

Política tropical: a recepção
política no Brasil do século

SÉRIE MITO E (RE)ESCRITA

*Categorias aristotélicas por Silvestre Pinheiro
Ferreira • Musas errantes: tesouros da Antiguidade
Clássica no labirinto da Biblioteca Nacional
Brasileira • Eudoro de Sousa e a Mitologia •
Câmara Cascudo em defesa de Epicuro • Medéia
carioca • Ecos de Platão em Vergílio Ferreira
• Imaginário clássico na poesia de António
Arnaut • Motivos clássicos na poesia novilatina
em Portugal: Manuel da Costa • Uma Ifigénia
portuguesa: “Noite escura” de João Canijo • Uma
leitura de Mau Tempo no Canal de Vitorino
Nemésio • A phýsis grega e o Brasil: as viagens de
Von Martius • Fantasia para dois coronéis e uma
piscina. Ecos clássicos num contexto do séc. XX*

A RECEPÇÃO DOS CLÁSSICOS EM PORTUGAL E NO BRASIL

MARIA DE FÁTIMA SILVA
MARIA DAS GRAÇAS DE MORAES AUGUSTO
COORDENAÇÃO

IMPRENSA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

*português • O que não cabe nas palavras -
teripécia e reconhecimento em A tragédia de Bue*

Medéia carioca

(*Medea carioca*)

Luísa Severo Buarque de Holanda
Departamento de Filosofia, PUC-Rio
(luisa.severo@terra.com.br)

Página deixada propositadamente em branco

RESUMO - Este artigo pretende contribuir para a reflexão a respeito das obras artísticas como uma importante modalidade de recepção dos clássicos, com um estudo de caso: o exemplo da transformação sofrida pela *Medeia* de Eurípides ao ser transportada para o Brasil do século XX na peça teatral *Gota d'Água*, tragédia carioca dos anos setenta que se inspira na grega para, declaradamente, pensar a realidade política, social e econômica do país na época.

PALAVRAS CHAVE – Eurípides, convenções trágicas, realidade brasileira.

ABSTRACT – This article is a contribution to the reflexion about artistic creations inspired by classical paradigms, focused on a particular case: the changes suffered by Euripides' *Medea* being adapted to Brazilian culture in the 20th century. *Gota d'Água* is a 'carioca' tragedy of the twenties inspired by the Greek one, in order to think about political, social and economic reality of the country at that moment.

KEYWORDS – Euripides, tragic conventions, Brazilian reality.

Em 1975, C. Buarque e P. Pontes escrevem, publicam e encenam no Rio de Janeiro o drama *Gota d'Água*, recriação musical, poética e teatral da *Medeia* de Eurípides. A obra é claramente uma livre adaptação da trama eurípideana. Ela leva a ação para um conjunto habitacional carioca, faz dos protagonistas da tragédia genuínos brasileiros do século XX, acrescenta-lhes ainda dezenas de outras personagens, modifica-lhes os destinos, propõe-lhes outro desfecho, em suma: intervém na trama original tanto quanto necessário para os propósitos autorais, simultaneamente artísticos e políticos. As intervenções levadas a cabo pelos autores de *Gota d'Água* fazem pensar nessa particular modalidade de recepção dos clássicos que constituem as adaptações artísticas em geral. Elas exigem, grosso modo, uma compreensão rigorosa de seus pontos de partida, mas também o abandono dos mesmos para que possam se tornar recriações esteticamente relevantes. Fidelidade e traição – ou, como se costuma dizer proverbialmente, tradição, tradução e traição – são exigências que, num caso bem sucedido, devem trabalhar em conjunto, e não em oposição. Minha proposta neste artigo consiste em contribuir, ainda que muito modestamente, para a reflexão a respeito das obras artísticas como uma importante modalidade de recepção dos clássicos, com um estudo de caso: o exemplo da transformação sofrida pela *Medeia* de Eurípides ao ser transportada para o Brasil do século XX na referida *Gota d'Água*, tragédia carioca dos anos setenta que se inspira

na grega para, declaradamente, pensar a realidade política, social e econômica do país na época¹.

A começar por algumas considerações bem gerais a respeito do texto brasileiro, seria necessário, antes de mais nada, justificar o fato de que o enredo de Eurípidés, e não um outro qualquer, foi escolhido para falar da “trágica realidade brasileira” - como afirmam os autores da peça em *Apresentação* oferecida na edição do texto e escrita ainda no período de ensaios. Ora, em meio ao “mundo de intenções”² contidas nessa reinvenção brasileira de Eurípidés, encontram-se três preocupações fundamentais, explicitamente declaradas pelos autores. A primeira e mais importante delas, na qual irei me fixar, é a seguinte: a denúncia da “radical, violentamente predatória, impiedosamente seletiva”³ experiência capitalista que se implantara no Brasil com o dito milagre econômico dos anos setenta. Ela elevava ao paroxismo a já brutal concentração de renda na sociedade brasileira e, ainda segundo os autores, adquirira um trágico dinamismo, que leva a revolução industrial inglesa a se assemelhar a um “movimento filantrópico, se comparado com o que se fez para acumular o capital do milagre”⁴. Na declaração dessa primeira preocupação, claro está que o termo ‘trágico’ é entendido em sentido lato. Não se trata de um gênero literário, nem tampouco da tragédia enquanto performance teatral: não se trata nem mesmo da cultura grega. Trata-se de um desastre social, promovido por meio de uma aliança entre medidas econômicas injustas e o autoritarismo político. Em poucas pala-

¹ Eu jamais teria pensado em fazê-lo, não fosse pela belíssima palestra da Professora Maria de Fátima Souza e Silva, *Medeias Portuguesas*, que versava sobre algumas relevantes adaptações do clássico euripideano em Portugal no século XX, mostrando suas mais diversas motivações e iluminando seus contornos. Não tenho como agradecer suficientemente a ela pelo ponto de partida que me ofereceu de presente, bem como pela fecunda interlocução que se seguiu à oferta. Aproveito para agradecer também à Maria das Graças de Moraes Augusto e à Maria do Céu Fialho pela organização, junto com a própria Maria de Fátima Souza e Silva, do II Colóquio Pragma/IEC, onde tive a oportunidade de apresentar a primeira versão deste trabalho e de ouvir comentários instigantes. Agradeço ainda a todos os colegas participantes do Colóquio pelos maravilhosos trabalhos que apresentaram.

² Buarque e Pontes 1975: xi.

³ *Idem*.

⁴ *Ibidem*. A segunda das intenções é revelar o problema cultural que decorre dessa situação: o fato de que as camadas populares desapareceram paulatinamente da produção cultural brasileira. E a terceira reflete-se formalmente na obra, sobretudo pela escolha da versificação, que “intensifica poeticamente um diálogo que podia ser realista” (Buarque e Pontes 1975: xix): trata-se da valorização da palavra, instrumento mais capaz de pensar a complexidade da situação que se pretende denunciar.

bras: triste, desastrosa, infeliz, sem saída e sem rumos era a situação social brasileira, e essa era a nossa tragédia, que a peça pretende “olhar de frente”⁵. Nesse sentido, é interessante notar que, em toda essa longa introdução que desfia cuidadosamente as preocupações centrais da obra, permanece elíptica a escolha da tragédia como forma literária, do autor Eurípides e da peça *Medeia*. Esta última nunca é mencionada, exceto por uma única e singela vez: quando, já nos agradecimentos finais, é citada a adaptação para a TV de *Medeia*, feita por Oduvaldo Vianna Filho, que inspirara a recriação teatral e fornecera “a indicação de que na densa trama de Eurípides estavam contidos os elementos da tragédia que queríamos revelar”⁶. Implícitos, portanto, permanecem os motivos que levaram os autores a transformar *Medeia* em Joana, a protagonista da nova versão. Apenas se constata que, no percurso da personagem, a tragédia social brasileira ganha corpo em uma tragédia carioca.

Não obstante, desnecessário seria adentrar os meandros de tais motivos, haja vista que, à medida que se avança na leitura da obra brasileira, se confirma o que fora entrevisto no drama de Eurípides: antes de mais nada, a possibilidade de tematizar um confronto entre o poder político e econômico - amparado por leis fabricadas em proveito próprio - e as ditas “classes subalternas”⁷. O centro das atenções está, não nos conflitos que se desenrolam na trama original, nem em questões formais ligadas ao gênero poético utilizado, mas na possibilidade de denúncia contida na espinha dorsal da trama euripideana: *Medeia*, a mulher atraída e expulsa pelo poder tirânico, contra Jasão, o homem que “ama o estreito liame com tiranos”⁸, o pai que “prefere a noiva aos filhos”⁹ e que é norteador mais pelo lucro do que pela justiça¹⁰.

Destarte, a leitura brasileira do clássico converte Creonte no representante das autoridades autoritárias – com o perdão pela necessária redundância - que concentram poder e riquezas. E *Medeia* se transforma em Joana, passando a simbolizar a camada humilhada da população, que, já “por aqui, perto de explodir, um trem que atrasa, ele mata, quebra mesmo, é a gota

⁵ Buarque e Pontes 1975: xv.

⁶ Idem: xx.

⁷ Ibidem: xi.

⁸ Eurípides, *Medeia* 700. Utilizo aqui, para todas as citações do drama grego, a tradução de Trajano Vieira, 2010.

⁹ *Medeia* 88.

¹⁰ Cf. a fala do pedagogo, 85-88.

d'água"¹¹. Jasão, por sua vez, torna-se o homem talentoso que, oriundo das camadas populares, é cooptado pelo grande promotor e representante de nosso capitalismo caboclo, de novo Creonte. Como visa a denunciar a dupla de autores, há algo de politicamente diabólico em um sistema de seleção que privilegia alguns poucos capazes e utiliza suas melhores e mais vívidas energias em prol da eficiência da engrenagem, agora cada vez mais forte e mais capaz de esmigalhar os outros milhares deixados para trás (e isso, aliás, talvez seja o que mais contribui para o orgulho ferido de Joana, haja vista que fora ela a plasmar, com suas mais excelentes forças, esse 'melhor' que agora a deixa para trás, assim como fora Medeia a verdadeira responsável pelo sucesso de Jasão na conquista do velo de ouro). Por tal motivo, Jasão desempenha na adaptação o papel daquele que, antes colocado de fora "perigosamente, no limite da rebeldia"¹², como uma ameaça latente, agora usa todo seu potencial para contribuir para o *status quo* ao qual foi assimilado. (Aliás, não será esse o destino mais freqüente de tudo o que representa a desordem: ser incorporado de modo atenuado à ordem mais geral?).

Por meio desse breve resumo, já é possível perceber que as significativas mudanças levadas a cabo pela adaptação do enredo grego à realidade brasileira da época estão longe de se restringir à atualização do mito como um todo¹³. Poder-se-ia mesmo reafirmar que se trata de uma obra apenas levemente inspirada no drama original e desistir assim da indócil empreitada comparativa. Não obstante, parece-me que há algo nessa adaptação que resiste às mais evidentes diferenças entre a obra inspiradora e sua reescritura. A fim de elucidar tal resistência, proponho encarar as referidas transformações a partir de um ponto de vista específico: o tratamento dado à protagonista do enredo, a personagem da Medeia-tornada-Joana (cuja análise será precedida de um breve panorama das caracterizações das outras personagens centrais – Creonte e Jasão – sem as quais seria impossível compreender plenamente as transformações sofridas pela protagonista). Trata-se, portanto, de desfiar algumas comparações entre a personagem euripideana e a sua encarnação carioca, de modo

¹¹ Buarque e Pontes 1975: 94.

¹² Idem: xiv.

¹³ O exemplo mais marcante é a mudança do desfecho: a Medeia brasileira não consegue realizar seu intento de matar Creonte e sua filha, e por isso mata seus dois filhos e se suicida em seguida. Seria possível citar também outras transformações significativas, a título de exemplificação: a multiplicação das personagens, a mudança de ênfase e a subversão da estrutura cênica; seria preciso, por outro lado, pensar também na manutenção da versificação, da música, da dança e do canto. Se o coro não mais existe *stricto sensu*, ele continua existindo na voz das vizinhas e dos vizinhos.

a elucidar em que pontos suas características originais se prestavam, e em que pontos não se prestavam ao objetivo geral pretendido pela adaptação do mito trágico. Em suma, trata-se de focar Medeia enquanto personagem, não enquanto enredo. Isso se justifica pelo fato de que, nas escolhas dos autores em relação às personagens, ao que nelas se mantém e ao que se lhes acrescenta, torna-se mais claro o propósito geral da adaptação, até o momento apenas vislumbrado pelas considerações iniciais tecidas na *Apresentação*.

A começar por Creonte – que tem pequena participação na trama original e se torna em *Gota d'Água* uma das personagens centrais, e verdadeiro antagonista - já havíamos notado que seu papel na adaptação é o de representante da trágica exploração dos trabalhadores em prol do lucro desmedido. Proprietário de conjunto habitacional, Creonte vende casas por um preço aparentemente módico que, corrigido com base em cálculos incompreensíveis, cria dívidas infundáveis. Demagogo cínico e incapaz de abrir mão de qualquer coisa que seja de seu interesse individual, o Creonte brasileiro inspira nada mais do que antipatia e indignação – na melhor das hipóteses um riso de escárnio. Na *Medeia* grega, pelo contrário, a posição tirânica de Creonte não parece ser fortemente tematizada, ou ao menos não parece estar no centro dos interesses gerais¹⁴. Muito mais ressaltada é a atitude em certo sentido egoística de Jasão, ao aproximar-se da filha do rei, do que um possível autoritarismo inerente à decisão de Creonte ao exilar Medeia por questões pessoais – decisão, aliás, em momento algum comentada pelas outras personagens da trama. Além disso, sua hesitação em dar a Medeia mais um dia, e sua desconfiança de que não fizera o certo ao lhe conceder tal favor, são plenamente justificadas ao findar o drama. A Medeia grega – nesse momento astuta e dissimulada - já tramara sua vingança e apenas representava um papel. Creonte tinha razão ao temê-la. A verdadeira tensão da peça de Eurípidés, portanto, encontra-se muito mais na relação entre Medeia e Jasão do que na relação entre Medeia e Creonte. No drama brasileiro, por força de denunciar um sistema que a todos fixa em posições

¹⁴ Em uma ocasião me parece que a posição do tirano aparece como um abuso de poder. Trata-se do verso 309, em que Medeia afirma: “Que condição teria para agir contra quem reina?” E em seguida, no v. 315: “Mesmo por baixo, calo, pois me vence um forte.” Ao que o próprio Creonte, pouco à frente, responde com um singelo: “Tirarizar não casa bem comigo” (v. 348). Esse diálogo de fato coloca em cena a posição social de Creonte. No entanto, esse assunto não é central na peça como um todo e, mesmo na referida ocasião, a ênfase recai sobre a dissimulação da protagonista, que apenas finge se submeter à vontade de Creonte. De todo modo, pouco se sabe, e pouco importa saber, sobre o caráter e os sentimentos de Creonte na trama eurípedeana.

pré-definidas, e pela necessidade de simbolizar esse sistema na posição de Creonte, o ponto de vista deste último se torna injustificável. O plano fracassado de Joana, que tenta matar Creonte, mas não consegue, é quase que lamentado pelo espectador, junto com a personagem.

Muito mais complexas são, nesse sentido, as transformações sofridas pela personagem de Jasão, já que a sua posição parece ter sido usada como a chave da conversão do poema trágico grego em tragédia brasileira. Mantém-se, em parte, o conflito original de sua relação com Medeia: o ódio vingativo da personagem central em contraposição aos ponderados e até certo ponto sensatos projetos e conselhos de seu ex-marido. Em consequência disso, muito das falas e das intenções de Jasão é reaproveitado. Por exemplo, quando ele mostra a Medeia, no original, e a Joana, na adaptação, o quanto ela mesma fora responsável por sua própria destruição; o quanto uma atitude mais controlada teria resultado em proveito próprio¹⁵. Mantém-se também, por outro lado, a impressão geral de “cinismo, ambição e calculismo”¹⁶ das suas palavras e dos seus atos. Ou melhor, da predominante contradição entre suas palavras e seus atos. Por mais generoso que seja seu discurso, ele acaba traindo as intenções mais obscuras (como, por exemplo, quando oferece dinheiro para que Medeia/Joana possa partir com dignidade, o que também ocorre em ambas as tramas¹⁷: ali, expõe-se a sua necessidade de

¹⁵ *Medeia* 448-450: “Preservaras moradia e *status quo*, submissa ao que os mais fortes sentenciavam. Tua fala verborrágica é a única culpada pelo exílio.” E 455-458: “Eu tentava amainar a ira régia, sonhando com a tua permanência, mas destilavas fel contrária a quem domina a *pólis*: eis por que te exilam.” E também 622: “Altiva, agravas o difícil.” Em *Gota d’Água*, 122: “Esse teu temperamento agressivo e insuportável... Ficasse num canto, com um gênio melhor, mais compreensivo, você ia viver aqui a vida inteirinha. E talvez nem precisasse pagar.”

¹⁶ Palavras usadas pelo tradutor T. Vieira para caracterizar Jasão (Posfácio à *Medeia*, 2010: 158). Essa caracterização de Jasão, entretanto, não necessariamente é unânime. Alguns a corroboram lembrando, por exemplo, que Jasão não mantém seu juramento, grande falha no que diz respeito aos códigos de ética helênicos. Outros lembram, por outro lado, que suas razões estão em pleno acordo com o que se esperaria na época de um homem responsável (cf. a Introdução à tradução francesa de *Medeia* por M. Gondicas e P. Judet de la Combe, 2012). Parece-me, de todo modo, que a ambigüidade talvez seja proposital.

¹⁷ Buarque e Pontes 1975: 122: “Hoje mesmo, pode ir se mudando, que eu te garanto, eu fico te pagando todo mês uma espécie de pensão...” E Eurípides, 610-611: “Se desejas amparo pecuniário para cruzar fronteiras com teus filhos, é só dizer que estou às ordens!” Também no original de Eurípides, quando Jasão tenta convencer Medeia de que se casara com a filha do rei pensando nela e nos filhos: 593-597 “Põe na cabeça de uma vez por todas: não foi por outra que subi ao leito régio, mas por querer salvar a ti e aos dois meninos, pai de irmãos dos filhos de agora, príncipes, bastiões do alcácer”.

pensar e dizer que foi magnânimo e, ao mesmo tempo, corroborar a ordem de Creonte; matéria para mais ódio da parte de ambas as ex-mulheres, sempre altivas e incapazes de receber migalhas).

Em contrapartida, o papel a que Jasão precisa se prestar na adaptação talvez exija muito mais simpatia em relação à personagem, da parte do público, do que exige o Jasão original. Se a versão brasileira tem o intuito de ressaltar a perversidade do sistema que coopta e perverte, abafando toda possível rebeldia, torna-se muito útil perceber e explicitar as razões de Jasão. Por tal motivo, ele possui uma complexidade de sentimentos que não caberia que tivesse na trama original. Veja-se, por exemplo, a fala dele para Joana em seu último encontro, quando finalmente se revelam suas justificativas íntimas para ter abandonado a mulher (“Você tem uma ânsia, um apetite que me esgota. (...) Pra você não há pausa, nada é lento, pra você tudo é hoje, agora, já, tudo é tudo, não há esquecimento, não há descanso nem morte não há. (...) Foi por isso mesmo que eu te amei tanto, porque, Joana, você é um inferno. Mas agora eu quero frescor, calma, o que contigo nunca consegui, nunca, nem um minuto”¹⁸). O Jasão de Eurípedes, pelo contrário, só ganha mais decisivamente a simpatia do público quando Medeia começa a perdê-la, na parte final da peça. É isso ocorre justamente quando ficam mais claros - ou ainda, para que fiquem mais claros - os temas centrais abordados pela tragédia euripideana. É aí que se revela finalmente, em seu ápice e grau máximo de intensidade, aquilo que até então estivera apenas entrevisto: os conflitos de perspectivas. Entre homem e mulher¹⁹, grego e bárbara²⁰, civilizado e selvagem²¹, contenção e desmedida, sensatez

¹⁸ Buarque e Pontes 1975: 125-126.

¹⁹ Os exemplos de comentários a respeito da condição feminina ao longo da peça de Eurípedes são inúmeros. Escolhi apenas alguns deles a título de exemplificação: 230, “Entre os seres com psique e pensamento, quem supera a mulher na triste vida?”, 250, “Empunhar a égide dói muito menos do que gerar um filho”, 407-409, “Tens ciência; ademais, a raça fêmea ignora como haurir algo elevado, sábia quando edifica o horror do fado.”, 573-575, “Pudéramos procriar diversamente e preferir a raça das mulheres: imune ao mal, o homem viveria!”.

²⁰ Alguns exemplos: 591: “O que te preocupava era que núpcias bárbaras te infamassem na velhice.”, 1330, “Faltou-me percepção ao propiciar a troca de uma casa em terra bárbara por residência em território helênico”.

²¹ Alguns exemplos: 535-539, “Me explico: teu logradouro é grego, não é bárbaro, prescindes do uso cru da força bruta, não ignoras justiça e normas”; 1336-1343: “Foi o princípio, pois às núpcias comigo sucederam os meninos, dizimados por causa de uma cama, algo impensável entre as moças gregas, mas minha escolha recaiu em ti – união atroz, funesta para mim...”

e insensatez²², ambos tiveram as suas razões e desrazões. Mas Medeia, definitivamente, foi longe demais - essa parece ser a impressão final. E é aí que Jasão - que de fato fora no mínimo ingrato e perjuro com aquela que fizera de tudo para acompanhá-lo e vê-lo vencer - começa a poder justificar suas observações. Por trás de suas palavras parece ressoar o raciocínio de que ele deveria ter esperado nada menos do que o infanticídio de quem já fora capaz de trair o próprio pai, matar o próprio irmão e provocar a morte do tio do próprio marido. E a perplexidade geral, compartilhada por público e personagens, de alguma maneira corrobora o seu raciocínio. O resultado final é que, na peça grega, assistimos a um grande confronto de pontos de vista (sendo talvez essa uma das mais distintivas marcas da tragédia ática): nenhum deles pode ser abraçado integralmente sem que se perca algo, justamente porque todos eles têm sua plausibilidade. Cada personagem expõe e defende ferozmente uma perspectiva que é, em si, até certo ponto defensável, não fosse pelas ações parciais que acaba por engendrar. Ao fim e ao cabo, portanto, todos são em alguma medida derrotados, sendo a ruína o mais incontornável signo do processo vital.

Ora, tendo em mente as comparações entre as posições de Creonte e de Jasão nas duas obras analisadas, estamos finalmente em condições de abordar a transposição de Medeia para Joana, que aqui mormente me interessa. É no desenvolvimento de sua perspectiva que se encontram reinterpretados, ao que parece, os temas centrais da peça grega, arrolados logo acima. E é na análise dessa personagem que se torna claro, por fim, que a adaptação brasileira da tragédia eurípedeana faz mais do que apenas aquilo que fora anunciado em sua *Apresentação*.

Em primeiro lugar, retomemos as dicotomias supracitadas, que se encarnam na Medeia e no Jasão de Eurípides: ele, o homem, ela, a mulher; ele, o Heleno, ela, a estrangeira; ele, o civilizado, ela a bárbara; ele, o sensato, ela a insensata; ele, agindo pelo cálculo frio, ela, cujo cálculo é guiado pelo ódio. Note-se, aliás, que cálculo e ódio estão entre as mais importantes características de Jasão e de Medeia, respectivamente; o cálculo gera egoísmo e ingratidão, marca das ações de Jasão e do que delas decorre (segundo Trajano Vieira, Medeia “registra o desequilíbrio entre o que propiciou a Jasão e o que dele recebeu, e esse desequilíbrio lhe provoca sentimento de deson-

²² Ex.: 1358-1368: “Medeia: ...fiz o que devia ao te atingir no íntimo!” (...) “Jasão: Matar por uma cama, que ousadia!” “Medeia: Para a mulher, não é uma quimera.” “Jasão: Para as sensatas, é. Não tens limite.”

ra, desencadeando a atitude vingativa”²³). O ódio vingativo, por sua vez, é responsável pelo desatino das ações de Medeia e pelas suas infelizes consequências; embora todo o plano de vingança seja cuidadosamente calculado, é o ódio quem guia e governa o cálculo da protagonista. Por fim, e como que a reforçar tais dicotomias, note-se que toda a descrição da personagem de Medeia está perpassada pelo registro da violência irrefreável, e isso não apenas nas palavras de seu antagonista Jasão. Desde o início, pela boca da nutriz, passando pelas cenas com o coro de mulheres de Corinto²⁴, até os momentos finais de confronto com Jasão, todos os comentários acerca do comportamento de Medeia (e não somente o atual, mas também o habitual) são perpassados pelo vocabulário da fúria e da ira. Muito comuns são palavras como *orgé* e seus derivados, para me restringir a um único exemplo.

Entretanto, é preciso sublinhar o fato de que essa fúria não a torna incapaz de raciocinar. Pelo contrário, Medeia é a sábia – domina segredos e fabrica poções - e é pelo raciocínio que trama e efetua o mais inesperado, e por isso mesmo mais eficaz, plano de vingança contra Jasão²⁵. Não se trata, por conseguinte, de uma simples exclusão do raciocínio pela emoção, mas de uma manipulação do raciocínio pela emoção²⁶. É no exato momento em que ela se vê tomada pelo mais profundo ódio que Medeia invoca e investe

²³ Vieira 2010: Posfácio à tradução de *Medeia*, 168.

²⁴ Exemplos: 39-40: “Conheço-a de longa data e não descarto a hipótese de que apunhale o figado...”; 44-45: “Ela é terribilíssima. Ninguém que a enfrenta logra o louro facilmente”; 93-95: “Se a conheço bem, sua fúria só alivia se fulmina alguém que, espero, não seja um amigo”; 103-105: “É crua em seu jeito de ser; o íntimo da mente altiva horripila”; 174-175: “Cede o frenesi de seu ânimo, o coração fundo-colérico?” Registre-se que todos esses exemplos fazem parte do início da peça, ou seja, contribuem para a apresentação do caráter da personagem.

²⁵ Vieira 2010: 157-176, ressalta que um dos adjetivos mais utilizados para qualificar Medeia é *saphé* (segundo ele, encontrado 23 vezes ao longo da obra). Medeia é sábia, e sua sabedoria tem a ver não apenas com os fármacos que sabe administrar, com essa espécie de feitiçaria bárbara, mas também com o ineditismo de seu ato, que se confunde com o ineditismo da invenção trágica do próprio autor Eurípedes, como ressalta T. Vieira. O sábio arrojo de Medeia, que mata os próprios filhos, ação imprevisível até para os mais imaginativos (e sua imprevisibilidade contribui enormemente para a eficácia do plano), é na verdade a sabedoria do poeta, que ousa inventar ação nova e imprevisível para a velha personagem. O tradutor desenvolve minuciosamente esse ponto de vista ao longo de todo o seu estudo.

²⁶ O controverso passo 1077-80 de seu solilóquio indica, ou uma exclusão da razão pela emoção, segundo alguns intérpretes, ou um domínio da razão pela emoção, segundo outros. Eu pendo para a segunda interpretação; porém, de todo modo, a argumentação não repousa necessariamente sobre essas linhas específicas.

a sua capacidade de raciocínio, arregimentando todo o arsenal de sabedoria que ela supõe, na execução de seus nefastos e fúnebres projetos.

Os próprios gregos reconheciam essa estrangeira como sábia. Pensavam, além disso, que seu barbarismo havia sido aniquilado e substituído pelos costumes equilibrados da civilização helênica. É o que mostram, dentre outros, os versos em que Jasão lhe diz: “Me explico: teu logradouro é grego, não é bárbaro, prescindes do uso cru da força bruta, não ignoras justiça e normas. Gregos, unânimes, aclamam: ‘Sapientíssima!’”²⁷ Ser grego, como de costume, é ser civil e obedecer a normas e leis, e Medeia parecia ter se tornado uma grega, pela convivência. Mas esses que confiam em sua sapiência descobrem, afinal, da forma mais crua e incivilizada, que a mesma sabedoria em urdir tramas que havia sido empregada para o sucesso de Jasão fora agora aplicada em sua ruína. Outrora dominada, talvez, pelo amor, agora certamente dominada pelo ódio, mas sempre sábia, sempre segura, sempre a seu modo também calculada, Medeia usa deliberadamente o racional em prol do irracional, e o irracional em prol do racional. Ou melhor, alia racional e irracional como uma força única, que mostra que a máxima pujança do ser humano ocorre, não quando ele sufoca as paixões em proveito da razão, mas quando ele potencializa a razão pela paixão, e vice-versa.

O cálculo orientado pelo ódio e devotado a ele mostra, portanto, que a força selvagem de Medeia fora apenas temporária e parcialmente sufocada. A linguagem euripideana revela, nesse sentido, uma intenção muito clara de evidenciar a natureza bruta, a selvageria explícita do gesto assassino de Medeia. Por meio da exploração da simbologia animal, tão recorrente na obra como um todo, torna-se exposto o caráter para sempre bárbaro da protagonista. Ora touro (“taurivoraz”²⁸ e, em seguida, com “olhar de toura”²⁹), ora “leoa que mira o avanço dos servos no pós-parto”³⁰, segundo as palavras da nutriz; ora Cila (“natura acídula que obnubila até a tirrena Cila”³¹) e de novo leoa (“leoa, e não mulher”³² e “leoa algoz de prole”³³) na boca de Jasão, o fato é que Medeia é aos olhos de todos uma besta não domesticada, incontrolável e voraz.

²⁷ *Medeia* 535-539.

²⁸ *Medeia* 92.

²⁹ *Medeia* 188.

³⁰ *Medeia* 187.

³¹ *Medeia* 1343.

³² *Medeia* 1342.

³³ *Medeia* 1407.

Em suma, parece-me lícito afirmar que existe no drama grego uma ambigüidade em relação a Medeia que não deixa de ser uma ambigüidade em relação às fêmeas em geral. Medeia é a um só tempo humana e animal, o que de alguma forma equivale a dizer: feminina. Ser bárbara, e não grega, já equivale em certa medida à acusação de ser bicho, e não gente. Ser mulher, e não homem, já é quase o mesmo. Ser mulher grega, no entanto, de alguma maneira atenua a acusação (ver, por exemplo, a resposta de Jasão à ex-mulher: o seu gesto é “algo impensável entre as moças gregas”³⁴). Porém, Medeia, a estrangeira sábia e em aparência domesticada pela grecidade, era antes considerada quase um homem, ou ao menos quase uma mulher grega. Ao fim e ao cabo (tendo usado a sua sabedoria para cumprir o irracional com a máxima racionalidade), torna-se ao mesmo tempo mais mulher e menos grega³⁵, e mais besta e menos mulher.

Não obstante, Medeia se torna tanto mais paradoxal quanto mais se nota que, para impor a força de sua bestial feminilidade, a personagem precisa refrear justamente aquilo que, dentro dela, mais fala a favor do feminino, a saber: o amor materno. O conflito interno de Medeia, o seu “ser dividido”³⁶ entre a voz maternal e o heroísmo destrutivo, ou seja, entre o feminino e o masculino, ao qual Foley se refere em conhecido artigo, termina, aparentemente, em uma preferência pelo masculino, ou na decisão de ser como um homem. De fato, a pendência de Medeia para a vingança viril, heróica, máscula, não deixou de ser notada desde o célebre trabalho de Knox, que observa particularmente que a Medeia vingativa pensa e atua como um herói arcaico ou sofocleano quando enganado. Foley, seguindo a mesma linha, observa que Medeia “possui o individualismo teimoso, a intransigência, o poder, a selvageria quase bestial e a falta de piedade de tais heróis ameaçados”³⁷. E acrescenta que, ao referir-se a sentimentos ligados ao amor maternal, a heroína taxa-os de macios, moles, fracos, ou seja: femininos. É preciso, evidentemente, dureza para levar a cabo seus planos. Quando ela vacila, é porque está sendo demasiadamente fêmea.

³⁴ *Medeia* 1339.

³⁵ Lembremos dos versos supracitados em que a própria Medeia afirma para si mesma que a ciência das mulheres não funciona quando se volta para o bem, mas é eficaz para realizar o terrível: 407-409, “Tens ciência; ademais, a raça fêmea ignora como haurir algo elevado, sábia quando edifica o horror do fado.”

³⁶ Uma referência ao título do artigo de Foley, 1989.

³⁷ Foley 1989: 75.

Todavia, me parece também que o ilogismo lógico dos planos de Medeia jamais deixa de ser feminino em seus mais íntimos desígnios³⁸; ela se lamenta pela condição feminina e a recusa, tomando a decisão de tornar-se um homem para enfrentar o homem que a havia ludibriado; mas, em todo caso, sua vingança consiste, em grande parte, em mostrar a Jasão o quanto uma mulher forte, sábia e viril pode levar a cabo uma vingança muito mais cruel do que a de um homem. A bestialidade e a selvageria de um herói épico ou trágico costumam ser diretas: Aquiles a rodopiar em torno de Tróia arrastando o corpo de Heitor, ou Ájax delirando, a supostamente assassinar seus inimigos, são homens atuando no âmbito da guerra, batendo-se objetiva e diretamente contra quem os humilhou ou feriu. Trata-se de uma brutalidade da violência viril, inteiramente distinta da brutalidade da violência doméstica a que Medeia se dedica. Em primeiro lugar, a heroína de Eurípidés escolhe fins em si tortuosos: atingir Jasão pela destruição de quem está à sua volta, deixando-o em deserto solitário semelhante ao que ela mesma antevia para si. Suas razões, ademais, são inteiramente ligadas ao âmbito feminino helênico: vingar uma traição erótica (ver, por exemplo, 1367-8, quando Jasão pergunta se ela decidiu matar os filhos por causa de uma cama, e Medeia responde que esse não é um motivo pequeno para uma mulher); e, de quebra, revoltar-se contra a sua condição vitimizada. Os meios de realizar tais objetivos, por sua vez, são os mais femininos possível (dentro de uma compreensão ali cuidadosamente construída): a astúcia e a dissimulação, as lágrimas e a súplica quando convence a todos de seu arrependimento; o veneno, arma de mulher-bruxa sapiente; os presentes de casamento, preocupação feminina (como mostra Mueller em seu artigo sobre as tramas da personagem³⁹); e, finalmente, o *peplos*, resultado da arte feminina da tecelagem.

Em última instância, talvez fosse lícito considerar que toda heroína trágica, quando não age pelo sacrifício de si em prol do marido, da família, ou

³⁸ Refiro-me, evidentemente, a uma determinada compreensão do feminino que a peça parece sutilmente corroborar. Mas seria preciso também lembrar que, como nota Gagnebin, “...esta famigerada ‘feminilidade’ nada tem de essencial, exceto uma função determinada num discurso que procura estabelecer a sua coerência e a sua verdade...” Gagnebin, 1997: 43.

³⁹ Todo o artigo de Mueller, 2011, gira em torno da memória de Medeia, e de como a destruição do novo casamento de Jasão é ao mesmo tempo uma referência ao seu próprio casamento no passado, e um fim do mesmo. Ver, particularmente, p. 471. Ela mostra também, detalhadamente, como os presentes de núpcias articulam-se com a memória da personagem, e com sua feminilidade.

da comunidade, é de algum modo masculina, ao menos aos olhos das outras personagens. Já que a mulher não tem ‘voz pública’, ser protagonista de uma história trágica já é ser como um homem. Antígona o é, Clitemnestra o é, Medeia também o é. Conseqüentemente, todas elas, ao se revoltarem contra uma ação pontual qualquer, revoltam-se ao mesmo tempo contra a dominação masculina, de modo que, na tragédia, a maneira mais prenha de ser mulher é de alguma forma masculinizar-se. Mas isso não equivale necessariamente a dizer que, para levar a cabo a sua vingança, Medeia sacrifica a sua feminilidade. Matar os próprios filhos, no contexto do drama, acaba sendo de uma bestialidade feminina - de meandros tortuosos e, por isso mesmo, inesperados - marcando a única maneira possível de essa mulher, tornada bicho feroz, mostrar-se mais forte do que o homem que a traíra⁴⁰. E é também assim, mais uma vez paradoxalmente, que a personagem faz jus à sua filiação divina: borrando as fronteiras entre homem e mulher, grega e bárbara, humana e animal, Medeia termina semi-deusa, e celebra sua penosa vitória do alto, da posição que apenas a sua linhagem de heliade teria permitido fazer. Medeia nega, afinal, a sua feminilidade e o seu barbarismo, tornando-se exclusivamente o que só ela - esta Medeia particular, distinta de todas e de todas em seu radical isolamento - pode ser.

Pois bem, o que é retomado com força e intensidade em Joana, essa Medeia brasileira que aqui me interessa, é precisamente o traço de caráter mais propriamente feminino, mais paradoxalmente bestial e mais pungentemente bárbaro da protagonista de Eurípides. Mulher com “gênio de cobra” e “dada a macumba”⁴¹, que canta a “fúria dos animais”⁴², Joana reapresenta ao seu modo a sabedoria a serviço da odiosa vingança. Ela própria afirma, com a mesma espantosa lucidez de sua ancestral grega, que “a mulher é uma espécie de poltrona que assume a forma da vontade alheia”⁴³, e, mais à frente, diz ter a impressão de que se encontra em um desses momentos em que “quem pensa por você é o nervo exposto”, quando “só o que ainda me liga à vida é o meu ódio”⁴⁴. É no desenvolvimento de seu percurso

⁴⁰ A uma possível leitura de que o ato de Medeia é um gesto de proteção aos filhos (argumentação presente na boca da própria personagem), eu acrescentaria que também neste caso ele pode ser lido como bestial, no sentido de que tem algo de um bicho-fêmea protegendo seus filhotes, imagem, de resto, também presente na peça euripideana.

⁴¹ Buarque e Pontes 1975: 39.

⁴² *Idem*, 69.

⁴³ *Ibidem*, 60.

⁴⁴ *Ibidem*, 112.

que surgem, portanto, os desdobramentos dos conflitos entre feminino e masculino, selvagem e civilizado, animal e humano, em larga medida presentes no original eurípideano⁴⁵.

Entretanto, é exatamente na apropriação dos temas eurípideanos, e na proximidade entre as duas protagonistas, que se mostra ao mesmo tempo a distância das abordagens. Muito embora as dicotomias se mantenham, com suas correspondentes simbologias, e as duas protagonistas sejam assustadoramente próximas, a adaptação brasileira faz questão de revelar o quanto essas mesmas dicotomias são usadas a favor do discurso do homem dominador (enquanto que, a meu ver, e como dito antes, o original apresenta as dicotomias e desenvolve seus respectivos pontos de vista deixando entrever todas as suas possibilidades, sem tão claro posicionamento; a peça de Eurípides consiste muito mais em uma descrição de poderosas forças que se opõem do que na denúncia da usurpação sofrida por um dos dois pólos, e termina, como visto, por minar as próprias dicotomias que desenvolve, bem como suas mais imediatas identificações). Joana contra Creonte: a fêmea selvagem contra o macho civilizado, sendo que selvagem aproxima-se perigosamente de pobre impotente, e civilizado de rico poderoso. A sabedoria bárbara da Medeia eurípideana, que consiste, sobretudo, na manipulação dos *phármaka*, converte-se no feitiço da umbanda, pejorativamente chamada de macumba quando na boca de Creonte ou de sua filha Alma – lembre-se que, não à toa, a umbanda é a marca do negro pobre brasileiro, sempre semi-bárbaro e semi-selvagem aos olhos de seus outros. É, além disso, dentro do discurso de Creonte, esse simulacro de tirano, que encontramos a simbologia animal voltada para a delimitação de uma tipologia que tem como fito restringir o campo de ação de sua inimiga. Em poucas palavras, em *Gota d'Água* as contraposições eurípideanas são exploradas precisamente para serem denunciadas como instrumentos de dominação.

Nesse sentido, e correspondentemente, a lei, símbolo de civilização no original grego, se transmuda em símbolo do poder e da manipulação. Bárbaro e selvagem, portanto, passa a ser o povo como um todo, em contraposição à lei, sempre forjada pelo mais forte. Dizem as vizinhas de Joana: “Virgem, cultivaí em mim o respeito às leis e ao apetite do mais forte. Joana rebelde tem por pena um leito gélido e solitário como a morte”⁴⁶. Todas semelhan-

⁴⁵ Um importante exemplo de como isso ocorre na peça é a cena em que Jasão e Alma falam sobre Medeia e sobre o fato de que ela “freqüenta terreiros”. Cf. Buarque e Pontes 1975: 91.

⁴⁶ Buarque e Pontes 1975: 138.

tes a Joana em condições e posição social, as vizinhas imploram para não incorrerem no mesmo erro dela – o orgulho excessivo, a altivez, a rebeldia, em parte responsáveis pela pena sofrida pela protagonista. Ora, é precisamente aqui que se entrevê uma outra simbologia animal jazendo sob a adaptação da peça grega, correndo por suas entrelinhas e contrapondo-se ao modo como até aqui ela fora desenvolvida. Trata-se, agora, do animal domesticado, não mais da rebelde selvageria de Joana. Essa imagem do bicho submisso aparece rapidamente na *Apresentação*, quando se fala do tratamento das classes subalternas como “rebanho de marginalizados”⁴⁷. O rebanho, evidentemente, representa a massa controlada, dominada, mansa. Durante a peça propriamente dita, a imagem do animal doméstico aparece em uma única, mas a meu ver extremamente marcante, ocasião: uma briga de botequim entre os moradores do conjunto habitacional. Cacetão, vizinho apaixonado por Joana, provoca seus amigos: “Cacetão: (Estalando os dedos como quem dá comida aos cachorros) Vem cá, vem, Lulu, toma uma linguiça, pára de latir, vai... Boca: Seu Amorim, esse cara quer o quê? Xulé: Não atíça, Cacetão... (Cacetão segue estalando os dedos) Sim... Assim... Gostou da linguiça? Amorim: Cacetão, porra... Cacetão: Vai fazer cara feia pro Creonte (Estala os dedos) Vem, Cotó, lambe...”⁴⁸. Aqui, a metáfora do animal mostra sua outra face: a do cão que lambe as botas do patrão por uma simples migalha; que agradece pelas sobras; que bajula e leva em troca humilhação. Essa outra face, por sua vez, melhor ilumina a primeira: as duas simbologias animais – o doméstico e o selvagem – estão sobrepostas, e põem uma à outra em funcionamento: o cão submisso e obediente ao dono, o rebanho bovino dirigido pelo pastor, por oposição ao animal revoltoso, insubmisso, ameaçador.

E é precisamente na sobreposição das metáforas animais que se ilumina a posição de Joana. Ou ainda: é por essa ótica que melhor se compreende a chave da sua resposta: “Joana: Pra não ser trapo nem lixo, nem sombra, objeto, nada, eu prefiro ser um bicho, ser esta besta danada. Me arrasto, berro, me xingo, me mordo, babo, me bato, me mato, mato e me vingo, me vingo, me mato e mato”⁴⁹. Trocando em miúdos, Joana de alguma forma assevera: sou bicho para não ser gente submissa. Ser animal é o único meio possível; é só o que resta ao impotente para tornar-se visível, e à mulher para equiparar-se ao homem. É como se a sabedoria de Joana - que nesse sentido

⁴⁷ Idem, xvi.

⁴⁸ Buarque e Pontes 1975, 145.

⁴⁹ Idem, 47.

é absolutamente comparável à de Medeia no clássico euripideano – fosse a clara visão de que, pelos mesmos meios, não será possível chegar a lugar algum. Ela vislumbra, portanto, outros caminhos, métodos alternativos. Em certo sentido, Joana e Medeia afirmam que a mulher precisa usar a sua sabedoria de outros modos, apenas assim equiparando-se ao homem em potência destrutiva, ou até mesmo lhe ultrapassando⁵⁰.

Ainda persistindo nessa trilha, é possível perceber, portanto, que Joana é o símbolo de um grupo. Não apenas do grupo das mulheres, mas, sobretudo, do grupo dos “subalternos”. Nesse sentido, Joana é apenas o retrato e o resumo de uma coletividade sempre à beira do colapso, sempre prestes a transbordar com uma única e última gota d’água. Porém, destaca-se do grupo a que pertence e que simboliza justamente por entrar em colapso. Por escolher a rebeldia e a selvageria como resposta à humilhação, que não é a tendência mais freqüente do coletivo. Por um lado, Joana, ao contrário de Medeia, não é a desterrada, a sem pertencimento. Essa gota d’água não é só dela, é de todos. É isso, pelo menos, que ela responde a Jasão quando ele reclama de seu modo urgente: “Só que essa ansiedade que você diz 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. Ele então não tem tempo, nem amigo, nem futuro, que uma simples piada pode dar em risada ou punhalada”⁵¹. Se Medeia é a solitária, estrangeira bárbara entre gregos civilizados e semi-deusa entre humanos, o avesso do grupo, aparecendo sempre em “isolamento radical”⁵², (“Quanto a mim, só butim em solo bárbaro, sem urbe, rebaixada por Jasão, sem mãe, sem um parente...”⁵³ e também “Não te é familiar o exílio? (...) Desconheces o preço do vazio de amigos?”⁵⁴), Joana é igual a todos os outros. Ela encarna a situação limite que no fundo é a de muitos, e no mais das vezes. Não obstante, ao contrário desses muitos, ela não se submete. Joana é solitária como Medeia

⁵⁰ A grande diferença parece ser, como sugerido acima, que, no clássico, há conflito de pontos de vista, ambos fortes e sustentáveis. Em sua adaptação carioca, há clara tomada de posição a favor da besta fêmea, também como dito antes. Não irei aqui mencionar, por óbvias, as gritantes diferenças entre contextos históricos, que por si só já são capazes de justificar esse fato.

⁵¹ Buarque e Pontes 1975: 126.

⁵² Vieira 2010: 157. Como lembra o tradutor, Medeia não pode retornar à terra natal e aos seus, haja vistas as atrocidades que ali cometera por amor a Jasão.

⁵³ *Medeia* 255.

⁵⁴ *Medeia* 880 e 881.

precisamente em sua selvagem rebeldia. Se todos estão prestes a explodir, Joana é a única que de fato explode, recuperando dessa forma a solidão da protagonista eurípideana.

Surpreendentemente, é nesse ponto ínfimo, nessa mínima gota que provoca o colapso, que encontramos um último espantoso contato entre o clássico grego e a sua adaptação carioca. Pequeno, minúsculo, quase irrelevante e certamente imperceptível até para os adaptadores, esse ponto de contato encontra-se em uma breve metáfora, que poderia passar despercebida, mas que se torna eloqüente face ao cerne da releitura brasileira do tema de Eurípides. No mar, é absolutamente necessária uma espécie de válvula de escape; é preciso retirar a água acumulada na sentina, o porão das galés, antes que mais água se acrescente à anterior; da alma é preciso, do mesmo modo, desaguar o pesar. Tal imagem marítima – essa metáfora da alma-barco prestes a explodir caso não seja esvaziada de males - aparece no verso 79 da *Medeia* grega, e é quase sempre ignorada pelos tradutores (agradeço, assim, a Trajano Vieira, cuja cuidadosa tradução não deixou o verbo *antléo*, que evoca as águas e o contexto marítimo, passar despercebido): “Quanto pesar, se o mal se acresce ao mal, sem que o anterior deságüe da sentina”⁵⁵. Caso contrário, acrescenta Joana, a *Medeia* carioca, o último minúsculo pesar (já tragicamente prefigurado no samba de sucesso de seu ex-marido Jasão), “pode ser a gota d’água”.

⁵⁵ Eurípides, *Medeia* 79.

Bibliografia

- Buarque, C., Pontes, P. (1975), *Gota d'Água*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Cairus, H. (2005), “Medeia e seus Contrários”, *Revista de Letras* 27: <http://www.revista-deletras.ufc.br/>
- Cantarella, R. (1977), *Eurípide. Medea*. Prefazione di Dario del Corno. Milano: Arnoldo Mondadori Editore.
- Foley, H. (1989), “Medea’s Divided Self”, *Classical Antiquity* 8. 1: 61-85.
- Gagnebin, J-M. (1997), *Sete Aulas sobre Linguagem, Memória e História*. Rio de Janeiro: Imago.
- Gondicas, M., Combe, P. J. (2012), *Eurípide. Médée*. Paris : Les Belles Lettres.
- Knox, B. (1977), “The Medea of Euripides in Greek tragedy”, *Yale Classical Studies* 25: 193-225.
- Mueller, M. (2011), “The Language of Reciprocity in Euripides’ *Medea*”, *American Journal of Philology* 122. 4: 471-504.
- Musurillo, H. (1966), “Euripides’ *Medea*: a reconsideration”, *American Journal of Philology* 87. 1: 52-74.
- Reeve, M. D. (1922), “Euripides’ *Medea* 1021-1080”, *Classical Quarterly* 22. 1: 51-61.
- Vieira, T. (2010), *Eurípides. Medeia*. Tradução, posfácio e notas. São Paulo: Editora 34.

Maria de Fátima Sousa e Silva é Professora Catedrática do Instituto de Estudos Clássicos da Universidade de Coimbra. Desenvolveu, como tese de doutoramento, um estudo sobre a Comédia Grega Antiga (*Crítica do teatro na Comédia Grega Antiga*), e, desde então, tem prosseguido com investigação nessa área. Publicou já traduções comentadas de nove comédias de Aristófanes, além de um volume com a tradução das peças e dos fragmentos mais significativos de Menandro.

Maria das Graças de Moraes Augusto é Professora Titular no Departamento de Filosofia do Instituto de Filosofia e de Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). A sua investigação sobre História da Filosofia Antiga abrange temas como Platão e a herança platónica, filosofia e conhecimento no pensamento antigo, filosofia e literatura na tradição antiga e recepção dos clássicos gregos no Brasil.



OBRA PUBLICADA
COM A COORDENAÇÃO
CIENTÍFICA



UNIVERSIDADE FEDERAL
DO RIO DE JANEIRO

• U



C •

