medea*. Tragödie. Mit einem Nachwort von Heinz Ludwig Arnold. Stuttgart, 1985.

<sup>3</sup> Friedrich Dürrenmatt, *Der Besuch der alten Dame*. Eine tragische Komödie in drei Akten, in: F. D., *Komödien I*, Zürich, 1957, p. 225-346, Anmerkung, p. 347-349. Será esta a edição utilizada nas citações.

o mito na sua integridade, me parece manter, no levantamento da figura da protagonista e no traçado da fábula, um curioso diálogo intertextual com a série literária iniciada pela obra de Eurípedes, inclusive com a tragédia de Jahnn.

Desenvolvendo o motivo do infanticídio já contido nalgumas versões da antiga história de Medeia, Eurípedes concebe uma *mãe assassina*, i. e., partindo dum complexo processo de psicologização, que faz da feiticeira de origem divina uma mulher apaixonada e dilacerada pelo sofrimento, chega a reunir na mesma heroína duas forças opostas e irreconciliáveis — a de dar e a de tirar a vida. O duplo paradoxo assim criado — semideusa cruel/criatura sofredora (devido aos vínculos humanos que assume), mãe/assassina — está na raiz do conflito trágico e é com certeza a razão funda das múltiplas dramatizações e variações que este mito sofreu ao longo dos séculos <sup>4</sup>.

O processo de humanização encetado por Eurípedes implica naturalmente um afastamento progressivo da grandeza mítica original, ou seja, um processo cada vez mais acentuado de desmitologização. A crítica alemã moderna dos últimos decénios <sup>5</sup> valoriza exactamente a tragédia de Jahnn por ela representar uma tentativa de regresso ao tempo mítico helénico e pré-helénico. Envolvendo toda a acção num clima fortemente erótico, que implica relações hetero e homossexuais de mistura com relações incestuosas, Jahnn procede de facto, num autêntico teatro da crueldade *avant la lettre*, a uma ressacralização do mito greco, aduzindo-lhe reminiscências de mitos babilónicos e egípcios.

Não é por certo alheia à arcaização levada a cabo na peça a metamorfose de Medeia numa princesa negra. Através dessa metamorfose, o autor alemão não só dá expressão dramática (conforme seu declarado propósito) ao problema rácico que se havia agudizado na Europa do 1.º quartel do século — «Die Rassenfrage: Was für die Griechen Barbaren waren, sind für uns heutige Europäer, Neger, Malaier, Chi-

---

<sup>4</sup> Cf. o prefácio de Karl von Kerényi a uma colectânea, em língua alemã, de dramas sobre Medeia, pertencentes à literatura universal (*Medea. Theater der Jahrhunderte. 9 Fassungen*. Euripedes, Seneca, Corneille, Cherubini, Grillparzer, Jahnn, Anouilh, Jeffers, Braun. Hrsg. von Joachim Schondorff, München und Wien, 1963, p. 19-23), e a obra de Gerhard Schmidt-Henkel, *Mythos und Dichtung*, Bad Homburg v.d.H., 1967, p. 237.

<sup>5</sup> Cf., e.g., G. Schmidt-Henkel, *op. cit.*, p. 235 ss., e Konrad Kenkel, *Medea-Dramen. Entmythisierung und Remythisierung*, Bonn, 1979, p. 83 ss.

nesen. Einer der schamlosesten Gebräuche des europäischen Menschen ist die Nichtachtung vor den einzelnen Vertretern nicht weisshäutiger Rassen. Das Eheproblem Medea-Jason konnte ich im ganzen Ausmass nur deutlich machen, indem ich die Frau als Negerin auf die Bühne brachte. (...)»<sup>6</sup> («A questão rácica: Aquilo que para os Gregos eram os Bárbaros, são hoje para nós, Europeus, os Negros, os Malaio, os Chineses. Um dos costumes mais impudentes do homem europeu é o desrespeito pelos indivíduos que representam raças não brancas. Só apresentando no palco a mulher como negra é que pude tornar compreensível, em toda a sua dimensão, o problema conjugal entre Medeia e Jasão. (...)»)—, mas também acentua o lado vital, bárbaro e animalesco da heróina e seus descendentes.

Devido a ter procriado filhos de Jasão, a Medeia de Jahnn — apesar de dominar as artes da magia — fica submetida às leis do envelhecimento que regem os mortais. Julgando conseguir por meio do amor e da identificação com a pessoa amada a superação da transitoriedade da natureza humana, faz uso dos seus poderes sobrenaturais para conferir a eterna juventude a Jasão, mas é totalmente defraudada nas suas expectativas. Velha e feia, vê-se preterida pelo jovem marido a favor da filha de Creonte, que Jasão corteja, atraindo-a não só a ela mas ao filho mais velho, que também pretendia a mão de Creúsa.

Os filhos neste drama, tal como Mimoso-Ruiz nota em relação a outras adaptações europeias do mito no século XX<sup>7</sup>, não são meras crianças indefesas e passivas, mas figuras com individualidade própria, autênticos partícipes na tragédia que se desenrola entre os cônjuges.

Possuída por uma vingança que não conhece limites, Medeia manda arrancar os olhos ao mensageiro que lhe trouxera a notícia do novo casamento e envia por esse mensageiro cego os presentes envenenados que causarão a morte de Creonte e Creúsa. Por último, mata os dois filhos quando os encontra unidos em pleno acto amoroso, procurando conseguir para eles através da morte a perpetuidade desse momento exaltante, a superação tão desejada do carácter transitório da existência. Relatado pela própria Medeia, o infanticídio não surge como acto

---

<sup>6</sup> Extracto de uma entrevista de H. H. Jahnn a *Die Szene. Blätter für Bühnenkunst*, Berlin, H. 19, 1929, reproduzida sob a epígrafe «Zur Medea» no volume de H. H. Jahnn, *Dramen I*, Frankfurt a. M., 1963, p. 741-742.

<sup>7</sup> Cf. Duarte Mimoso-Ruiz, *op. cit.*, p. 204 ss.

horrendo de barbárie, mas como ritual da celebração de forças simultaneamente eróticas e libertadoras, manifestação de amor em toda a sua plenitude.

No final, depois de condenar Jasão ao exílio e à miséria e de deixar afundar nos mares toda a sua casa e os escravos que a serviam, Medeia desaparece num carro puxado por éguas brancas - símbolo da purificação -, levando consigo os corpos dos filhos, que, segundo antigos ritos egípcios, irá sepultar em grutas distantes.

Jahnn faz pois renascer no seu drama uma figura mítica – encarnação de pulsões muito fundas e vitais da criatura humana – que, na ânsia desesperada de superar por via do amor a própria transitoriedade, se vê traída e votada ao exílio. Reclama então justiça absoluta, a qual vem a executar num crescendo triunfante de actos mortíferos.

A grandeza pagã que caracteriza a Medeia de Jahnn manifesta-se também na protagonista de *Der Besuch der alten Dame*, em que vamos encontrar uma utilização provocatória e estranhante do antigo mito. A provocação nasce desde logo do facto de a velha senhora do drama de Dürrenmatt não ser uma figura trágica. Defensor estrénuo duma concepção histórica do fenómeno teatral, o autor suíço rejeita a tragédia e considera a comédia grotesca (que provoca horror e riso) o único meio adequado de dar expressão dramática à realidade ininteligível, caótica, paradoxal do mundo hodierno<sup>8</sup>. Por isso, na fábula e caracteres do seu drama constantemente se fundem o sublime e o trivial, o horrendo e o ridículo.

É-nos apresentado o caso estranho da multimilionária Claire Zachanassian, que já mulher envelhecida (fisicamente mutilada, toda ela feita de próteses) volta à terra natal – a pequena cidade pobre e atrasada de Gullen –, oferecendo aos seus conterrâneos uma fortuna fabulosa se lhe matarem Alfred Ill, o homem que quando rapariga a tinha seduzido e que depois tinha negado perante tribunal, com testemunhas falsas, a paternidade da filha de ambos<sup>9</sup>.

---

<sup>8</sup> Cf. F. Dürrenmatt, «Theaterprobleme 1954», in: F. D., *Theater. Essays, Gedichte und Reden*, Werkausgabe, Bd. 24, Zürich, 1980, p. 59-64.

<sup>9</sup> Fundindo na sua comédia grotesca vectores temáticos de séries literárias diferentes, Dürrenmatt reúne na figura de Claire Zachanassian não só traços da Medeia clássica mas também, como se depreende da história prévia, motivos da tragédia burguesa alemã dos séculos XVIII e XIX.

Esta aparente tentativa de restauração da moral e da justiça desencadeia um movimento de corrupção gradual, de barbarização<sup>10</sup>, da cidade inteira: com vista aos milhões prometidos por Claire, os habitantes de Gullen, que a princípio se tinham escandalizado com a proposta, fazem compras extravagantes, contraem dívidas, até que nada mais lhes resta do que a entrega do homem. Alfred III, porém, reconhecendo que o tempo não resgatou a sua culpa, assume a morte como acto sacrificial, verdadeiro acto de expiação.

O carácter grotesco da tragicomédia assenta no decurso simultâneo de dois fios de acção opostos: por um lado, a degradação moral de toda uma cidade, que toma aspectos de farsa; por outro, o nascimento e evolução da consciência ética no indivíduo, que traz implicações trágicas dentro duma comunidade em que a moral é ao mesmo tempo reconhecida e silenciada.

A morte sacrificial de Ill tem sentido para ele próprio, mas não tem sentido para a comunidade, para a *polis*, visto que não a purifica nem a liberta, não lhe abre a dimensão metafísica, abre-lhe, sim, o caminho para o paraíso económico do consumo desenfreado. Numa clara inversão parodística do final da tragédia clássica, o assassinio colectivo cometido sobre a pessoa de Ill vem a ser sancionado no último quadro com a riqueza e o bem-estar gerais<sup>11</sup>.

Se é certo que na fábula dürrenmattiana falta o motivo de infanticídio - quase sempre presente desde Eurípedes no tratamento literário do velho mito -, noutros aspectos a figura de Claire Zachanassian e o respectivo comportamento parecem reflectir e/ou subverter, de forma irónica, traços da heroína clássica e das suas sucessoras. Nas próprias palavras de Dürrenmatt: «Claire Zachanassian stellt weder die Gerechtigkeit dar noch den Marschallplan oder gar die Apokalypse, sie sei nur das, was sie ist, die reichste Frau der Welt, durch ihr Vermögen in der Lage, wie eine Heldin der griechischen Tragödie zu handeln, absolut, grausam, wie Medea etwa.» (p. 348) («Claire Zachanassian nem representa a justiça, nem o «Plano Marshall», menos ainda o Apocalipse: que seja só o que ela é, a mulher mais rica do Mundo, a quem a fortuna permite

<sup>10</sup> Cf. E. S. Dick, «Dürrenmatts "Der Besuch der alten Dame". Welttheater und Ritualspiel», in *Zeitschrift für Deutsche Philologie*, 1968, Bd. 87, H. 1, p. 507.

<sup>11</sup> Cf. M. Durzak, «Die Travestie der Tragödie in Dürrenmatts "Der Besuch der alten Dame" und "Die Physiker"», in *Der Deutschunterricht*, Jahrg. 28, H. 1, Februar 1976, p. 86.

agir como a heroína de uma tragédia grega, de uma forma absoluta, cruel, como, por exemplo, Medeia.»<sup>12</sup> Dentro do universo dramático da peça, é o professor de humanidades que a compara expressamente à heroína de Eurípedes: «Frau Zachanassian! Sie sind ein verletztes liebendes Weib. Sie verlangen absolute Gerechtigkeit. Wie eine Heldin der Antike kamen Sie mir vor, wie eine Medea.»(p. 314)(«Minha senhora! V.<sup>a</sup> Ex.<sup>a</sup> tem o coração de uma mulher ferida no seu amor. Exige justiça absoluta. V.<sup>a</sup> Ex.<sup>a</sup> parece-me uma heroína dos tempos antigos, uma segunda Medeia»)<sup>13</sup>.

Colocada cenicamente quase sempre num plano superior ao dos cidadãos de Güllen (ora é transportada pelos eunucos numa liteira, ora observa os acontecimentos da varanda do hotel), Claire, assume de facto, devido aos poderes invulgares de multimilionária, um estatuto sobre-humano análogo ao da lendária Medeia, e o apelido Zachanassian (simbiose dos nomes de três conhecidos magnates: *Zacharoff*, *Onassis*, *Gulbenkian*), envolvendo-a num halo oriental e exótico, também a aproxima dessa personagem mítica. A crueldade com que perseguiu e mandou castrar e cegar as duas testemunhas falsas, que transformadas em eunucos cegos integram agora o seu séquito, faz lembrar o comportamento bárbaro e implacável da heroína de Jahnn em relação ao mensageiro; os nove maridos que sucessivamente vai trocando e abandonando (os três últimos perante os olhos abismados dos habitantes de Güllen) constituem uma paródia à devoção monogâmica da Medeia clássica pelo infiel Jasão; também no nome carinhoso de «Zauberhexchen» (p. 268 e 285) («bruxinha feiticeira»), que Ill dá a Claire na tentativa vã de a fazer reviver o idílio da juventude, é possível divisar um parodístico jogo intertextual com o antigo mito da feiticeira da Cólquida. Na sequência final do drama, com um procedimento muito similar ao das heroínas de Eurípedes e Jahnn em relação aos corpos dos filhos, Claire Zachanassian leva consigo num caixão sumptuoso o cadáver de Ill para o sepultar no seu palácio de Capri em frente do mar, tentando assim perpetuar a imagem do amado da juventude. Tal como viera, desaparece por fim com todo o seu séquito num combóio rápido, em que não se torna difícil reconhecer a réplica moderna e trivial do carro de serpentes aladas da neta de Hélios.

---

<sup>12</sup> F. Dürrenmatt, Posfácio a *A Visita da Velha Senhora*, in: F. D., *Teatro*. Tradução directa de Irene Issel e Jorge de Macedo, Lisboa, 1964, p. 123.

<sup>13</sup> *Idem*, *A Visita da Velha Senhora*, *ibid.*, p. 79.



A velha senhora de Dürrenmatt é portanto uma variante grotesca da figura vingativa de Medeia, que o autor utiliza para satirizar um mundo dominado pelo materialismo, em que valores éticos e religiosos, como direito, justiça, graça, expiação, têm, quando muito, sentido para o indivíduo isolado, mas parecem ter perdido o seu carácter vinculatorio geral.

Outros são os propósitos das escritoras feministas alemãs que muito recentemente se têm ocupado do mesmo mito <sup>14</sup>.

Em vez da mulher cruel e dominadora que, na sua sede implacável de justiça, vem a destruir a vida dos seres que mais ama, é intenção destas autoras apresentar primordialmente uma Medeia vítima de um universo masculino dominado pelo poder, pela traição e pela mentira, e por isso pedem, de forma muito consequente, a sua ilibação. *Freispruch für Medea* (Absolvição para Medeia) é o título de um romance de Ursula Haas (n. 1943) publicado em 1987, ao qual a escritora antepõe como epígrafe uma frase de H.H.Jahnn sobre o carácter absoluto do amor. Perante a traição do marido, Medeia mata a rival e, provocando um aborto, recusa-se a gerar o filho que esperava de Jasão.

Ao modificar assim a Medeia da tradição euripidiana, Ursula Haas não pretendeu compor um libelo acusatório do homem, mas explicar o infanticídio pré-natal através do carácter da protagonista e sob a perspectiva de uma mulher dos nossos dias: «In dieser Frau treffen Menschliches und Unmenschliches, Kraft und Zerstörung, Liebe und Hass extrem aufeinander, so dass ich sie bis heute parabelhaft für eine mögliche weibliche Struktur halte.» <sup>15</sup>(«Nesta mulher digladiam-se traços humanos e desumanos, força e destruição, amor e ódio, de tal modo que até hoje a considero como parábola de uma possível estrutura feminina»). Dilacerada por paixões opostas, a heroína chega a pôr em causa a chamada tarefa natural da mulher, a maternidade, quando se trata de dar expressão a uma revolta radical contra os jogos de poder masculinos.

A romancista fez desta obra polémica uma versão condensada para servir de libreto à cantata homónima, do conhecido compositor Rolf Liebermann, que teve a sua estreia a 26 de Agosto de 1990, na Ópera Estatal de Hamburgo.

---

<sup>14</sup> Gostaria aqui de citar, além do romance de Ursula Haas adiante comentado, o de Marianne Fritz (n. 1948), *Die Schwerkraft der Verhältnisse* (1978), e o de Helga Novak (n. 1935), *Medea-Briefe* (1987).

<sup>15</sup> Ursula Haas, «Vorwort», in: U. H., *Freispruch für Medea*, Wiesbaden und München, 1987, p. 12..

(Página deixada propositadamente em branco)

## Em torno dos objectivos da *Medeia* de Eurípides. Reflexões complementares sobre *mito, ciência e vida*<sup>1</sup>

---

*Manuel Viegas Abreu*  
*Universidade de Coimbra*

1. A tese de Lévi-Strauss segundo a qual “todas as versões narrativas de um mito pertencem à estrutura desse “mito” sai reforçada das análises que neste Colóquio foram feitas às diversas variantes do “drama” de *Medeia* na literatura clássica e na literatura moderna. Com efeito, de Eurípides a Anouilh, de Séneca a Alvaro, passando por Grillparzer, Hans Iahnn, Friedrich Dürrenmatt e Chico Buarque, e ainda pelo nosso António José da Silva e por Lessing, embora os dois últimos não tenham ousado, em pleno período iluminista, confrontar as *luzes da Razão* com a *trágica obscuridade* do filicídio, deparamos com “a repetição, sob formas diversas, de uma sequência narrativa com uma função própria que é a de mostrar a estrutura ‘folheada’ ou ‘plissada’ do mito” (Lévi-Strauss, 1978).

Através das múltiplas *versões significantes*, com oscilações mais ou menos sensíveis, somos convidados a reflectir acerca da *realidade*

---

<sup>1</sup> Com as adaptações e desenvolvimentos adequados à exposição escrita, reúnem-se aqui as notas e comentários feitos oralmente no decurso da *Mesa-Redonda* com que terminou o *Colóquio —Medeia no drama antigo e moderno*.

As citações e referências bibliográficas inseridas no texto encontram-se identificadas na bibliografia publicada no final da nossa comunicação *Mito, Ciência e Vida: Contributos da Psicologia para a compreensão da “Medeia*. Optámos por não a reproduzir no final destas notas complementares a fim de evitar repetições. A indicação das obras que foram objecto de análise no decurso deste Colóquio poderá ser encontrada com facilidade neste volume.

*significada*. Procurei mostrar na minha comunicação sobre *Mito, Ciência e Vida* que a realidade que o mito pretende significar se reporta a factos e processos relativos à *génese* e ao *desenvolvimento do Homem*, à sua condição de ser-no-tempo, sujeito às vicissitudes materiais, sociais e políticas, ora amenas ora tempestuosas, que o trânsito da vida implica. Mas ao pretender revelar ao Homem a realidade da caducidade humana e da inevitabilidade da morte, o mito revela-lhe de igual modo a sua vontade de superar limites, o seu desejo de “vencer o tempo”, a sua aspiração ao absoluto, projectado num paraíso onde plenamente se realizem os valores da Perfeição, da Justiça e do Amor. São as diversas modalidades deste dinamismo conflitual entre a transitoriedade da vida humana e o desejo de imortalidade que um grande número de mitos antropogónicos pretende apreender. O mito de Medeia é um deles.

2. Em ligação com esta primeira reflexão, impõe-se-nos explicitar uma segunda acerca dos objectivos que Eurípides terá procurado alcançar ao retomar o *mito de Medeia* e ao seleccionar das suas diversas versões aquela que consagrou na tragédia.

Assim como Alvaro e, mais recentemente, Chico Buarque e Paulo Pontes tiveram intuítos de crítica social, procurando por seu intermédio suscitar ou produzir inquietação relativamente a situações menos ajustadas à dignidade da condição humana, é legítimo supor que também Eurípides tenha tido intenções de natureza socio-cultural similares, procurando chamar a atenção para situações problemáticas e, desse modo, influenciar atitudes, provocar o debate sobre as questões suscitadas, introduzir “fermentos” de mudanças na sensibilidade e na mentalidade dos cidadãos atenienses, para além dos efeitos de identificação purificadora resultantes da “catharsis”. Nesta perspectiva, tem cabimento perguntar: que objectivos terá Eurípides pretendido atingir ao sublinhar o contraste entre o relativismo oportunista de Jasão e o voluntarismo absolutista de Medeia?

Na tragédia encontramos elementos suficientes para neles apoiarmos a hipótese de ter Eurípides pretendido, entre outros objectivos, questionar quer a atitude egoísta e interesseira de Jasão quer a posição absolutista e destrutiva de Medeia. De facto, nenhum dos protagonistas principais do drama é por Eurípides apresentado como exemplo ou modelo de vida.

Se algum exemplo Eurípides parece propor à consideração dos seus concidadãos é pelas vozes do Coro e da Ama que é comunicado, vozes que apontam uma *terceira via*, caracterizada pela dignidade da condição humana da Mulher, por um lado, e pela moderação e reconhecimento do carácter transitório da vida humana, por outro. A crítica à ética tradicional dos heróis aparece-nos, por conseguinte, como um dos objectivos de Eurípides na *Medeia*. Aproximamo-nos, assim, da conclusão de Helene Foley (1989): ... *we might view the play as — at least in part — an implicit attack on the typical sophoclean hero. But, above all, the poet comes close to labelling the “friends — enemies” ethic as destructive of humanity and human values and thus suitable only for gods* (p. 82). E, mais adiante, especifica e desenvolve a mesma linha interpretativa: *By showing how Medea’s concern for status and revenge at all costs can disintegrate into something uncomfortably close to the callous utilitarianism of Jason and destroy those whom her ideals were meant to protect, Euripides makes a devastating philosophical case against both the shallow modern ethics of Jason and Creon and the heroic ethics of the archaic past* (p. 83).

Para além da descrição dos caracteres dos protagonistas e da análise psicológica das suas atitudes, dos seus conflitos “internos” e das disputas interpessoais, Eurípides confronta-nos sempre com a textura de relações dos protagonistas com as suas situações de vida. Mais do que colocar-nos perante uma *tragédia psicológica* ou um *drama de alma*, Eurípides confronta-nos com uma realidade mais densa — constituída pela interacção dos protagonistas, pelo sistema de relações que entre si estabelecem e vão tecendo, e pelo modo como cada um deles se posiciona no mundo, como o percebe, como o valoriza e lhe atribui sentido — realidade relacional ou interaccionista, onde o drama tem as suas raízes.

As análises psicológicas de Eurípides, no sentido individualista do termo, como é o caso da discutida descrição do conflito entre a razão e a paixão ou entre o sentimento maternal e o desejo inabalável de vingança, comportam, pelo seu refinamento e acuidade, um valor apreciável. Porém, o reconhecimento desse valor tem frequentemente ofuscado a atenção que deve merecer a integração que Eurípides faz dessas análises na descrição de uma realidade psicológica mais vasta, transindividual, que podemos designar, utilizando a linguagem da topologia, por *campo psicológico*, tecido pela rede de interacções

peçoais constituintes, no qual cada individualidade participa, sem se anular, ou seja, não sofrendo apenas as circunstâncias mas podendo actuar sobre elas, modificando-as.

Deste modo, podemos considerar que o que está em causa na Medeia de Eurípides é fundamentalmente um modelo cultural ou, mesmo, civilizacional, em cuja formulação se encontram presentes sinais específicos do contexto histórico em que Eurípides se moveu. Todavia, não é difícil reconhecer na especificidade desse contexto envolvente um certo número de elementos invariantes que fundam a actualidade ou, mesmo, a universalidade de Medeia.

Com efeito, é certo que tanto a obtenção de benefícios, sem a consideração valorativa dos meios a utilizar, como o aproveitamento de pessoas consideradas como simples instrumentos da prossecução de fins exclusivamente individuais ou egoístas têm conduzido a situações de alienação e de escravização do homem, ferindo a dignidade da pessoa e transformando a existência humana num “inferno”. Mas não é menos certo que a pretensão de implantar na terra o Paraíso, impondo uma disciplina rígida ao dinamismo da vida em nome de um ideal de Justiça, de Perfeição e de Absoluto tem conduzido a resultados desastrosos próximos também de condições de vida insuportáveis. Ocorre-nos à lembrança a afirmação de Karl Popper no debate que manteve com Herbert Marcuse sobre *Revolução ou reforma?* : “... de entre todas as ideias políticas, a mais perigosa, é talvez o desejo de tornar o Homem perfeito e feliz. A tentativa de realizar o Céu na Terra produziu sempre o Inferno”.

E julgamos com interesse para o nosso propósito chamar a atenção para o facto de a crítica à ética dos heróis do passado decorrer, na estrutura da peça, paralelamente a uma *modificação da posição* dos principais protagonistas que é significativamente acompanhada por mudanças nas atitudes do Coro e da Ama.

Recordemos que a peça começa com Medeia na posição de vítima. Esposa traída e abandonada, Medeia suscita a compaixão da Ama e das mulheres de Corinto que, em Coro, com ela se identificam, embora manifestem, em simultâneo, alguma reserva relativamente ao “excesso de exasperação” perante a infidelidade de Jasão e a uma eventual “desmedida” de vingança.

Por contraste, Jasão surge inicialmente como o protagonista de actos reprováveis: o da infidelidade a juramentos sagrados por inte-

resse e o desrespeito dos deveres de hospitalidade, sendo Medeia de origem bárbara.

Porém, no final da tragédia, é Medeia que se transforma de vítima em criminosa, a quem a Ama lamenta e o Coro reprova. Pelo contrário, Jasão surge agora como vítima, como um mortal castigado em excesso pela sua infidelidade, a quem o próprio Coro anuncia a morte dos filhos, compadecendo-se da desgraça que o atingiu. É com a exposição demorada da sua humilhação e da sua impotência perante a consumação das desgraças inflidas por Medeia que Eurípides nos apresenta, no final, o orgulhoso e oportunista herói de Argos do início do drama.

O aparecimento de Medeia no Carro do Sol tem na economia funcional da peça o efeito de colocar o desfecho da tragédia num plano sobrenatural. Deste modo, conforme já foi reconhecido, Eurípides volta a situar o conteúdo do drama no plano das diversas versões do mito, o que tem sem dúvida efeitos assegurados.

Um deles, decorrente das funções gerais dos mitos consiste em suscitar a imaginação de ouvintes, de espectadores ou, actualmente, de leitores.

Um outro efeito seguro reside em acentuar, de forma significativa, a distância entre a figura de Medeia, que ressurgue como descendente do Sol, e os humanos, dificultando o processo de identificação das mulheres do Coro que permanecem no mesmo plano de Jasão.

Dificultando este processo de identificação do Coro e, por extensão, dos espectadores com a heroína, o aparecimento de Medeia no Carro do Sol serve habilmente um dos objectivos de Eurípides: o de suscitar, como Sócrates, o auto-conhecimento do homem na sua condição de homem.

No contexto socio-cultural do seu tempo, é legítimo pensar que Eurípides poderá ter tido o objectivo de denunciar a desigualdade do *estatuto* da mulher relativamente ao do homem, apelando ao reconhecimento da igualdade e da dignidade da condição humana da mulher. Além disso, é igualmente legítimo supor que Eurípides tenha pretendido questionar o *relativismo utilitarista* dos sofistas que se apresentava susceptível de ofuscar e comprometer a *bondade dos fins* por ausência de apreciação valorativa dos *meios* utilizáveis para os atingir. O *valor dos fins* não justifica por si só os meios a utilizar, sem prévia avaliação do respectivo valor. A ética do “vale tudo”, que na Medeia é

protagonizada por Jasão e por Creonte, é posta em questão por Eurípides.

A sua proposta, feita pela voz da Ama, de uma atitude de “moderação” face ao imprevisto, ao incerto da vida, à possibilidade de emergência do trágico, por um lado, e à certeza da caducidade, da velhice e da morte, por outro, apresenta inequívocas semelhanças com a proposta socrática do reconhecimento da condição e do valor da pessoa humana e com a máxima normativa contida na inscrição do pórtico do templo de Apolo: “Conhece-te a ti mesmo”. Por outras palavras, reconhece-te na tua humanidade, aceita a relatividade, a caducidade e a transitoriedade da vida. Em suma, lembra-te que és homem e não Deus.<sup>1</sup>

3. Volto agora ao infanticídio por considerar que poderei eventualmente iludir expectativas se sobre ele não deixar esboçada, em termos psicológicos, uma ou outra perspectiva de interpretação.

A este propósito, julgo interessante mencionar que, na sequência da aceitação do generoso convite para participar neste Colóquio, a Doutora Maria Helena da Rocha Pereira, no decurso de uma conversa sobre diversos temas relacionados com os mitos e, de modo especial, sobre o de Medeia, referiu-me a importância atribuída por alguns investigadores — como é, exemplarmente, o caso de Easterling (1977) — ao facto de não serem raros os casos de infanticídios e, de entre estes, os casos de filicídios, muitos dos quais seguidos de suicídio do progenitor. *Gota d'Água*, de Chico Buarque e Paulo Pontes, é uma boa ilustração da relação entre a “substância” temática

---

<sup>1</sup> A aproximação que aqui formulamos entre a intenção das “lições” de Sócrates e a intenção de Eurípides na *Medeia* não é incompatível com o reconhecimento da diferença entre o pensamento de um e de outro quanto ao tópico específico das relações entre a *razão* e a *paixão*, ou entre o *conhecimento* e a *acção moral*, diferença que Bruno Snell analisou num artigo, já clássico, que publicou no número 97 da revista *Philologus* de 1948, intitulado “Das Frühste Zeugnis Uber Sokrates” e no qual se “revive” uma espécie de debate intelectual entre o filósofo e o dramaturgo. Partindo dos três últimos versos do grande monólogo de Medeia, Snell evoca Eurípides como defensor da discontinuidade entre o conhecimento e a acção moral, não bastando o primeiro para inibir ou suspender a execução de actos “dominados pela paixão” e que a razão condena. Sócrates, pelo contrário, defende a possibilidade de o conhecimento regular a acção, orientando-a no sentido da execução do Bem. Trata-se, afinal, de uma questão importante para a clarificação do problema antropológico com que ambos se defrontaram e para a qual contribuíram.



do mito e da tragédia de Medeia e a ocorrência na vida real de uma sua concretização, na medida em que a ideia da peça surgiu a partir da leitura num jornal “carioca” da notícia de um duplo filicídio e de suicídio da mãe por envenenamento.

Ainda no decurso dessa estimulante conversa, transmitiu-me a Doutora Maria Helena da Rocha Pereira o conteúdo de uma notícia publicada na revista *Woman*, de Novembro de 1990, a cujo exemplar tive posteriormente acesso, sobre o caso de uma mulher de origem colombiana, casada com um cidadão britânico, julgada por filicídio de dois gémeos de cinco meses e que recentemente havia sido absolvida pelo Tribunal. Pela análise do relato circunstanciado deste drama humano, apercebemo-nos que na decisão dos jurados de absolvição da mãe filicida foi, sem dúvida, tida em conta a sua condição de mulher ultrajada, não pelo actual marido, mas por uma acumulação de acontecimentos aviltantes que fazem da sua história pessoal uma tragédia viva.

No contexto da *Teoria relacional do comportamento humano*, cujas linhas mestras esbocei na comunicação *Mito, Ciência e Vida*, o filicídio não poderá ser suficientemente compreendido se adoptarmos uma perspectiva estritamente individualista do psiquismo e da Psicologia, pretendendo explicá-lo com base na identificação do *perfil psicológico* do autor do crime, ofuscando ou negligenciando, para esse fim, a textura das relações do sujeito com o seu mundo constitutivas da sua história pessoal. Na perspectiva da teoria relacional, na génese desse comportamento agressivo e destrutivo encontram-se múltiplas circunstâncias, figuras e acontecimentos. A acumulação de experiências dolorosas cujo registo mnésico é impossível apagar, a agressividade latente diferida no tempo como resposta a situações de frustração, a necessidade de anulação ou de evitamento da ocorrência de situações similares, ou ainda a necessidade construtiva de afirmação do valor pessoal como potencialidade criadora por intermédio do uso paradoxal da destruição, constituem alguns dos factores, condições e processos susceptíveis de conduzir ao comportamento filicida.

Um dos factores determinantes deste tipo de comportamento parece radicar na *necessidade de reparação da culpa* do crime anteriormente cometido pelo progenitor e intimamente ligado ou associado ao acto gerador dos filhos. Neste caso, o infanticídio reveste a modalidade de um acto *sacrificial*, espécie de rito de purificação, de anulação do passado e de promessa de nova vida.

Noutros casos, o factor principal mais influente parece ser a impossibilidade ou recusa em continuar a viver num mundo hostil, cínico e degradado, sem esperança de melhoria ou de saída favorável, aparecendo o filicídio como um movimento de defesa perante a ameaça potencial dos “inimigos”, conduzindo frequentemente ao comportamento paradoxal de destruir a vida na intenção de a defender e preservar. O ideal de perfeição e o desejo de absoluto, em contraste com a relatividade, transitoriedade e a caducidade da vida, complementam o acontecimento trágico pelo estabelecimento de *ritos* e *cultos* de preservação ou de imortalização, como os que vigoravam no templo de Hera Akraia, a que Medeia se refere na última vez que se dirige a Jasão, colocada já no Carro do Sol. A morte como via de acesso a um mundo de Felicidade é exemplarmente invocada por Joana, a protagonista da “tragédia carioca” que inspirou Chico Buarque e Paulo Pontes em *Gota d’Água*, e que foi neste Colóquio brilhantemente analisada pela Doutora Aparecida Ribeiro na sua comunicação intitulada *Bicho e Samba na Medeia brasileira: a denúncia social em “Gota d’Água” de Chico Buarque*. Vale a pena reproduzir aqui, o modo como Joana convocou os dois filhos para um outro lugar muito melhor do que aquele em que viviam:

*Joana*

[...] Meus filhos, mamãe queria dizer  
uma coisa a vocês: Chegou a hora  
de descansar. Fiquem perto de mim  
que nós três, juntinhos, vamos embora  
prum lugar que parece que é assim:  
é um campo muito macio e suave,  
tem jogo de bola e confeitaria.  
Tem circo, música, tem muita ave  
e tem aniversário todo o dia.  
Lá ninguém briga, lá ninguém espera,  
ninguém empurra ninguém, meus amores  
Não chove nunca, é sempre primavera [...]  
Não tem susto, é tudo bem devagar  
e a gente fica lá tomando Sol,  
tem sempre um cheirinho de éter no ar,  
a infância perpetuada em formol.

Com esta aproximação entre acontecimentos, vivências humanas e reconstruções literárias tão distantes no tempo e nos espaços geoculturais, procurámos propositadamente ilustrar que não é rígida a potência de uma *configuração invariante de factores e condições favoráveis à eclosão de um comportamento previsto*. Uma “configuração invariante” não é uma causa física nem influencia a determinação do acontecimento como ela o faz. Se assim fosse, perante a ocorrência do efeito encontrar-nos-íamos, necessariamente, na presença do factor causal determinante.

No caso do comportamento humano, a plurideterminação e o polimorfismo das condições da *história pessoal* e do *campo psicológico presente* permitem uma plasticidade de mobilização que deixa sempre oportunidade para a intervenção pessoal e para o imprevisto, margem de liberdade para superar a influência da configuração de invariantes favoráveis à emergência provável do comportamento correlativo.

4. Ainda a propósito do infanticídio, uma breve nota acerca da significação — atribuível à ausência de tratamento deste tema nos *Encantos de Medeia* de António José da Silva tal como a sua não inclusão no drama “medeizante” de Lessing, para utilizarmos uma expressão empregue pelo Doutor José Segurado Campos na sua precedente intervenção nesta “Mesa-redonda”. A estas versões “parcelares” ou “incompletas” do mito de Medeia não é, por certo, alheia a mundividência racionalista característica do Iluminismo em que tanto António José da Silva como Lessing se moveram. A este propósito, o Doutor Miguel Baptista Pereira referiu na sua comunicação que, nesse período cultural, “a razão teve medo do trágico”. Escamoteou-o ou, como defesa, e em jeito de o esconjurar, riu-se dele, “travestindo” a tragédia em comédia.

As dificuldades que a Razão enfrentou, e ainda enfrenta, para compreender e integrar a lógica das “razões do coração” estiveram na origem de uma atitude de recuo, de negação ou de desvalorização dos factores e processos emocionais e afectivos, radicalmente inseridos no dinamismo da vida.

Deste modo, perante a questão de considerar ou não o filicídio como elemento invariante do mito de Medeia, a minha posição vai no sentido de considerar o infanticídio como elemento integrador da

estrutura invariante do mito. Com efeito, ele constitui um dos elementos principais por onde se introduzem os temas da hostilidade do mundo, da precaridade e caducidade da vida humana, da perda do “paraíso da infância” e da correlativa inevitabilidade da morte e, em contraponto, os temas da preservação da vida, de aspiração ao absoluto e do paradoxal recurso dos progenitores a dar a morte aos filhos como via de afastamento de situações dolorosas.

5. No decurso da apresentação de perspectivas e de ideias interpretativas da tragédia de Medeia que este colóquio proporcionou foi colocada a questão da compatibilidade ou incompatibilidade entre o Cristianismo e a tragédia. Sobre esta questão gostaria de esboçar uma brevíssima nota para assinalar que, na perspectiva teórica em que me coloquei, não descortino razões de incompatibilidade. Pelo contrário, considero que o Cristianismo integra a dimensão “pática” ou sofredora da vida e, por conseguinte, integra também a eventualidade da emergência da tragédia e, em simultâneo, a possibilidade da sua superação, que é distinta da sua negação ou da sua transformação num outro género.

Não sendo o “Reino de Deus” obra exclusiva dos homens neste mundo, é, porém, nele que consciencializamos as nossas necessidades, as nossas aspirações e os nossos limites, e que vivenciamos o desejo persistente de Perfeição, de Amor Absoluto e de Felicidade, desejo que Santo Agostinho, nas *Confissões*, considerou só poder ser saciado quando o coração humano repousar, finalmente, na Pessoa de Deus, num movimento de reencontro pacificador e genesiaco com as origens.

## Sobre o Trágico

---

*Miguel Baptista Pereira*

*Universidade de Coimbra*

Foram os poetas e não os filósofos que pela primeira vez deram voz à experiência trágica. A reflexão sobre esta experiência não pode prescindir da densidade do mito, que dá muito que pensar (P. Ricoeur) nem da verdade da poesia sempre situada nas proximidades da fonte da nossa existência no mundo (M. Dufrenne). Os mitos da queda narraram a invasão da humanidade pelo mal e o desfilar progressivo de épocas de decadência, onde a reserva da esperança parecia vedada aos mortais (mito de Pandora). Na praxis trágica, o conflito e a catástrofe do «homo divisus» urdem uma situação-limite (K. Jaspers), em que o mundo se torna inabitável para o homem, pois jamais destruir ou ser destruído é paradigma que se possa racionalmente justificar. Sem humanismo e seus valores não há tragédia, pois o herói tem que ser homem acima da banalidade e não um deus e a sua praxis é tão profundamente humana que todos e cada um se sentem nela implicados (*tua res agitur*), vivendo o cuidado e a preocupação pela sorte do ser humano. O mundo da tragédia não é o da autonomia do impulso cego e irracional, que inverte todos os valores a caminho da produção do expoente máximo das forças incontidas da natureza - o super-homem (Nietzsche) mas o da energética orientada axiologicamente ou o da relação entre os impulsos gerados no *ocaso* do homem e no delírio selvagem da irracionalidade (Dodds) e o seu também radical *oriente* de sentido, que é o *topos* do *καλὸν καὶ ἄγαθόν*. Os possíveis trágicos do homem tornam-no a única espécie da natureza capaz do holocausto planetário (K. Lorenz) e são, por isso, uma permanente ameaça de toda a ordem humana, que, apesar de axiológica e sob a protecção do Sagrado, é finita e vulnerável. Da *φύσις*, que enlaça o homem familiar e socialmente através de valores como a bondade, a justiça, a piedade, a beleza, jorram também as pulsões v.g. de destruição,

de vingança, de crueldade, de soberba, que fazem pressentir a monstruosidade em vez do sentido. Destruir criminosamente ou ser destruído inocentemente são sinais da carência ou falha radical de um meio (μεσότης) em que o homem fosse na φύσις e a φύσις pudesse ser humana. Neste contexto, a vivência trágica é a experiência contrastiva do que falta, de uma praxis destruidora do sentido, que religa o homem familiar e socialmente. Fundada sobre o «λόγος περὶ τοῦ ἀγαθοῦ καὶ τοῦ κακοῦ, περὶ τοῦ δικαίου καὶ τοῦ ἀδίκου» (Aristóteles), a πόλις seria mortalmente ferida no seu *meio* pela universalização da praxis trágica (Gadamer), cujo espectro invadia não só a esfera do indivíduo e da família mas também a da cidade. A ὕβρις é a paixão da autonomia que impossibilita a alteridade, mas as paixões destruidoras desencadeadas segundo a cegueira da μοῖρα e o delírio da fusão cósmica matam na raiz as possibilidades de o homem ser sem se diluir no cosmos. Num e noutro caso, vive-se no trágico a ausência de μεσότης, que é o valor enquanto laço de sentido entre os homens e o mundo, sem qualquer eliminação ou holocausto. Nas paixões extremas e mórbidas, na afirmação delirante de mundo e da morte, que terminam na imolação de si mesmo ou na afirmação de si contra todos nutrida pela ὕβρις há a grande falha ou a experiência amarga da ausência do *meio*, em que a única alternativa é destruir ou ser destruído. Na situação-limite, em que se revelam as possibilidades trágicas da praxis humana, há uma evidente experiência de contraste ou um pressentimento doloroso do que falta: na vertigem do domínio total, o poder do cosmos insondável e indominável; na obediência cega à μοῖρα, o valor ausente do homem sem lugar. Esta experiência de contraste atinge o paroxismo no sentimento de ruptura do «homo divivus»: o trágico acontece no colapso de sentido do mundo e no fracasso de um indivíduo, de uma família, de uma classe, de um povo ou da humanidade em qualquer época ou situação. É própria do negativo humano a possibilidade do monstruoso, que nos manifesta a finitude de um ser, que pode colocar em lugar indevido as suas paixões mais radicais e inverter o paradigma do καλὸν καὶ ἀγαθόν. A purificação (κάθαρσις) é fuga às possibilidades do trágico humano, que terminam na praxis da desmesura, é desejo de libertação salvadora e opção por outras possibilidades ou pelo *meio*, que de novo enlace os homens e o mundo. Este «meio» nada tem de mediano, pois é o que resiste como valor à prova de fogo da experiência trágica, reaparecendo de modos novos e sobrevivendo à própria catástrofe. Este «meio» é misterioso e,

como a verdade, furta-se no próprio desvelamento. É necessário avançar até ele, para além da compaixão e do temor (Aristóteles, Lessing), enveredando pela «via» do sublime (Pseudo-Longinus, Kant, Schiller), que é sempre indizível na nossa dicção. A experiência do fracasso e do advento libertador tem a dupla face da crise em que o nada da aniquilação é véu que se rasga no advento de *μεσότης*, não se fizesse a história através dos fracassos do homem e do seu mundo e da chegada de uma realidade nova e promissora, cuja articulação é incompreensível numa concepção cíclica de tempo. Nascido na época em que os homens procuravam dizer uma *φύσις*, que gostava de se ocultar no seu eterno retorno (Heraclito), o trágico submeteu a prova radical o primado da *φύσις* e dos seus valores, desafiando o enigma da sua «ocultação». Dizer o «críptico» da realidade é dar dele testemunho e não exauri-lo, é guardar a sua reserva de sentido e não reduzi-la ao homem-medida (Protágoras) de todas as coisas, é encontrá-lo no *ἐξάιφνης* (Platão) dos momentos plenos e não no tempo-número de Aristóteles ou na evasão para o reino do mundo inteligível (Fédon) com o abandono da condição humana. O «meio» é críptico sem deixar de se manifestar, poderia ser tematizado numa filosofia que não abandonasse a experiência platónica de *ἐξάιφνης* ou se o «ἀγαθόν» não tivesse sido imunizado contra o trágico pelo seu estatuto de ser para além de toda a realidade sensível e inteligível (Platão), a que só pela purificação da morte teríamos acesso. Por essência, a Metafísica, ao criar o *χωρισμός*, abandonou os possíveis trágicos do homem, que não consentem na eliminação do sensível, do praxístico, do histórico com suas negatividades, por vezes monstruosas, e suas fulgurações culturais de sentido (C. F. von Weizsaecker). Ao abandonar o campo original da *φύσις* a Metafísica, desde Platão a Hegel, banuiu da sua temática o fenómeno trágico, enriqueceu a *θεωρία* mas olvidou a *πραξις* (M. Mueller), refugiou-se na perenidade do eterno mas desertou do tempo das grandes negações e decisões. O homem meta-trágico não é o homem real da praxis mas o da reminiscência, do salto metafísico, da abstracção, da ascese da ataraxia estóica, epicurista, céptica ou eclética. Porém, recordar, abstrair, suportar e abster-se são frutos do poder reflexivo e voluntarioso do homem, que deixam intacto o «status quo» do homem e do mundo. Ao contrário, o sentido da *κάθαρσις* está precisamente numa «purificação», que é transformação do «status quo» trágico, num novo advento de *μεσότης* e numa conversão radical da praxis. Daí, a vinculação da *κάθαρσις* ao tempo da experiência de *ἐξάιφνης*, ao

καιρός e não ao tempo cíclico, ao tempo-número nem à a-temporalidade da Metafísica. O tempo da praxis catártica é o das grandes decisões e transformações, que o regresso ou retorno eterno da natureza, a lei numérica e anónima do movimento ou a fuga metafísica do tempo radicalmente neutralizam. Na época da Metafísica de Platão, a Hegel, o imperativo histórico (K. Rahner) do tempo cairológico, que diz o novo de cada época no desvelamento de μεσότης, purificando e transformando, é substituído por princípios intemporais e abstractos, estáticos ou dialecticamente dinamizados, em conflito com inclinações naturais ou na colisão de deveres opostos, prevalecendo a eticização abstracta do trágico num esforço fracassado de auto-salvação.

Se o trágico não encontrou compreensão nem resposta na época metafísica, tão pouco o predomínio da técnica, a manipulação e a morte do homem da época positivista reservam qualquer lugar à consciência trágica. Neste tempo de penúria, em que só a τέχνη impera sobre os destroços da θεωρία e da πράξις, a tragédia reside na impossibilidade da própria tragédia (M. Mueller). O trágico nascido na época «fisiológica», esquecido na idade metafísica e eliminado na idade positivista, reaparece no seu lugar próprio na época histórica, pois as grandes rupturas e fracassos, a paixão da ὕβρις e o holocausto da vítima inocente, a destruição e a culpa, a impossibilidade do homem e do mundo oriunda da praxis trágica, a ânsia incontida de purificação dão-se não propriamente na natureza ou no intemporal mas no tempo da história humana. Não é o homem «físico» nem o homem metafísico e muito menos a sua redução degradante a um fenómeno positivo tecnicamente manipulável o sujeito da tragédia mas o homem histórico no tempo cairológico e heterogéneo do advento e da novidade, onde é possível a destruição e a κάθαρσις, a queda e a redenção. O trágico cristão situa-se não no tempo da natureza nem na a-temporalidade metafísica mas no cerne da história humana, na «plenitude dos tempos» (S. Paulo). Foi com homens caídos por «superbia» que Jahve estabeleceu a sua aliança e foi na «humilidade» da mais inocente das vítimas (Cristo) que a nova κάθαρσις chamada agora «redemptio» aconteceu, transformando a velha aliança em «ecclesia» e o «meio» em Mediador e Redentor.

O homem histórico não pode alienar a sua condição de lapso nem as inerentes possibilidades trágicas como lhe não é lícito reprimir a orientação de sentido potenciada no desejo de purificação ou de libertação para um novo mundo humanamente habitável. O processo de



libertação, que é indissociável da tragédia, é celebrado na festa. Por estranho que pareça, a *καθαρσις* que religa o homem em ruptura trágica a um «meio» misterioso, que purifica e que o homem não domina, inicia-o numa das mais profundas experiências históricas – a experiência festiva do «homo dolens». Desta não pode prescindir o espanto de uma filosofia, que não esvoace apenas no fim do trabalho como ave do entardecer mas nos situe no romper do dia, quando os grandes apelos se ouvem e as respostas da praxis germinam.

(Página deixada propositadamente em branco)

UM PERÍODO DE DEBATE, entre os membros da mesa e a assistência, encerrou a mesa-redonda coordenada pela Doutora Yvette Centeno.

\*        \*  
          \*

A encerrar, a Presidente da Comissão Organizadora agradeceu a todos os que apresentaram comunicações a sua autorizada e excelente colaboração e aos congressistas o interesse com que participaram nas sessões. Maior ainda era a sua gratidão para com a Prof. Doutora Yvette Centeno, que se deslocara propositadamente de Lisboa para coordenar a mesa-redonda, e a cuja intervenção, na qualidade de Presidente do Festival de Teatro Internacional «Tradição e Modernidade» em curso, se devia a atribuição de um subsídio da Secretaria de Estado da Cultura, sem o qual o Colóquio não teria encontrado meios materiais para se realizar. Por último, referiu que, mesmo sem ter a superstição dos tempos e dos lugares, não podia deixar de lembrar que fora sobre aquelas mesmas tábuas do palco onde se encontravam que se estreara, havia mais de trinta anos, a representação da *Medeia* de Eurípides pelo TEUC, na admirável encenação do Doutor Paulo Quintela, hoje patrono do Teatro da Faculdade.

800\$00

Instituto Nacional de Investigação Científica