

Emilio Suárez de la Torre  
Maria do Céu Fialho  
(Coordinadores)



BAJO EL SIGNO DE MEDEA  

---

SOB O SIGNO DE MEDÉIA

---

# A *Medeia* de Eurípides e o espaço trágico de Corinto

MARIA DO CÉU FIALHO  
*Universidade de Coimbra*

A Primavera de 431 a.C., em que Eurípides apresenta a concurso a sua *Medeia*, nas Dionísias Urbanas, marca o início de uma guerra há muito anunciada entre as duas potências à volta das quais se satelitizaram as cidades-estado da Hélade.

O mito dramatizado por Eurípides pertence a uma tradição narrativa mais vasta e antiquíssima — a da empresa dos Argonautas, até terras longínquas do Nordeste, em busca do Velo de Ouro, guardado por uma serpente inexpugnável, no domínio de um monarca cioso do seu tesouro. Tal tradição inscreve-se no modelo de outras narrativas de perigosas viagens marinhas, encetadas à conquista de um tesouro mágico, inacessível, existentes em antigas culturas do Mediterrâneo Oriental. Com esta, em particular, se cruza o motivo tão típico do conto popular do enamoramento da jovem princesa pelo estrangeiro, que há-de vencer provas, e que da princesa recebe oculta ajuda.

O convívio de tais narrativas e o sinal da anterioridade deste mito em relação ao dos erros de Ulisses atesta-o o poeta da *Odisseia* (12. 69-70):

Por ali só uma nau passou, das que navegam no alto mar:  
a nau Argo, por todos cantada, ao regressar da terra de Aetes...

A presença e acção, na narrativa desta aventura, por parte da jovem princesa, tem testemunhos deste bastante cedo. O sucesso da empresa é de carácter praticamente impossível e pode depreender-se do fragmento 11 West de Mimnermo que ele se ficou a dever a factores de origem alheia à força dos heróis envolvidos na demanda. Esse factor de sucesso foi *Medeia*, a princesa filha de Aetes, sobrinha de Circe, que Hesíodo, *Th.* 992-1002, dá como trazida para Iolco por vontade divina.

Nota W. Allan<sup>(1)</sup> que tanto em Hesíodo como em Píndaro, *P.* 4. 71-251, que alude aos poderes mágicos da princesa, se supõe uma natureza imortal de Medeia —análoga, afinal, à da Circe homérica— enquanto Eurípides põe diante dos espectadores uma figura feminina profundamente humana. Aí reside, pois, a grande originalidade do dramaturgo, que modela, a partir dos dados da tradição —incluindo a tradição dramaturgical mais recente— um carácter complexo e extraordinário e lhe dá vida e urgência em responder à situação trágica que o envolve na terra estrangeira de Corinto<sup>(2)</sup>.

Diversas têm sido as leituras da *ethopoia* de Eurípides no que diz respeito à personagem de Medeia, com o objectivo de procurar entender o sentido da peça ou sustentar uma sua leitura. O entendimento da protagonista como a feiticeira bárbara que, cumprida a vingança desmedida, regressa à sua dimensão original, por sobre o rasto de destruição que deixa atrás de si, radica na interpretação defendida por Page<sup>(3)</sup> e condensada na sua já famosa afirmação: "Because she was a foreigner, she could kill her children; because she was a witch she could escape in a chariot". Tal perspectiva, se, porventura, colhe apoio em posteriores leituras da peça, tem vindo, nas últimas décadas, a ser refutada à medida que se impõe a compreensão da peça como documento cultural, no contexto de uma problematização do confronto crítico identidade-alteridade —é o caso, já, em parte, do estudo de Kovacs<sup>(4)</sup> e, sobretudo, do livro já citado de W. Allan.

Na mesma medida, também os *Genderstudies* têm prestado nova atenção valorativa à figura da protagonista. Ilustram esta última tendência, entre outros, os trabalhos de Elisabeth Bryson Bongie<sup>(5)</sup> ou Shirley

(1) W. Allan, *Euripides: Medea*, London, 2002, pp. 17 sqq.

(2) Outros tragediógrafos, como Sófocles e Néofron, exploraram também dramaticamente este mito. Sobre esta matéria, em especial sobre a questão da intertextualidade Eurípides-Néofron veja-se, entre outros, B. Manuwald, "Der Mord an den Kindern" *WS* 17, 1983, 27-61 e A.M. Michelini, *Euripides and the Tragic Tradition*, Madison, 1989. Durante muito tempo pensou-se que Néofron tinha vivido e composto tragédia no séc. IV a.C. O trabalho de Manuwald tem o mérito de deitar nova luz sobre o assunto: a relação entre a força do *thymos* de Medeia e o infanticídio é comum aos dois tragediógrafos, consoante conclui da análise do frg. 2 de Néofron; o tratamento euripidiano representa, todavia, segundo aquele autor, um refinamento do dramaturgo em relação a um motivo já tratado anteriormente. De facto, quando Aristóteles, na sua *Poética*, 1453b 19, refere o infanticídio cometido por Medeia, é à peça de Eurípides que se refere, como sendo do dramaturgo o tratamento, por excelência, do tema.

(3) D.L. Page, *Medea*. The Plays of Euripides, Oxford, Oxford Univ. Press p. xxi.

(4) D. Kovacs, "Zeus in Euripides' *Medea*" *AJPh* 114, 1993, 45-70.

(5) "Heroic Elements in the *Medea* of Euripides", *TAPhA* 107, 1977, 27-56.

Barlow<sup>(6)</sup>. Para tal contribuiu também a própria recepção, de extrema riqueza, aliás, de Medeia no teatro e na narrativa romanesca ou cinematográfica contemporâneas<sup>(7)</sup>.

Por seu turno, o famoso livro de Knox sobre o temperamento heróico dos protagonistas sofoclianos<sup>(8)</sup> e a sua estatura excepcional, que os isola como figuras capazes de decisões extremas, de emoções extremas, marcados por uma *authadia* e uma *autarkeia* que os leva a não saber, jamais, ceder, veio a sugerir novo caminho para um outro olhar sobre Medeia, com resultados apreciáveis. É que esta é, também, uma personagem de emoções e paixões excepcionais, de um *thymos* que lembra o dos protagonistas sofoclianos, incapaz de ceder, no infortúnio e na crise, em nome de uma rasteira sobrevivência. Vêm nesta linha os trabalhos do próprio Knox<sup>(9)</sup>, ou de Friedrich<sup>(10)</sup>, autor bastante sensível ao tratamento euripídiano da força e manifestações do *thymos* da protagonista.

Eurípides faz eco, na sua dramaturgia, de discussões filosóficas do tempo, nomeadamente daquelas em que a polémica se instalou com novos ensinamentos e perspectivas relativistas dos sofistas. Tal eco é perceptível sobretudo naquelas peças que contêm vivas cenas de *agon* entre personagens em confronto, ou naquelas em que o discurso de persuasão recorre aos instrumentos e técnicas de argumentação ensinados na ágora. *Medeia* não tem sido encarada como um exemplo ilustrativo desse aspecto da criação euripídiana. Constitui, por isso, uma via inovadora de acesso ao texto a que foi tomada por Rickert<sup>(11)</sup>, que pondera o peso do possível intertexto, constituído pela posição de Sócrates (de acordo com Platão, *Protágoras*, 352b), quanto às consequências do conflito entre emoção e razão que leva o homem à *akrasia*, decorrente da consciência da decisão

(6) "Stereotype and Reversal in Euripides' *Medea*", *G&R* 36, 1989, 158-171.

(7) Significativo, quanto à riqueza imensa da vitalidade deste mito, é o livro de D. Mimoso-Ruiz, *Médée antique et moderne. Aspects rituels et socio-politiques d'un mythe*, Paris, 1982, bem como a preciosa obra, em dois volumes, editada por A. López e A. Pociña, *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, vol. I-II, Granada, 2002.

(8) B.M.W. Knox, *The Heroic Temper. Studies in Sophoclean Tragedy*, Berkeley, 1964.

(9) "The *Medea* of Euripides" *YCS* 25, 1977, 193-225. M.H. da Rocha Pereira, *Eurípides. Medeia*, introd. versão do grego e notas, Coimbra, Instituto Nacional de Investigação Científica 1991, pp. 18-19, refere o citado trabalho e a produtiva comparação, feita pelo autor, entre *Medeia* e *Ajax*, para, apoiado em exemplos de carácter linguístico, salientar alguns traços de carácter entre os protagonistas das duas peças.

(10) R. Friedrich, "Medea *apolis*: on Euripides' Dramatization of the Crisis of the Polis", in A. Sommerstein, S. Halliwell, J. Henderson, B. Zimmermann (eds.), *Tragedy, Comedy and the Polis*, Bari, 1993.

(11) G.A. Rickert, "Akrasia in Euripides' *Medea*" *HSCPh* 91, 1987, 91-117.

que é justa e da incapacidade de a tomar, por motivos de ordem emocional.

A posição de Rickert é prudente, já que refuta uma adesão, por parte de Eurípidés, ilustrada na figura de Medeia, à perspectiva socrática, pois o *thymos* de Medeia não envolve apenas sentimentos fortes, mas valores<sup>(12)</sup> e, segundo o autor, os famosos *bouleumata*, invocados no grande monólogo, de que me não vou ocupar aqui, por não se enquadrar a discussão de tal assunto nos objectivos deste trabalho, não implicam decisões absolutamente marcadas por um “moral inside”. Idêntica direcção toma o excelente trabalho, também publicado neste volume, de Henar Zamora Salamanca.

Na inversa proporção da leitura desvalorizadora ou valorizadora do comportamento de Medeia se valoriza positiva ou negativamente o comportamento de Jasão.

Devemos entender que a questão da construção da acção dramática da peça e do modo como nela o poeta vai delineando o perfil da protagonista, envolvido na situação trágica, é complementar de uma outra —a do porquê da tessitura da acção trágica desta maneira e não de maneira diversa. Ao formularmos esta questão estamos a interrogar-nos sobre o sentido da peça e intencionalidade do autor.

Um mito, para manter a sua identidade, necessita conservar um núcleo fixo que permita o reconhecimento, pelo receptor, de que é esse mesmo mito que está em causa, ficando aberto ao narrador, *lato sensu*, um campo de inovação ou reconfiguração, para além desse núcleo, onde ele põe em jogo a sua particular experiência e percepção de vivência do tempo humano —para o caso, do tempo trágico. No gesto mimético que preside à sua criação há-de articular um jogo de referências que tornem a sua mensagem apreensível ao receptor —já que de um acto comunicacional se trata— e que permitam a este, ao seguir as referências desse jogo, em que põe e investe a sua própria capacidade de compreensão do mundo, tocar a intencionalidade do criador, sabendo, ao mesmo tempo, que esse encontro único se dá num determinado mito —para o caso, no mito de Medeia—naquela representação específica de tempo e acção humanos, como Eurípidés e não outro a propõe.

Da tradição pré-eurípidiana em que Medeia é referida, saliente-se a narrativa de Píndaro, na *Pítica 4*. Aí Medeia surge como a feiticeira

---

(12) *Op. cit.*, p. 104.



enfeitçada —os *pharmakoi* que fornece a Jasão para vencer as provas impostas por Aetes são fruto da sedução de uma Persuasão particular. Afrodite ensinou a Jasão as 'súplicas encantatórias' (*litas epaoidas*, 217) que levaram Medeia a perder a sua *aidos* perante os progenitores e favorecer, com a sua magia, o estrangeiro por quem se apaixonara, motivo tão próximo da tradição do conto popular<sup>(13)</sup>. Ambos trocam promessas de união em doce casamento (*gamon glykyn*, 223-224) e é desejo da jovem seguir Jasão até à Hélade. Quanto ao protagonismo na morte da serpente, ele cabe ao herói, condutor da empresa, como é de esperar pelo próprio contexto da ode e do destinatário para quem foi composta.

Por outro lado, no séc. V a.C. é conhecido um culto, instituído em Corinto, aos filhos de Medeia, no templo de Hera Acraia —culto com carácter reparador pela morte das crianças às mãos dos Coríntios<sup>(14)</sup>. Eurípidés combina a tradição do culto atribuindo-lhe, no entanto, outra etiologia, com a versão da tradição que conta com a morte de Creonte e sua filha, e o peso, ponderado por Medeia, da fúria dos habitantes de Corinto sobre os seus filhos. Esta versão, bem como a da morte das crianças por erro da mãe, ao querer conferir-lhes a imortalidade, implicaria, certamente, a ruptura do casal.

Por seu turno, a presença de Medeia em Atenas é já do conhecimento de Heródoto (7. 62). Inovação de Eurípidés parece ser, aceitando as conclusões de Manuwald, a modulação dada ao infanticídio às mãos da própria mãe, na sequência do abandono de Jasão —decisão gradualmente tomada e não *ab initio*<sup>(15)</sup>—, bem como o gesto de instituição do culto das crianças mortas, por parte de quem se ergue já para além do humano. Quanto a este ponto, como acabei de referir, Eurípidés combinou tradições diversas —aquela que atribui a culpa involuntária da morte das crianças a Medeia, ao ocultá-las no templo de Hera, pensando, com isso, torná-las imortais, e aquela que atribui a sua morte aos Coríntios, por isso castigados com flagelos de origem divina até instituírem um ritual expiatório de compensação pela culpa, no

(13) D.J. Conacher *Euripidean Drama*, Toronto, 1967, chama precisamente a atenção para o facto de ter sido Eurípidés quem converteu Medeia de heroína de 'folktale' em protagonista trágica.

(14) Veja-se *RE s.v.* 'Medea'.

(15) H. Erbse entende que o ódio aos filhos é já nítido e determinado no prólogo da peça. Até ao fim deste a decisão do modo como exercer a vingança está tomada. Entre outros, se pronuncia contra esta perspectiva, com razão, Manuwald —o ódio de Medeia não tem, no início da peça, um objecto definido e os filhos virão a ser não objecto mas meio de retaliação.

templo de Hera Acraia <sup>(16)</sup>. Euripidiano é também o tratamento da presença de Egeu em Corinto <sup>(17)</sup>, abrindo a pólis ateniense ao acolhimento da suplicante, em contraste com as figuras que representam o poder em Corinto, ou dele estão próximas. É no contexto desta inovação da acção trágica que a *ethopoia* ganha contornos e, com ela, a reflexão sobre as razões que levaram o poeta a construir a acção trágica consoante a construiu e, a partir daí, os caracteres que nela estão envolvidos.

Este prólogo enquadra-se numa das variantes estruturais que encontramos nos prólogos euripidianos, conforme os analisa Erbse <sup>(18)</sup>: combina um monólogo inicial, com um diálogo que se lhe segue e que ilustra, desenvolve e fundamenta as informações e suspeitas apreendidas no monólogo <sup>(19)</sup>. O facto de Eurípides ter escolhido, para a proferir parte expositiva do prólogo, uma figura humana, ligada à intimidade de Medeia, permite que a sua *rhexis* esteja marcada por um forte tom emocional de quem acompanha e vive, numa posição de proximidade afectiva e de subordinação, o sofrimento daquela mulher. Essa figura é a Ama. O diálogo que se segue a esse monólogo envolve uma outra figura da constelação do *oikos* nobre e possuidor de descendência: o Pedagogo.

Trata-se, assim, de duas personagens fortemente ligadas a Medeia: a Ama e o Pedagogo. Pela sua proximidade à protagonista e envolvimento na vida familiar conhecem bem esta mulher, a força do seu carácter e dos seus afectos. A figura da Ama pertence, por tradição e estatuto, ao espaço da sua intimidade de protagonistas femininas; o Pedagogo, em contrapartida, por via da sua própria função, funciona como o elo de ligação entre o espaço da casa e do exterior: é ele quem acompanha os filhos da princesa da Cólquida e de Jasão. Um e outro, Ama e Pedagogo, fazem, todavia, parte de um *oikos* que agora se desagrega. E é do interior desse espaço físico do *oikos* que o grito de raiva e abandono de Medeia se faz ouvir. Jasão, o *kyrios*, deixou a casa e todos os seus para se agregar, através de aliança nupcial, à família real de Corinto. Esta constelação de personagens, a que se acrescentará um Coro de Mulheres de Corinto,

---

(16) Sobre as várias versões da causa e autoria da morte dos filhos de Medeia e Jasão na tradição mitológica grega veja-se F.M. Dunn, "Euripides and the Rites of Hera Akraia" *GRBS* 35, 1994, 101-115.

(17) Também Néofron conta já com a presença de Egeu em Corinto, mas justificada por um motivo concreto — a procura de solução para a privação de descendência.

(18) H. Erbse, *Studien zum Prolog der euripideischen Tragödien*, Berlin, 1984.

(19) Para uma análise do prólogo veja-se também M.H. Rocha Pereira, *op. cit.*, 12-13.

permite sublinhar que, além do mais, é no contexto do *oikos* destruído que o drama de Medeia tem lugar. Pouco a pouco se verá que esse *oikos* foi destruído por se situar à margem do poder.

Se a proximidade da Ama a Medeia possibilita ler no comportamento da sua senhora sinais que suscitem apreensão pelo que esta possa fazer, essa mesma proximidade permite-lhe compreender que aquele temperamento, capaz de excessos inusitados pela força da paixão, a que tudo sacrificou, é inclusivamente, também, capaz de dominar a sua natureza ferosa e os seus rasgos de autonomia, num esforço por se enquadrar dentro dos parâmetros do estatuto da esposa grega, “procurando agradar aos cidadãos da terra a que chegou, na sua fuga, em perfeita consonância com Jasão” (v. 12-13). Bem aceite pelos habitantes de Corinto, o par estreita laços de amizade com a comunidade que o acolhe, consoante o regista o Coro em 136-138 (“uma casa a que me unem laços de amizade”<sup>(20)</sup>). Foi, pois, após todo um passado de excessos e de crimes por paixão (Medeia fora “ferida no seu íntimo pelo amor por Jasão”, v. 8), um *oikos* ‘normal’ que se estabeleceu em Corinto e aí ganhou respeitabilidade por parte dos cidadãos.

É, deste modo, extremamente significativo que Eurípides tenha optado por dar vida a um coro feminino, que pode sentir e sintonizar com o *pathos* da protagonista, de habitantes de Corinto. Enquanto tal, estas mulheres representam o pensar e sentir dos habitantes da cidade, gratos para com Medeia, ligados à sua casa pela amizade e marcados por uma compaixão que os distancia de Jasão e do universo a que Jasão se associou. Deste aspecto me ocuparei mais adiante.

Medeia, no primeiro dos monólogos que profere, ao sair do palácio, no início do episódio I, deixa ver em si uma mulher que, pela força de *eros*, luta por contrariar a sua natureza indómita e o seu *thymos* excepcional. Para poder seguir o seu amado e permanecer com ele, em harmonia, integrada no universo que é o dele, sem dissonância com as normas e costumes aí vigentes, Medeia deu-se a um enorme e verdadeiro esforço de aculturação. Consoante reconhece, “força é que um estrangeiro sintonize com a nação” (v. 222).

Foi, pois, como estrangeira e como mulher que Medeia defrontou a dupla dificuldade de tentar integrar-se, contra a sua própria natureza, no contexto do apertado estatuto que espera a mulher, ainda que grega de

---

(20) Nota, de resto, P.E. Easterling, “The Infanticide in Euripides’ *Medea*”, *YCS* 25, 179 sqq. que Medeia fala, sente e argumenta como uma grega.



nascimento, na sua nova casa, junto do companheiro, e compreendê-lo, isto é, entrar “em novos costumes e novas leis”; a princesa perita em magia tentou, como as demais mulheres, levar a cabo a difícil tarefa de “ser adivinha, sem ter aprendido em sua casa como lidar devidamente com o companheiro de leito (*syneunetes*)” (238-240).

O que constitui tarefa difícil para a mulher da Hélade, torna-se ainda mais difícil no caso de Medeia, pela disparidade de códigos culturais, de comportamento e de natureza. Ao sujeitar-se ao estreito espaço de acção a que é votada a mulher grega, para o caso a mulher casada, Medeia seguiu o imperativo dos sentimentos que a uniam a Jasão e que levaram o par a selar a sua união com juramentos de fidelidade. É essa a base, sobre a qual entendeu construído o *oikos*, que agora se desmorona —essa casa, consoante a Ama o reconhece, já não existe (v. 139), trocada que foi pela união de um outro leito.

Seja qual for a validade de um casamento entre um grego e uma estrangeira, à data em que a peça foi composta, não é aí que reside o cerne da questão. Por um lado, a acção remonta a um tempo mítico-heróico que, consoante já foi notado, predispõe o público a uma apreensão das relações entre personagens algo liberta de um vínculo rígido à realidade jurídica do tempo histórico da representação. Por outro lado, aquilo que, desde o início da peça, como se depreende das palavras da própria Ama, está em causa, para Medeia, é a questão fundamental, de ordem ética, do compromisso celebrado entre o par, por juramento, e selado pela entrega e pela união conjugal no leito.

Ainda que o motor que levou ao compromisso haja sido a força imbatível de eros e não o acordo entre famílias, é na quebra de compromissos, selados pela confiança mútua, que Medeia insiste, nas inflexões que o seu coração vai conhecendo, do desespero à cólera desmedida. Concorda a sensibilidade da princesa bárbara com o enaltecimento, tecido por Apolo, em *Euménides*, do carácter sagrado do mais forte dos pactos —*pistomata*— baseado na confiança mútua, garantido por Zeus e Hera, movido por Cípris e selado no tálamo (*Eu.* 213 *sqq.*). É este, em Ésquilo, o fundamento que confere solidez ao *oikos*, célula do edifício da pólis. Também nesta a harmonia de convívio e construção da vida em comunidade se pauta por compromissos de fidelidade, assentes na consciência e no sentido da *koinonia*.

O *oikos* fundado por Jasão e Medeia, por muito forte que seja a gratidão dos Coríntios à princesa, não conhece a integração plena em Corinto, como se percebe pelas próprias palavras do Argonauta. Não desempenha, pois, a função da família na construção da cidade ideal de

*Euménides*. Não deixa, por isso, de ser fulcral, e bem expressiva, de resto, a sensibilidade desta mulher estrangeira à noção de vínculo estabelecido por compromissos solenemente selados com o estreitar mútuo da mão direita. São esses juramentos quebrados que levam Medeia, em raiva e desespero, a clamar no interior da casa, consoante o relata a Ama.

Tanto a Ama, como o Pedagogo, ou o Coro reconhecem, ainda antes que Medeia saia do palácio, que aquela casa foi destruída nos seus fundamentos pelo gesto de Jasão (vv. 136- 143). Do abandono de antigos laços (*palaia kedeumatōn*, 75) por quem já não é amigo (*philos*) daquela casa fala o Pedagogo. É, pois, para além do drama da traição amorosa e do abandono, o da quebra de vínculos mutuamente assumidos que levam Medeia do desespero à revolta e à disposição de vingança que colhe, à partida, o apoio do Coro de Coríntias.

No *kommōs* que constitui o párodo, e que Eurípides concebeu como um emotivo jogo dialógico entre a orquestra, a cena e aquela que no edifício cénico se oculta —Medeia, no interior do palácio—, ganha particular expressividade a alusão aos juramentos quebrados pelo “esposo maldito” (vv. 62-63), a tudo o que Medeia sacrificou, com crueldade, por esse amor, e ao espaço material em que este particular vínculo se consuma —o leito da união.

As referências ao carácter inviolável do juramento, ao que significa, então, quebrá-lo, ao leito, espaço de amor consumado, de união vinculativa, de solidão e amargura em tempo de abandono, convertem-se num motivo fulcral de referência, não só na boca de Medeia mas também na daqueles que a circundam —o Coro evoca o *anandron lektron*, o ‘leito de onde o homem está ausente’ (436). Por isso o Coro adota a perspectiva de Medeia, amaldiçoando o esposo perjuro, ansiando pela vingança— cuja dimensão não adivinha —e pela queda de quem infringiu valores éticos ideais do universo grego (439-440):

Do juramento se evoluiu a lealdade; na vastidão da Hélade a vergonha (*aidos*) se dissipou nos ares.

O motivo do tálamo desdobra-se no do novo leito, honrado por Jasão (*kaina leche*, 156), no da infidelidade ao leito, por parte de um marido criminoso, consoante o próprio Coro o afirma, em sintonia com a protagonista (*ton en lechei prodotan kakonymphon*, 206), no da dificuldade da mulher, em geral, em reconhecer os costumes e normas do *oikos* em que entra e em falar a linguagem do seu ‘companheiro de leito’ (*syneunetes*, 240).

O mesmo motivo é desvirtuado por Creonte e por Jasão, que acusam Medeia de agir por despeito de um leito vazio, sinónimo de frustração pela necessidade sexual não satisfeita<sup>(21)</sup>.

Tendo como horizonte o vínculo, pelo juramento, de duas pessoas que celebram um pacto de confiança mútua, compreende-se que já o Coro, no párodo, invoque Zeus, a Terra e a luz (depreende-se do Sol) e manifeste a sua confiança e expectativa de intervenção justiceira de Zeus (v. 158) e que Medeia comece por invocar a intervenção de Témis (v. 160), a par, também, da de Zeus, no que é secundada pela Ama (vv. 168-170)<sup>(22)</sup>. É que a capacidade humana de assumir vínculos contratuais, assentes na disposição de confiança e fidelidade recíproca, é sinal, desde cedo, de competência civilizacional<sup>(23)</sup>. Convocar os deuses a testemunhar tal compromisso, normalmente acompanhado de sacrifícios animais, fala pela própria solenidade dos elos que se tecem e pela sua relação a uma ordem que transcende o homem. Já na *Iliada* Zeus é invocado por Agamémnon como testemunha dos juramentos, a par da Terra e do Sol, e punidor dos perjuros (*Il.* 3. 276-280):

“Zeus pai que reges do Ida, gloriosíssimo, máximo!  
E tu, ó Sol, que tudo vês e tudo ouves!  
E vós, ó rios, e tu, Terra, e vós que nos infernos  
Vos vingais dos homens mortos, que com perjúrio juraram!  
Sede vós testemunhas, vigiai os leais sacrifícios!

Se um traço característico do comportamento ideal do Grego, como homem idealmente civilizado, consiste em honrar os compromissos selados, esta Medeia tem a esperar, de um Jasão por quem sacrificou, por quem traiu, como ela mesma diz<sup>(24)</sup>, selvaticamente tudo o que constituía

(21) E. Bongie, *op. cit.*, p. 44, chama a atenção para o expressivo desvirtuar da dimensão significativa de *lechos* na boca de Jasão.

(22) Témis, deusa tutelar de uma justiça divina e da ordem das coisas, é encarada já em Homero, como deusa das assembleias, mas também da ordem familiar (*Od.* 2. 66-68), é invocada por Medeia, no v. 160, como guardiã da mais solene das promessas.

(23) Veja-se W. Burkert *Religião grega na época clássica e arcaica*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian 1993 [trad. do orig. alemão (1977) *Griechische Religion in der klassischen und archaischen Epochen*, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz, Verlag W. Kohlhammer GrubH]. pp. 478-485. Nota o insigne helenista que em sociedades em que a escrita não é ainda prática corrente, esta forma de selar verbalmente compromissos solenes mantém uma força poderosíssima. À medida que a escrita e o registo documental tendem a tornar-se prática comum de uma cultura, o contrato selado por juramento tende, também a assumir a forma de registo escrito. Veja-se também Rocha Pereira, *op. cit.*, pp. 20-21 sqq.

(24) Veja-se Friedrich, *op. cit.*

o seu universo anterior —casa, riqueza, *aidos*, possibilidade de regressar à pátria antiga— o respeito pelos laços assumidos, se não pela força de eros, no que a ele toca, pela força da gratidão.

Frente a um Jasão que tenta minimizar o seu gesto e subverter a situação, Medeia fala, de novo, do significado do pacto que no leito é selado e da quebra desse pacto como traição (vv. 488-498). É um perjuro que Medeia sente ter diante de si, com a agravante de ter quebrado, também, o sagrado dever de grata reciprocidade de um suplicante outrora atendido e auxiliado:

E tu, depois de teres recebido esses benefícios da nossa parte, como o mais torpe dos homens nos atraíste e procuraste um novo leito, apesar de teres filhos (...)

(...) Dissipou-se a fé nos juramentos e nem posso saber se crês que os deuses de então já não governam ou que existem agora novas leis para os homens, uma vez que tens consciência do teu perjúrio em relação a mim. Ai, minha mão direita, quantas vezes a apertaste, e estes joelhos, como em vão se agarrrou a eles, como suplicante, um homem pérfido!

A traição que Medeia reconhece ter cometido para o seu pai e a sua casa, por Jasão, por *prothymia* mais que por *sophia*, recebe agora, como recompensa, a quebra do próprio vínculo de súplica. É que ao contrário do que ocorre com a figura de um Jasão heróico, exterminador de monstros, consoante o apresenta Píndaro, este Jasão euripídiano logrou conquistar o Velo de Ouro através da acção de Medeia, a verdadeira autora da morte do dragão (vv. 480-482).

No confronto entre as duas figuras, a argumentação de Jasão antecipa a perícia de uma retórica deformadora dos factos, típica do Grego, no seu retrato negativo, perante a vítima bárbara, como, por exemplo, a de Ulisses frente a Hécuba, na peça homónima, ou a de Helena, também frente a Hécuba, em *Troianas*<sup>(25)</sup>. Foi Cípris, foi Eros o motor dos gestos de Medeia —nenhuma gratidão há, pois, a vincular o Argonauta; é antes Medeia quem deveria estar grata pela sua vinda para a terra da justiça e das normas reguladoras.

O motivo do leito é subvertido por Jasão, como já foi notado<sup>(26)</sup>, apontando este, na revolta de Medeia, o despeito pela privação erótica e o

(25) Sobre a perspectiva crítica do binómio Grego-Bárbaro em Eurípidés, e em particular nesta peça, veja-se para além do citado trabalho de Friedrich, S. Saïd, "Grecs et barbares dans les tragédies d'Euripide. La fin des différences?" *Ktema* 9, 1984, 27-53.

(26) Vide supra n. 21.

ciúme pela troca de companheira para os prazeres do amor. Assim havia Creonte lido também a razão para a dor e raiva de Medeia (“tu és astuta e perita em muitos artifícios, e sofres por te ver privada de um homem no teu leito” vv. 285-286). Todavia, nem o Coro acredita nos argumentos de Jasão (vv. 576-578):

Jasão, enfeitaste bem as tuas palavras; a mim, no entanto, parece-me, ainda que me exprima contra a tua opinião, que traindo a tua esposa não agiste com justiça.

O confronto entre ambas as figuras e a densidade ou ligeireza com que encaram o espaço em que se sela a intimidade dos esposos evidencia o abismo que as separa. Para Medeia, tanto a união como o que a ela levou e dela decorreu implicam essa ética de dedicação, assente na reciprocidade —*philia*— com todo o excesso que marca o seu carácter, a sua natureza<sup>(27)</sup>. Constitui princípio fundamental da ética grega honrar e favorecer os *philoí*, perseguir os inimigos —não apenas os inimigos próprios, mas também aqueles que prejudicam os *philoí*.

De um modo extremo, como a própria reconhece, aplicando o termo ‘trair’, Medeia sacrifica os vínculos com a sua comunidade de origem, com a sua família e a sua pátria, por Jasão. É ainda por Jasão que aniquila impiedosamente os rivais políticos deste, já em solo grego, como é o caso de Pélias. Assim, é a quebra de todo um código ético, não de cariz ‘bárbaro’ mas de expressão grega, que Medeia denuncia frente a Jasão, frente àquele que, invocando a sua superioridade civilizacional (vv. 536-544), é capaz da *anaideia* (v. 472) de olhar na face os amigos (*philous*) a quem traiu e maltratou (v. 470).

Que Jasão tente subverter o argumento da *philia* traída e demonstrar que o novo casamento —o novo leito (vv. 555.556)— representa, apenas, uma aliança por interesse para prover às necessidades da antiga família, pois “todo o amigo (*pas philos*, v. 561) foge de que é pobre”, só atesta a hipocrisia da personagem, o esvaziamento do seu código ético, e denuncia os interesses que tenta ocultar no seu discurso.

O recurso argumentativo a valores gregos, por parte daquele que os desrespeita por completo, frente à estrangeira agora abandonada, que denuncia tais contradições, constitui um motivo que se virá a perceber,

(27) Este assunto foi por mim desenvolvido num outro contexto: “O motivo da *philia* na Medeia de Eurípides” a publicar em *A Antiguidade Clássica e nós: herança e identidade cultural*. Actas do colóquio de Estudos Clássicos, Braga, Universidade do Minho.



cada vez mais, típico da dramaturgia euripídiana. O Argonauta enquadra-se, afinal, dentro desse padrão esvaziado de *philia*, ao transferir a sua aliança de quem é, no momento, menos favorecido, para quem lhe promete acesso ao poder. Ao tentar compor e impor o seu *ethos* de orador, como *sophos* (v. 548) e *sophron* (v. 549), sustentando uma bizarra forma de ser *meças philos* (v. 549) em relação àqueles que abandona, Jasão subestima e acicata o discernimento e a *sophia* de Medeia, posta ao serviço da mais terrível das vinganças sobre a mais afrontosa das ofensas<sup>(28)</sup>. Passou o tempo em que era oportuna a aliança com a princesa bárbara e agora, como ela mesma o denuncia, em palavras de amargo desencanto, já não há glória que advenha de um *barbaron lechos* (v. 591). O Coro antevê terríveis consequências da “discórdia lançada de amigos contra amigos” (*philoí philoísi* v. 520).

Por outro lado, também o compromisso selado pelo gesto de súplica do Argonauta, como Medeia o evoca (496-498), outrora atendido e salvo pela princesa, foi quebrado, sem respeito às leis sagradas de que também Zeus é guardião, como *Xenios* e *Hikesios*. É esse o verdadeiro sentido da amarga invocação de Medeia à sua mão direita, outrora unida à direita de Jasão em sinal de compromisso e de súplica atendida<sup>(29)</sup>.

Jasão sabe o quanto o seu comportamento infringe os padrões éticos e procura disfarçá-lo com o cinismo da justificação da sua vinda (459-462):

Venho, no entanto, depois disto, sem me subtrair aos amigos (*philois*), olhando por ti, mulher, para que tu não saias daqui com os filhos<sup>(30)</sup>, na miséria e na privação.

Medeia pode estimar a dimensão de hipocrisia deste cuidado anunciado quanto a ela e quanto à salvaguarda do destino dos filhos por parte de Jasão. As cenas antecedentes do drama bastam para a elucidar. Medeia representou outrora o acesso ao Velo de Ouro; Glauce representa agora o acesso ao poder em Corinto, pela aliança com o *oikos* governante.

Percebe-se, assim, que o espaço de Corinto se cinde em duas realidades — a dos seus habitantes, destituídos de poder mas sensíveis aos

(28) Para uma esclarecedora leitura de *sophia*, na peça, veja-se J.A. López Férez, “Nueva lectura de *sophía* -*sophós* en la *Medea* de Eurípides” in: A. López-A. Pociña (eds.) *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, vol. I, pp. 211-232.

(29) A simbologia expressiva da mão direita e dos seus gestos, evocados na peça, é estudada por S. Flory, “Medea’s Right Hand: Promises and Revenge” *TAPhA* 108, 1978, 69-74.

(30) Também o original grego regista a significativa ausência de um possessivo para ‘filhos’.

valores éticos, representado pelo Coro feminino, e a dos poderosos ou daqueles que tentam, calcando fidelidades, associar-se ao poder. Perante a quebra do código ético que liga Jasão a Medeia, a princesa da Cólquida reconhece nele, agora, um inimigo, exacerbada a sua sede de vingança pelo abandono amoroso, pela gratuidade dos seus gestos de dedicação apaixonada, e pelo seu próprio *thymos*, antes domado por vontade própria e agora reavivado —um *thymos* desmedido, incontível, que não conhece limite na retaliação.

Medeia há-de atingir, na sua vingança, o amigo de outrora, agora inimigo, naquele cerne, mesmo, onde ela foi ferida —na possibilidade de construção de um projecto de vida com o homem, objecto da sua paixão, mediante a formalização solene de compromissos, a formação da casa e a perpetuação de descendência (“ninguém me suponha fraca, débil ou passiva: outro é o meu carácter —dura para com os inimigos, benévola para com os amigos” vv. 807-809). A vingança implicará a destruição do inimigo através da destruição da sua nova e da sua antiga casa. Isto é, uma parte de Medeia será também sacrificada. Consoante a protagonista o reconhece, a sua *hamartia* consistiu em ter abandonado “a casa paterna, confiada nas palavras de um grego” (vv. 800 *sqq.*).

Será, todavia, um grego —não de Corinto, mas de Atenas— quem atenderá a sua súplica e cumprirá o juramento selado de a receber na fuga: Egeu.

A cena de Egeu, que alguns críticos eurípidianos depreciaram, pela presença gratuita do soberano ateniense, parece-me, pelo contrário, revestir-se de uma particular importância no que toca a dimensão política da peça —e não devemos esquecer que, na pólis do séc. V, não há representação dramática isenta de significado político.

Não é por acaso que, na sua saudação, Egeu se dirige a Medeia tratando-a por *philos*, após as últimas palavras entoadas pelo Coro, no estásimo II, de censura a Jasão (658-662):

Pereça como ingrato aquele que não sabe honrar os amigos, depois de lhes franquear entrada num coração puro —esse, para mim, jamais será um amigo.

Retomado o motivo da *philia*, um profundo contraste se irá estabelecer entre o comportamento de Egeu e o de Creonte e Jasão. Néofron terá feito Egeu vir em busca de Medeia à procura de solução para a sua casa sem descendência; Eurípides fez sair Egeu de Atenas pelo mesmo motivo, mas a consulta foi feita em Delfos e a procura de um conselho junto do soberano de Trezena.

É, pois, fortuito o encontro entre Egeu e Medeia, no regresso daquele a Atenas. Egeu pensa, à partida, nada ter a esperar de Medeia. Em contrapartida, é o aspecto da própria Medeia que desperta a atenção de Egeu sobre uma possível perturbação na sua vida. O relato do seu abandono, as perguntas e comentários de Egeu, num diálogo em que se entrelaçam os temas da *philia*, do leito e da casa abandonados, conduzem o soberano de Atenas à conclusão indignada de que o Argonauta é um *kakos* (699) e Medeia à conclusão de que Egeu, ao contrário de Jasão, é homem disposto a zelar por juramentos selados assim como, ao contrário de Creonte, Egeu é homem disposto a dar guarida à estrangeira abandonada.

O espectáculo de uma Medeia, postada em atitude de súplica, contrasta com a memória recente, no espectador, do vínculo de súplica quebrado por Jasão. O acolhimento prometido por Egeu, grato pela promessa de auxílio de Medeia para os seus males, lembraria, certamente, aos espectadores que Creonte expulsa implacavelmente aquela mulher que, pelas suas artes, fora útil a Corinto, num primeiro momento, conforme o sugere a Ama no monólogo inicial, em referência à fome que grassava naquela terra e a que os sortilégios da princesa bárbara puseram fim.

Só a segurança deste acolhimento permite a Medeia executar a sua vingança até ao fim e fazer perecer a casa de Corinto e a de Jasão, ainda que o preço seja, para si mesma, demasiado alto.

A este episódio se segue o estásimo III, uma das mais belas odes de enaltecimento de Atenas.

O regresso de Medeia à sua antiga natureza e o distanciamento dos seus traços de humanidade, consumado após o infanticídio, para assumir a dureza da sua face não humana de neta do Sol<sup>(31)</sup>, sublinham o efeito que o comportamento pervertido de um Grego pode ter sobre o Outro, o culturalmente diferente, a quem aquele se apresenta como padrão civilizacional. Não se trata de todo o Grego, mas das figuras que representam o poder ou a apetência pelo poder em Corinto, por contraste com aqueles que não têm, de modo algum, intervenção deliberativa na vida política desta cidade e que são representados pelo Coro.

Este tratamento das figuras da constelação do poder em Corinto, por oposição ao do tratamento do soberano de Atenas, ganha particular significado à luz do contexto histórico da representação. *Medeia*, como comecei por referir, foi apresentada na Primavera do início da Guerra do

---

(31) Cunningham (*apud* Rocha Pereira, p. 18) afirma, sobre o carro, que ele é “uma metáfora visual da (...) transformação” interior da protagonista.

Peloponeso, cujo deflagrar há muito era esperado, após o agravar contínuo de conflitos e confronto de interesses económicos que nas mais variadas partes da Hélade se jogavam entre os potentados. Mas se o grande confronto foi liderado, de um e outro lado, por Atenas e Esparta, os Atenienses não deixavam de manter a consciência de que um dos grandes motores que accionou as hostilidades foi Corinto, a verdadeira rival de Atenas nas rotas comerciais marítimas.

Consoante o sublinham Blásquez-López Melero-Sayas, era esta a cidade que mais desejava o início das hostilidades e que com mais empenho havia participado, já, nas hostilidades de 460-446, na chamada Primeira Guerra do Peloponeso<sup>(32)</sup>. Já Tucídides, na sua apreciação dos sinais da 'doença' que se anuncia, (1.103) diagnostica, como causas da guerra, o ódio coríntio contra Atenas, cuja expansão da hegemonia marítima encontrara um pilar importante na aliança com Mégara, em 461. O choque de interesses que se jogavam na colónia panelénica de Túrios, a epimaquia com Córcira e o apoio naval de última hora àquela ilha que representava um ponto estratégico importante para a rota comercial no Mediterrâneo a ocidente da Grécia, por fim os incidentes em Potideia, ainda e sempre envolvendo à distância Atenas e Corinto, levam a cidade do istmo a pressionar Esparta para a declaração de guerra de 431.

Para aquém de todos as leituras possíveis da tragédia euripídiana, não podemos deixar de ter em consideração este contexto, no qual o espaço de Corinto se esboça como um espaço trágico de dissonância entre quem detém o poder e quem habita a cidade. Para aqueles não são válidos os princípios éticos que marcam a identidade grega e configuram os códigos de comportamento do homem civilizado. Tal infracção gera desarmonia, contribui para a exarcebação do *thymos* da protagonista, para além da sua boa-vontade de aculturação por afecto, e para uma vingança que abala a cidade.

O ritual instituído por uma Medeia *ex machina*, no final da peça, no templo de Hera Acraia, retoma parcialmente aquela versão da tradição de rituais de compensação instituídos para os Coríntios, de modo a permitir-lhes serem expurgados da morte das crianças<sup>(33)</sup>. Aqui, não há expurgação,

---

(32) Veja-se J.M. Blásquez, R. López Melero, J.J. Sayas, *Historia de Grecia Antigua*, Madrid, 1992<sup>2</sup>, p. 503.

(33) Sobre o ritual e o sacrifício anual de uma cabra negra, junto ao pretense túmulo dos filhos de Medeia, no *temenos* do templo de Hera Acraia, em que, cada ano, eram levados a viver sete rapazes e sete raparigas coríntios (o sacrifício da cabra constituía um sacrifício transferencial do dos jovens trajados de negro), veja-se, para além do citado estudo de

pelo simples facto de que não houve infanticídio por parte da pólis: é a pólis, contudo, sem os seus governantes destruídos e sem Jasão, ainda mais castigado ao ser-lhe negado providenciar o gesto preceituado do funeral dos filhos<sup>(34)</sup>, que contribuirá para uma rearmunização de um universo que foi, de qualquer modo, abalado. E deverá fazê-lo sozinha, já que à neta do Sol, outrora benfeitora da cidade, aguarda-a Atenas, pelo juramento selado e cumprido por Egeu, na sequência do qual se acende a luz da esperança para a descendência e continuidade dentro da casa real —continuidade essa destruída na casa real de Corinto.

---

F.M. Dunn, o excelente artigo de W. Burkert, que inaugurou uma nova perspectiva sobre as próprias possíveis origens da tragédia, "Greek Tragedy and Sacrificial Ritual" *GRBS* 7, 1966, 119 sqq.

(34) Competia ao *kyrios* providenciar e dirigir o funeral dos seus familiares. Veja-se R. Seaford, *Reciprocity and Ritual. Homer and Tragedy in the Developing City-State*, Oxford, 1994, pp. 74-78.