

## A REATUALIZAÇÃO DO MITO DE MEDEIA EM EURÍPIDES, OVÍDIO E SÊNECA

### *THE UPDATING PROCESS OF MEDEA'S MYTH BY EURIPIDES, OVID AND SENECA*

João Batista Toledo Prado<sup>1</sup>  
Isabela Siqueira Cordeiro<sup>2</sup>  
Livian Maria de Souza Barbosa<sup>3</sup>

**RESUMO:** Porque é uma criação do homem e para o homem, o mito representa uma realidade sagrada e verdadeira que reflete, segundo o Roland Barthes de *Mitologias* (1989), as características sócio-históricas da sociedade em que ele tem existência e, uma vez estabelecido como prática religiosa e cultural, tem também a capacidade de adquirir novos significados que se renovam a cada uso sem esgotar seu discurso primeiro. Por isso, o presente trabalho tem como objetivo contextualizar o processo da reatualização mítica, com base nos estudos de Mircea Eliade, de *Mito e Realidade* (1986), observando como tal fenômeno ocorre desde a Antiguidade Clássica, a partir da delimitação do campo de observação na esfera das obras clássicas greco-latinas, uma vez que o mito na Antiguidade tinha valor sacro e, embora tenha tido variados graus de adesão, também era experimentado como instância viva e concreta. Assim sendo, a presente investigação toma em estudo o mito de Medeia, a fim de compreender os aspectos que o constroem e constituem tanto em uma epístola de Ovídio contida n'As Heróides, como nas tragédias homônimas de Eurípides e Sêneca, levando em consideração como o contexto sócio-histórico desencadeia o processo de reatualização mítica, e o modo com que o gênero literário concretiza esse movimento.

**PALAVRAS-CHAVE:** Mitologia clássica; Medeia; Eurípides; Ovídio; Sêneca.

**ABSTRACT:** *Because it is a "from man to man" creation, the myth is able to represent a true sacred reality that reflects, according to Roland Barthes in *Mythologies* (1989), society's socio-historical features in which it exists as a whole, and once it is established as a religious and cultural practice, it is also able to acquire new cultural and life meanings that will be soon renewed in each of its uses without losing its first essence. Thus, this research aims to propose a contextualization for myth updating processes, based on the studies made by Mircea Eliade in *Myth and Reality* (1986), observing how such a phenomenon occurs since Classical Antiquity. This survey deals with the classical Greek-Roman literary works, since myth in Classical Antiquity had a sacred value and, although it has had different degrees of adherence in that regard, it was used to be experienced as a concrete and alive instance of reality. Thereunto, this research seeks to study specifically the myth of Medea, in order to comprehend the main aspects by which this myth is build up in an Ovid's epistle from the *Heroides*, as well as in the homonymous tragedies by Euripides and Seneca, taking into account how the socio-historical context unleashes the myth reactualization process, and how the literary genre achieves this movement.*

<sup>1</sup> Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho". E-mail: [joao.bt.prado@unesp.br](mailto:joao.bt.prado@unesp.br). Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-3750-0976>

<sup>2</sup> Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho". E-mail: [isqueira86@gmail.com](mailto:isqueira86@gmail.com). Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-1983-645X>

<sup>3</sup> Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho". E-mail: [livssbarbosa@gmail.com](mailto:livssbarbosa@gmail.com). Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-8614-6788>

**KEYWORDS:** *Classical mythology; Medea; Euripides; Ovid; Seneca.*

## **Introdução**

O sistema social que dá suporte aos mitos tem sobrevivido em todas as atividades humanas desde que o homem dele pôde ter algum registro. No presente, os traços de sua existência podem ser notados por meio de comportamentos herdados desde as sociedades arcaicas, por meio de elementos expostos na linguagem, na literatura, na arte ou ainda em várias formas sociais de entretenimento. O mecanismo pelo qual o mito vive e sobrevive, renovando-se ou camuflando-se em diferentes contextos sócio-históricos, dá-se essencialmente através de variadas formas de reatualização mítica.

Embora já constituísse matéria predileta das formas de narrativa correntes nas sociedades tradicionais, com a invenção da escrita a mitologia passou a contar com um novo meio de manifestação. O Ocidente sedimentou esse processo ampliando as formas de manifestação dos mitos greco-latinos, renovando-os através de vários meios de produção e circulação da cultura moderna, tal como nos romances, no cinema e nas histórias em quadrinhos (ELIADE, 1986, p. 141-167). Cumpre lembrar, entretanto, que eles foram registrados originalmente pelos diversos autores da Antiguidade Clássica greco-latina em determinados gêneros literários e contextos sócio-históricos, a partir das narrativas míticas que eram, no início, experimentadas por toda a sociedade que as tinha presentes em seu cotidiano (como nas práticas ritualísticas, por exemplo), ou seja, os mitos foram criados em um estágio civilizacional e em uma época em que a mitologia era componente inextricável da vida social, religiosa e cultural dos indivíduos, bem como da organização das sociedades antigas (CHAUÍ, 2000, p. 34). Além disso, tendo em vista o larguíssimo arco de tempo compreendido pelos desenvolvimentos das duas grandes culturas, romana e grega, que são matrizes para o desenvolvimento da cultura europeia reunidas pelo termo Antiguidade Clássica, não é de estranhar que mitos variados tenham conhecido diversas versões.

O presente artigo reflete sobre o fenômeno da reatualização mítica num arco de alguns séculos dentro do período da Antiguidade Clássica, uma vez que as culturas grega e latina criaram, ecoaram e refrataram elementos da sacralidade mitológica original em suas práticas letradas que registraram vários aspectos e versões de narrativas míticas. Será verificado, portanto, como o processo se dá no seio de obras literárias greco-latinas, por meio da análise da evolução do tratamento conferido ao mito de Medeia, a fim de investigar sua reatualização nas Heroides, de Ovídio, contrastando-o com seu estatuto nas tragédias homônimas de Eurípides e Sêneca. Dessa

forma, estudar-se-á como o processo de reatualização desse mito ocorre em diferentes épocas, autores e gêneros.

Os elementos de reflexão utilizados para a análise constituem um conjunto bem delimitado e específico para ambas as partes que compõem este trabalho (a teórica e a analítica), de tal sorte que a base teórica da investigação servir-se-á de elementos propostos em *Mito e Realidade* (1986) de Mircea Eliade, mitólogo e historiador que estudou o processo de reatualização mítica das sociedades arcaicas até sua transformação no mundo moderno, bem como de elementos oriundos do Roland Barthes de *Mitologias* (1989), cujas ideias parecem convergir com as de Eliade no que toca ao poder da História ao longo do processo de reatualização.

No que respeita às obras que serão objeto das considerações constantes deste texto, foi utilizada a tradução do grego preparada por Trajano Vieira (2010), no caso da tragédia de Eurípides, além de passagens traduzidas pelas autoras deste artigo no caso das obras latinas em apreço, a partir dos textos latinos estabelecidos tanto por Léon Herrmann para a edição da Société d'Éditions Les Belles Lettres, para a tragédia de Sêneca (Sénèque, Médée, 1924), como por Henri Bornecque para a edição da Les Belles Lettres, para o poema de Ovídio (Ovid, *Heroides*, 1928); trata-se, na verdade, de uma tradução de serviço — ou de referência — que segundo as considerações de Giovanni Segal e Oreste Tappi, em *Versioni latine: Avviamento a la traduzione* (1986, p. 16 e 17), consiste em uma tradução vernácula o mais literal possível do texto latino original, já que tem por objetivo fornecer sua primeira compreensão. Isso já bastará para o propósito do presente artigo, já que a tradução literal permite entender o conteúdo, sem procurar equivalência no nível de expressão poética do texto latino, já que não tem como preocupação explorar níveis de elaboração artística do texto poético no presente caso.

## 1 O Mito como potência de recriação e permanência

*que os poetas podem refazer o mundo por imagens,  
por eflúvios, por afeto.*  
(Manoel de Barros, *Despalavra*)

Na obra *Mito e Realidade* (1986), Mircea Eliade, historiador das religiões, filósofo e mitólogo, adota uma abordagem filosófica no tratamento do mito, que é tomado ali como fenômeno sagrado e necessário durante as práticas religiosas, desde as sociedades arcaicas até sua transformação com a chegada da modernidade, o que implica sua permanência na História, fato que o autor credita ao processo de reatualização (ELIADE, 1986, p. 17-18).

Considerado elemento fundamental para a prática ritualística de uma sociedade arcaica, o mito é definido por Mircea Eliade como uma história exemplar, não se tratando, portanto, de simples narrativa, mas de uma história sagrada que conta as façanhas dos *Entes Sobrenaturais* durante a construção da realidade experimentada por dada comunidade, o que se dá seja através de um mito cosmogônico, que narra a criação do Cosmos, do universo, do tempo primordial e de tudo o que havia num passado remoto e anterior à realidade vivida, seja através de mitos de origem ou etiológicos, que narram tudo aquilo que foi criado após a criação primordial, tal como uma ilha, um rio, um lago, incluindo a morte, as catástrofes, as dores, as doenças e assim por diante (ELIADE, 1986, p. 11-13). Essa categoria prolonga e completa o mito cosmogônico, contendo, portanto, rudimentos da cosmogonia e um poder consequente. Nesse contexto, nas palavras de Eliade, o mito:

É sempre, portanto, a narrativa de uma “criação”: ele relata algo que foi produzido e começou a ser. O mito fala apenas do que *realmente* ocorreu, do que se manifestou completamente. [...] Os mitos revelam, portanto, sua atividade criadora [Entes Sobrenaturais] e desvendam a sacralidade (ou simplesmente a “sobrenaturalidade”) de suas obras. [...] O mito cosmogônico é “verdadeiro” porque a existência do homem está aí para prová-lo; o mito da origem da morte é igualmente “verdadeiro” porque é provado pela mortalidade do homem, e assim por diante. [...] É o “modelo exemplar” de todas as atividades humanas (ELIADE, 1986, p. 11-12, grifo do autor).

O *modelo exemplar* a ser seguido nas atividades humanas deixa entender, nas palavras do autor, que o mito pressupõe a *imitação* do modelo pelo homem, ou seja, nas sociedades tradicionais, a prosperidade dos rituais que visam a captar as forças sobrenaturais que favorecem a agricultura, a prática da medicina, a pesca, entre outras necessidades básicas de sobrevivência, só é alcançada através da imitação perfeita do mito em que se relata a primeira vez em que aquilo que se deseja obter aconteceu, sempre graças às Entidades Sobrenaturais. Com isso, instaura-se o tempo cíclico do mito, o ciclo de eterna vida e morte, passando a acontecer uma vez e a todo momento, em qualquer década e em qualquer sociedade.

A imitação ritualística de determinado mito garante que o processo de reatualização possa ocorrer, sendo assim, a reatualização mítica e a imitação são instâncias que não podem ser separadas: devem existir para que o eterno ciclo aconteça e para que o conhecimento seja compartilhado. A reatualização do mito é impossível se não existir um indivíduo que o imite e vice-versa, e o processo que opera e implanta essa dimensão na realidade é manifestado nos rituais. Portanto, o homem “é obrigado não somente a rememorar a história mítica de sua tribo, mas

também a *reatualizá-la*<sup>4</sup> periodicamente em grande parte” (ELIADE, 1986, p. 17, grifo nosso), uma vez que “os mitos ensinam como repetir os gestos criadores dos Entes Sobrenaturais e, conseqüentemente, como assegurar a multiplicação de tal ou tal animal ou planta.” (ELIADE, 1986, p. 18).

Além do ritual e da presença de um indivíduo que atua como imitador, Eliade aponta a importância do conhecimento do mito para que a prática ocorra com êxito. Para ilustrá-lo, o autor (ELIADE, 1986, p. 36) oferece como exemplo um suposto mito de origem para a dor de dentes, necessariamente a primeira que existiu após o mundo ser criado; nesse exemplo, caso o sacerdote ou o indivíduo que é dotado dos saberes e práticas ritualísticas conheça perfeitamente o mito da origem da dor, ele é capaz de curar as dores dos indivíduos de sua comunidade a partir do conhecimento de quando e como ela se originou, fazendo-a encerrar seu ciclo de vida e retornar ao início, promovendo a cura.

Essa ordem de conhecimento contempla também a agricultura e todas as outras atividades humanas. Não há como uma plantação de algum tipo de alimento, por exemplo, ser bem sucedida se o indivíduo não conhece sua origem, de modo a reatualizá-la de forma ritual, e, assim, favorecer sua germinação, frutificação e assim por diante. O mito da origem toma lugar do que comumente se chama de “encantamento”, e recitá-lo durante o crescimento dos alimentos permite fazer com que cresçam perfeitos como da primeira vez, pela reatualização do tempo primordial da origem.

No entanto, apesar das considerações do mito como fenômeno essencial para as atividades humanas tornadas propícias pelos rituais, suas características também se estenderam historicamente a outros ramos de atividade humana, como, por exemplo, o literário, o das artes plásticas, e também, mais propriamente na modernidade, o do cinema e o das histórias em quadrinhos. Se as características míticas de renovação e reatualização não são completamente explícitas nas obras da Antiguidade Clássica, são ainda mais camufladas na era moderna (ELIADE, 1989, p. 141-166), embora, também aí, ainda existam e se perpetuem, mesmo desprovidas da mentalidade arcaica do mito como manifestação de sentimento religioso, o que leva a supor que alguns aspectos do pensamento mítico sejam “*constituintes* do ser humano” (ELIADE, 1989, p. 57, grifo nosso). Por

---

<sup>4</sup> Nesse contexto, o termo *reatualizar* significa fazer passar uma vez mais da virtualidade à concretude ou reintroduzir na realidade factual ou ainda, mais simplesmente, “refazer” ou “reapresentar” determinado evento mítico nas práticas ritualísticas. Trata-se, portanto, de literalmente representar o mito para que a força creditada pela comunidade que o experimenta se torne de novo efetiva para sua continuidade. Por extensão de significado, como se verá mais adiante, o termo passará a abarcar a reatualização mítica em diversas linguagens, algumas registradas desde a Antiguidade Clássica e outras a partir da modernidade, como a literatura, a música, o cinema etc.

ser um constituinte mental do ser humano, segundo Eliade (1986, p. 159), o comportamento mítico de imitação torna-se uma característica das modernas reapropriações dos mitos, cujas estruturas permanecem camufladas nesses novos meios de linguagem: o romance, as histórias em quadrinhos, o cinema etc., e recebem uma nova imagem de acordo com o ideal vivido pela época. Para ilustrar sua observação, na mesma passagem há pouco mencionada, o autor utiliza como exemplo a criação dos heróis das histórias em quadrinhos, cujas histórias apresentam a mesma estrutura dos mitos de heróis clássicos, mas reatualizadas em uma versão moderna<sup>5</sup>. Eliade aponta que esses mitos reinventados satisfazem às “nostalgias secretas do homem moderno, que, sabendo-se decaído e limitado, sonha revelar-se um dia um ‘personagem excepcional’, um herói” (ELIADE, 1986, p. 159). Ele ainda acrescenta que, nas leituras dessas novas histórias, principalmente nas de heróis mitificados, há “um processo inconsciente de projeção e identificação, o leitor participa do mistério e do drama, e tem a sensação de estar pessoalmente envolvido numa ação paradigmática, isto é, perigosa e ‘heroica’” (ELIADE, 1986, p. 159). Eliade refere-se à condição de uma sociedade moderna que tentou “superar” o pensamento mítico arcaico, mas que também, ao ultrapassá-lo, se apercebeu dos limites e decadência nela gerados pelo afastamento dele, o que poderia explicar a necessidade contemporânea de identificação com traços das personagens de HQ como os super-heróis, cujos poderes extraordinários se assemelham aos dos deuses e semideuses míticos.

O argumento de a sociedade moderna ser “decaída e limitada” aparece mais esmiuçado em *Breve história do mito* (ARMSTRONG, 2005, p. 101-112). Pode-se dizer que a superação do pensamento das sociedades arcaicas, atingida na modernidade, produziu um certo *sentimento da ausência*, a partir do descontentamento com a ciência, com o surgimento das guerras e daquilo que os cientistas não conseguiam explicar (ARMSTRONG, 2005, p. 110-112). Quando ainda havia a crença nas Entidades Sobrenaturais, o homem arcaico podia apoiar-se em uma esperança e conforto nelas investido diante da dura realidade que vivia, tal como o perigo iminente de desastres naturais, o medo da morte e principalmente o medo e a incerteza do que há, ou se há, alguma salvação após a

---

<sup>5</sup>É importante ressaltar que, apesar de concordarem com Eliade (1986) quanto à reatualização do mito nas diferentes práticas culturais da modernidade dar-se em consonância ao momento histórico e, principalmente, aos ideais de vida postulados por determinado estágio de desenvolvimento da sociedade, os autores deste trabalho reconhecem a complexidade dos diferentes valores atribuídos ao mito, que não raro divergem demasiado de sua acepção como elemento sacro ou artístico. Tais valores podem ser vistos a partir do exemplo do próprio Eliade, em que a figura dos heróis das histórias em quadrinhos — sobretudo a do *Superman*, citada pelo autor (1986, p. 159) — poderiam representar uma espécie de aproximação a certas facetas de mitos pontuais, de modo a propiciar identificação dos leitores com as narrativas míticas que lhes dava suporte, mas que também sustentariam a ideia de um produto ou ideologia a ser vendido pela indústria cultural de nossa época; nesse caso, ou ainda, nessa acepção específica, ele não deve naturalmente ser confundido nem aproximado do Mito em seus aspectos religiosos e artísticos.

vida (ARMSTRONG, 2005, p. 17-52); esse vínculo com a religiosidade, ou dependência dela, diminuiu com os avanços da ciência, pois teoricamente não haveria mais por que temer a realidade natural, já que o homem ter-se-ia tornado autossuficiente<sup>6</sup> (ARMSTRONG, 2005, p. 101-103); porém, ao descobrir-se limitado e “sem espiritualidade”, ele teria sido levado a ser o protagonista de seu próprio tempo, a deter o poder da *criação* e a projetar-se na imagem dos heróis e deuses míticos (ELIADE, 1986, p. 160).

Discorrer sobre as sucessivas mudanças de percepção do mito ao longo dos tempos, até chegar ao estatuto de suas manifestações nas sociedades modernas, não é o principal foco deste trabalho, no entanto, é importante abordar brevemente essa questão pelas reflexões de Mircea Eliade (1986, p. 141-166), para permitir comprovar que o mito não morre, apenas se camufla e *muda* de acordo com o período histórico no qual está inserido. Em outras palavras, a História permite fazer com que o mito também se reatualize, sem perder, contudo, seu discurso primeiro, o que realmente o define como elemento de longa permanência histórica.

Roland Barthes, escritor, sociólogo, filósofo e semiólogo, estudou a linguagem mítica inserida na comunicação moderna pela perspectiva da semiologia, seja no cinema, seja nas revistas, ou teatro etc. Ao estudar como o sistema linguístico do mito sobrevive na comunicação dos tempos modernos, Barthes também esbarrou no processo de reatualização, tomando o aspecto da linguagem por que ele se manifesta como forma preferida de abordagem. Apesar de a perspectiva barthesiana não ser pertinente na presente pesquisa, ao contrário de Eliade, Barthes reconhece e deixa explícito o papel desempenhado pela História nesse processo, ao afirmar, em *Mitologias* (1989), que

Não existe, evidentemente, uma manifestação simultânea de todos os mitos: certos objetos permanecem cativos da linguagem mítica durante um certo tempo, depois desaparecem, outros substituem-no, acedendo ao mito. [...] Pode conceber-se que haja mitos muito antigos, mas não eternos; pois é a história que transforma o real em discurso, é ela e só ela que comanda a vida e a morte da linguagem mítica. Longínqua ou não, a mitologia só pode ter um fundamento histórico, visto que o mito é uma fala escolhida pela história: não poderia de modo algum surgir da “natureza” das coisas. (BARTHES, 1989, p. 132)

Assim sendo, o processo de reatualização do mito na literatura (como em diversas outras áreas) depende do agente que dele se (re)apropria, de modo talvez comparável ao do imitador

---

<sup>6</sup> A perspectiva da cisão entre religião e ciência, defendida por Armstrong (2005), foi considerada, neste trabalho, para dar suporte ao conceito de reatualização mítica exposto por Eliade (1986) e seus modos de permanência nas sociedades modernas. Entretanto, essa visão deve ser tomada com certa cautela, visto o cenário que a religiosidade representa nas sociedades contemporâneas, através da ascensão de ideais de grupos religiosos determinados (alguns dos quais de viés fundamentalista) e da negação aos progressos científicos que se espalharam nos últimos anos.

ritualístico das sociedades tradicionais, e de toda a carga sócio-histórica e cultural que faz parte de sua realidade. É importante salientar que o mito não passou a ser reatualizado apenas na modernidade, mas já vem, sucessivamente, se reatualizando desde os tempos arcaicos, incluindo os muitos séculos da Antiguidade Clássica greco-latina, em que também teve, ao menos nos estágios iniciais dessas duas grandes civilizações da Antiguidade, um valor sacro (ELIADE, 1986, p. 131). De uma canção proferida nos tempos remotos até a adoção da escrita na Grécia Antiga, os mitos podem ter adotado uma outra faceta frente ao tempo em que estavam sendo escritos, como é o caso da tragédia grega de Eurípedes (484 a.C. - 404 a.C.), *Medeia*, até seu reaproveitamento em um novo gênero literário, a epístola em versos, por Ovídio (43 a.C. - 17 d.C.), na Roma Antiga, e posteriormente com a tragédia latina de Sêneca (4 a.C. - 65 d.C.); cada um acrescentando novas informações e características ao mito de Medeia, dentro de seu tempo histórico e estilo próprios, mas sempre respeitando o discurso primeiro de onde se originou.

## 2 O mito de Medeia na tragédia grega de Eurípedes

O poeta trágico grego Eurípedes (séc. V a.C.) foi um dos maiores tragediógrafos da Grécia, autor de dezoito peças remanescentes, dentre elas uma *Medeia*<sup>7</sup>, um dos objetos de estudo deste trabalho. A obra de Eurípedes mostra atenção aos problemas da sociedade ateniense de sua época e a agitação da alma dos homens. Em suas obras destacam-se personagens femininas, e ali, segundo *O divino nos sofistas e em Eurípedes* (ALMEIDA, 2015, p. 22), o feminino é representado como diverso e tolerante, mas é suprimido pelos valores aristocráticos da sociedade democrática ateniense, em que as mulheres não tinham participação ativa. Desse modo, o tragediógrafo pode ter tido o papel de dar voz a essas mulheres.

Conforme afirmam Vernant e Vidal-Naquet, em *Mito e tragédia na Grécia Antiga* (1999), a tragédia é um gênero literário com regras e características próprias, que instaurou um sistema de festas públicas na pólis, inspiradas no culto de Dionísio, e traduziu aspectos da experiência humana

---

<sup>7</sup> Medeia era filha do rei Eetes, da Cólquida, neta do Sol (Hélio) e sobrinha da feiticeira Circe. Em sua linhagem materna, é filha de Oceanide Ídia, porém ainda atribui-se sua origem à Hécate, patrona das feiticeiras. Medeia foi conhecida como a feiticeira que ajudou Jasão a recuperar o Velo de Ouro e, após conquistar o velo, fugiu junto com ele e os Argonautas. Em um episódio de sua narrativa mítica, Medeia e Jasão viveram por um tempo em Corinto, onde Jasão receberia a filha do rei Creonte, Creúsa, em casamento. Medeia foi, então, expulsa da cidade por Creonte, que temia alguma retaliação da feiticeira, porém ele ainda concede-lhe um dia para que permaneça na cidade, e assim Medeia planeja a sua vingança contra Jasão: embebe as jóias e a túnica de Creusa em veneno para que ela fosse queimada viva. Além disso, para completar a sua vingança, Medeia mata os seus próprios filhos no templo de Hera. Após o infanticídio, a feiticeira foge em um carro com os cavalos alados de Hélio (o deus-Sol) para Atenas, reino de Egeu (cf. *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*, de Grimal, 1993, p. 292-294).

até então despercebidos, marcando uma etapa na formação interior do homem, cujos anseios, ódios e paixões foram expostos nas tramas encenadas. Além disso, para os autores, a matéria-prima da tragédia são as narrativas míticas que, no texto trágico, têm seus valores heroicos e suas representações religiosas antigas questionadas devido ao advento do direito, que condena e rejeita as práticas sociais dos heróis lendários. A tragédia surge, portanto, no contexto histórico da formação do pensamento jurídico e social, quando se verifica um distanciamento das tradições míticas e heroicas dos tempos mais antigos (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 1999, p. 3-6).

Com o questionar comportamentos e vícios humanos, Eurípides reatualizou o mito de Medeia. Para Lesky (1996), Medeia demonstra o caráter desmedido da paixão de uma mulher que se opôs a seu sofrimento, a ser retirada de sua pátria por Jasão e a ser abandonada em terra estrangeira; assim o poeta grego teria abandonado a feição da Medeia feiticeira para privilegiar a construção de uma face demoníaca, em que a mulher é representada como assassina de seus próprios filhos. Além disso, ainda para Lesky, Eurípides, com grande liberdade, opõe-se à tradição que informa sobre o morticínio dos filhos de Medeia pelos coríntios. Afora isso, os novos significados no mito de Medeia podem ter sido influenciados pelo mito de Procne, que matou o filho para vingar-se do marido Tereu (LESKY, 1996, p. 201).

A construção de Medeia como uma figura nefasta pode ter sido favorecida pela própria estrutura do gênero trágico. De acordo com Brandão, em *O teatro grego* (1980), em consonância com Aristóteles na *Poética*, na tragédia o herói deve passar da fortuna para o infortúnio, não o contrário, pois ele é destinado ao trágico, “[...] não porque seja mau, mas por causa de uma falta cometida.” (BRANDÃO, 1980, p. 50), ou seja, não é o caráter da personagem trágica que a leva ao infortúnio, mas alguma ação, no enredo de seu mito, que a levará ao sofrimento. Em *Medeia*, entretanto, o caráter da princesa da Cólquida parece ser construído de modo a reforçar suas paixões desmedidas e sua crueldade, sendo assim, o infortúnio poderia ser guiado pelo seu próprio temperamento. Romilly, em *A tragédia grega* (2008), explica que o tragediógrafo construía seus heróis de modo a que fossem “vítimas de suas fraquezas humanas” (ROMILY, 2008, p. 126) e, assim, obedeceriam a suas paixões. Em suas tragédias, Eurípides deixa claro que o que se passa com os heróis também poderia passar-se com qualquer ser humano (ROMILY, 2008, p. 126). Logo, pelo modo como Eurípides trabalhava a dimensão psicológica dos heróis, aproximando-os dos homens, pode-se inferir que o infortúnio de Medeia, ao final da tragédia, tenha sido ocasionado por seu próprio caráter. Essa condição é observada pelo medo expresso pela Ama, pelo Coro e por

Creonte sobre as ações de Medeia, que poderiam levar a uma retaliação violenta do abandono que sofreu de Jasão; por isso, tais personagens relembram o histórico de crimes de Medeia, como ter traído seu pai para o benefício do líder dos Argonautas e ter assassinado seu irmão, arremessando seus membros ao mar, para despistar seu pai, o rei Eetes, e fazê-lo desistir de perseguir o navio Argos, em que o casal fugia.

Os traços formais da tragédia são descritos por Aristóteles na passagem compreendida entre 1449b a 1450b da seção VI da *Poética*<sup>8</sup>. Para o filósofo grego, a tragédia consiste na imitação de uma ação de caráter elevado, que relata ações nobres de felicidade e desventura, além disso a tragédia possui uma *unidade temporal*, ou seja, uma ação:

[...] completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes do [drama], [imitação que se efectua] não por narrativa, mas mediante actores, e que suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções. (Arist., *Poe.*, 1450a 25-29).

Entende-se por “linguagem ornamentada” aquela que tem ritmo, melodia e canto. Além disso, para o autor, a qualidade da tragédia está subordinada a seis elementos estruturantes: *mito*, *caráter*, *elocução*, *pensamento*, *espetáculo* e *meloquia* (Arist., *Poe.*, 1450a 8-11). O *mito* equivale à fábula, as ações que são desenvolvidas na tragédia: “o mito é a imitação de ações; e por ‘mito’, entendendo a composição dos actos” (Arist., *Poe.*, 1450a 2-3). O *caráter* é a qualidade da personagem: “é o que revela certa decisão ou, em caso de dúvida, o fim preferido ou evitado” (Arist., *Poe.*, 1450b 10-12). Entende-se *pensamento* como “tudo quanto digam as personagens para demonstrar o quer que seja ou para manifestar sua decisão” (Arist., *Poe.*, 1450a 6-7), caracterizando, assim, o modo como as ideias são desenvolvidas no texto trágico. No domínio da *elocução*, compreende-se “o enunciado dos pensamentos por meio das palavras” (Arist., *Poe.*, 1450b 12-14), sendo assim, a elocução representa o diálogo, característica do texto dramático, podendo ser expressa em versos ou em prosa com a mesma efetividade. A *meloquia* é compreendida como o canto, que é, para Aristóteles, o principal ornamento constituinte da tragédia (Arist., *Poe.*, 1450b 15). Já o *espetáculo*, para o filósofo, é a parte mais emocionante, mas também menos artística e menos própria da poesia. Além disso, continua Aristóteles, mesmo sem a representação e os atores, a tragédia ainda manifesta os seus efeitos, e a realização de um bom espetáculo é mais dependente do cenógrafo que do poeta (Arist., *Poe.*, 1450b 16-20).

<sup>8</sup> Todas as traduções da *Poética*, neste trabalho, são de responsabilidade de Eudoro de Souza (1994).

Parte importante da construção do mito é o *reconhecimento* e a *peripécia*, que são componentes essenciais da tragédia. Aristóteles explica que o mito pode ser simples ou complexo, na medida em que contenha ou não a peripécia e o reconhecimento, que motivam uma mudança dentro do texto trágico (Arist., *Poe.*, 1452a 13-16). Deve-se entender a *peripécia* como “a mutação dos sucessos no contrário” (Arist., *Poe.*, 1452a 22), isto é, a reviravolta das ações, e o *reconhecimento* como “a passagem do ignorar ao conhecer, que se faz para a amizade ou inimizade das pessoas que estão destinadas para a dita ou para a desdita” (Arist., *Poe.*, 1452a 30-32). O filósofo também explica que o acontecimento desses dois fenômenos deve partir da estrutura interna do mito, para que seja processado com verossimilhança e necessidade (Arist., *Poe.*, 1452a 17-19).

Na divisão formal do texto e dos elementos que o constituem, a tragédia é composta pelas seções *prólogo*, *episódio*, *êxodo* e *canto coral*, este último divide-se em *párodo* e *estásimo* (Arist., *Poe.*, 1452b 14-17), sendo o párodo a primeira entrada do coro na tragédia, e o estásimo, o lamento em conjunto do coro e atores. Para Vernant e Vidal Naquet (1999, p. 12), o coro da tragédia é um ser coletivo e anônimo, que exprime temores, esperanças e lamentos, sentimentos que os espectadores da comunidade cívica também carregam.

Além disso, é importante que a tragédia possua uma extensão temporal adequada e uma unidade de ação para que os atos dos caracteres se justifiquem por verossimilhança e necessidade, e não exista a utilização do deus *ex-machina*, uma intervenção divina dentro da imitação, que Aristóteles não abona (Arist., *Poe.*, 1454b 28-35). A despeito da condenação de Aristóteles ao *deus ex machina*, Eurípides valeu-se desse recurso, ao fazer com que Medeia, após ter matado os filhos, fuja no carro alado (dádiva do nume paterno), e assim o desenrolar da ação desenlaça-se não pela condução da própria fábula, mas por um mecanismo do tipo *ex-machina*. Por outro lado, Aristóteles elogia a tragédia de Eurípides por despertar o temor e pena, sem que houvesse a representação do evento patético, o assassinato dos filhos (Arist., *Poe.*, 1453b 26-29). Para o filósofo, é pelo arranjo da fábula que o espectador sentirá o terror, mesmo sem assistir à ação desastrosa, apenas ouvindo-a (Arist., *Poe.*, 1453b 1-8).

A tragédia tem início quando Jasão abandona Medeia e os filhos para casar-se com Creúsa, filha do rei Creonte. O rei, temendo a ira e a magia de Medeia, expulsa-a de seu país, porém, devido às insistências de Medeia que também clama por piedade, concede-lhe mais um dia em suas terras para que ela se despeça dos filhos. É nesse período de um único dia que as ações da tragédia se

desenrolam, e Medeia aproveita esse curto espaço de tempo para planejar sua vingança contra Jasão e buscar exílio após o crime.

A partir disso, o texto de Eurípides presentifica o momento do mito em que há o abandono de Jasão e a vingança de Medeia, e, desse ponto em diante, desencadeiam-se as outras células da ação, como o diálogo de Medeia com Creonte, com Jasão e com Egeu. Para mais, as digressões do mito estão presentes na tragédia, como na passagem em que são rememorados o passado do casal, as circunstâncias em que se conheceram e os crimes que Medeia cometeu para benefício de Jasão, como ter assassinado seu irmão, ter traído seu pai e ter matado Pélias, tio de Jasão. Tais fatos são retomados a fim de delinear a face de uma mulher vingativa, uma vez que os relatos, ainda que sejam essencialmente os mesmos sobre os quais discorre o texto de Ovídio, são carregados pela emoção negativa de uma mulher ressentida e furiosa. Aliás, o temor de que Medeia poderia mover alguma ação terrível e até mesmo tramar vingança já era previsto no diálogo entre Nutriz e Pedagogo que discutem sobre as proporções catastróficas que as paixões de Medeia poderiam tomar:

Nutriz: Ela é terribilíssima. Ninguém  
que a enfrente logra o louro facilmente.  
Seus filhos chegam, finda a correria,  
sem ter noção do que acomete a mãe,  
pois tem horror à dor a mente em flor.  
Pedagogo: Ó fãmula que há anos serve a ama,  
por que ficar plantada no ermo umbral,  
carpindo o mal de ti para contigo?  
Solitária de ti, Medeia assente?  
Nutriz: Provento protetor dos jasonidas,  
o servo de valor solidariza-se  
com quem comanda, se o revés o atinge.  
Sujeita à dor infinda, o afã moveu-me  
para dizer ao céu acima e abaixo  
a sina que hoje deixa a dama aflita. (Eur., *Med.*, 46- 57)<sup>9</sup>

Além disso, o Coro ocupa um papel semelhante ao da Nutriz, aconselhando Medeia a conter sua fúria. Em um primeiro momento, ao ouvir o lamento da princesa em relação ao traumático abandono, o Coro parece concordar com que Medeia se vingasse de Jasão, como pode ser observado no seguinte canto do coro: “Coro: É justo que pretenda se vingar/ do esposo. Não estranho que lamente/ o destino [...] (Eur., *Med.*, 267- 269)<sup>10</sup>”. Mais adiante, entretanto, o Coro, que

<sup>9</sup> Tradução: Trajano Vieira (2010, p. 27)

<sup>10</sup> Tradução: Trajano Vieira (2010, p. 47)

aparentava consolar Medeia, muda seu posicionamento, tornando-se contrário à vingança, e tende a aconselhar a princesa a frear seus ânimos:

Coro: Triste senhora!  
Tua dor, em que ela frutifica?  
Aonde irás?  
Algum país te acolhe?  
Há um domicílio que mitigue tua angústia?  
Um deus te encabeça, Medeia,  
à aporia de um pélagos sinistro. (Eur., *Med.*, 356- 362)<sup>11</sup>

Diante disso, para Lesky (1996, p. 202-203), o Coro faz um duplo movimento: primeiro, o de consolar a princesa e seguir o seu destino; depois, de modo semelhante ao papel da Nutriz, o de refletir sobre os atos de vingança. Além disso, Eurípides se apropria do mito para imprimir um retrato da sociedade ateniense, representando a disparidade entre os papéis ocupados por homens e mulheres:

Medeia: É inexato dizer que o fato abate-me:  
minha ânsima se anula, se me extingue  
*cáris* — o brilho de viver. Que eu morra,  
pois ente até então primeiro e único,  
tornou-se-me execrável: meu marido!  
Entre os seres com psique e pensamento,  
quem supera a mulher triste vida?  
Impõe-se-lhe a custosa aquisição  
do esposo, proprietário desde então  
de seu corpo — eis o opróbrio que mais dói!  
E a crise do conflito: a escolha re-  
cai no probo ou no torpe? À divorciada,  
a fama de rampeira; dizer *não*!  
ao apetite másculo não nos  
cabe. Na casa nova, somos mânticas  
para instruir como servi-lo? Instruem-nos  
Se o duro estágio superamos, sem  
tensão conosco o esposo leva o jugo  
— quem não inveja? —, ou melhor morrer.  
Quando a vida em família o entedia,  
o homem encontra refrigério fora,  
com amigo ou alguém de mesma idade.  
A nós, a fixação numa só alma.  
“Levais a vida sem percalço em casa”  
(dizem), “a lança os põe em risco.” Equívoco  
de raciocínio! Empunhar a égide  
dói muito menos que gerar um filho. (Eur., *Med.*, 225- 250)<sup>12</sup>

<sup>11</sup> Tradução: Trajano Vieira (2010, p. 57)

<sup>12</sup> Tradução: Trajano Vieira (2010, p. 45-47)

Nesse relato, Medeia afirma que a função da mulher na sociedade grega está restrita ao casamento. Para Redfield, em *O homem e a vida doméstica* (1994), obra em que descreve o contexto sócio-histórico da vida do homem grego, a posição das mulheres se distribui em dois planos: a natureza e a cultura. No plano da natureza, as mulheres operam a função civil de produzir cidadãos, gerar “herdeiros varões dos chefes de famílias que constituem a cidade” (REDFIELD, 1994, p. 150). Já no plano cultural, as mulheres desempenham uma função de penhor dentro da transação entre sogro e genro, sendo essa transação nomeada como *engye* ou *engyesis*: “trata-se de um acordo entre o pai da mulher (ou o seu tutor legal) e o seu pretendente, acordo através do qual a tutela era transferida de um dos primeiros para o segundo.” (REDFIELD, 1994, p. 150). Além disso, nessa transação era dado algo em troca como garantia, no caso, o dote oferecido pela família da noiva ao noivo. A mulher não participava dessa negociação.

Pode-se perceber, portanto, que Eurípides reatualiza o mito em função do gênero textual e do contexto histórico. A partir da influência textual do gênero trágico e do contexto em que foi estabelecido, pode-se perceber que houve uma releitura das figuras lendárias para que denunciasses os vícios e caracteres das personagens nobres, por isso o mito tornou-se adequado para representar a face de uma Medeia tomada por suas emoções, de forma que sua crueldade e paixão desenfreada a levassem a cometer os infanticídios. Além disso, a Medeia euripídiana se apresenta como uma mulher ateniense, uma vez que, em seu relato de abandono, é exposta a condição díspar que existia entre homens e mulheres na Grécia Antiga, condição por ela experimentada como personagem de um mito que pôde ser inserido em um contexto social específico.

## 2.1 O mito de Medeia nas *Heroides* de Ovídio

O poeta romano Públio Ovídio Nasão (43 a.C. - 17 d.C.), nasceu em Sulmona, e pertenceu a uma geração de poetas mais jovens que Virgílio. Suas principais obras são *Metamorfoses* (*Metamorphosen libri*), um compêndio da mitologia romana; *Fastos* (*Fasti*), um calendário de festividades mítico-religiosas romanas versificado com métrica elegíaca; obras de caráter eminentemente elegíaco: *Tristes* (*Tristes*), *Amores* (*Amores*); *Arte de Amar* (*Ars amatoria*), *Remédios do amor* (*Remedia amoris*) *Produtos para a beleza feminina* (*Medicamina faciei femineae*) e as *Heroides* (*Epistulae Heroidum*), conjunto de poemas de que faz parte a epístola estudada neste trabalho.

As *Heroides* são uma obra constituída por um conjunto de vinte e uma epístolas, em que as mulheres – figuras da mitologia clássica e também Safo, única personagem histórica na obra – escrevem para os seus amados que estão distantes, por algum motivo, pedindo para que eles retornem, revelando assim seu estado psicológico. Segundo Albrecht (1997), de acordo com o próprio Ovídio, a obra representa um novo gênero literário criado pelo autor, na qual se cruzam muitos gêneros, como a epístola, a elegia, o monólogo dramático, a tragédia (pela referência às tragédias de Eurípides nas cartas de Medeia e Fedra) e a épica (com Homero, Apolônio e Virgílio), além da poesia helenística (como Calímaco, na epístola de Acôncio e Cídipe) (ALBRECHT, 1997, p. 742). De acordo com Paul Veyne, em *Elegia erótica romana* (1985, p. 195), as personagens mitológicas das *Heroides* são caracterizadas como mulheres romanas, de modo que falam e escrevem como as contemporâneas de Ovídio, o que não deixa de ser uma reatualização ou reciclagem do mito já na própria Antiguidade Clássica, por situá-los em um novo contexto social e histórico.

Durante seus anos de formação, Ovídio frequentou a escola de oratória e, para Volk (2010, *apud* VANSAN, 2016), o treinamento retórico recebido favoreceu o processo de composição das *Heroides*, pois, os exercícios retóricos ali praticados, a fim de formar novos oradores, podem ser encontrados nas cartas e contribuem para a reatualização mítica, por moldarem o discurso praticado por suas autoras. De fato, é possível notar ali a influência da *suasoria* e a presença da técnica de construção da *etopeia*. A suasória é de um discurso de cunho deliberativo, e com isso, trava de assuntos da cultura romana, da mitologia e da religião, além de valer-se de temas históricos e políticos (REZENDE, 2009, p. 139). O termo tem origem no radical do verbo latino *suadeo*, que significa *persuadir* e, de fato, se conserva no verbo homônimo em português, logo, uma suasória consiste em discurso com o potencial de persuadir o auditório (REZENDE, 2009, p. 139). Já a etopeia ou prosopopeia refere-se a um exercício que coloca a dimensão do *ethos* e do *pathos* (o caráter e as paixões) em contato, uma vez que se direciona para a formação do caráter e a afeição que eles trazem: imita-se aí um caráter, que pode ser real ou imaginário e que pode produzir um efeito moral, emotivo ou misto (SANTOS, 2012, p. 13- 15). Assim, suasória está presente no texto a partir das estratégias discursivas empregadas para tratar do tema mitológico selecionado, e a etopeia vem expressa pela articulação do caráter de uma personagem, no caso presente, Medeia.

A epístola XII, *Medeia a Jasão (Medea Iasoni)*, contemplada neste estudo, explora o ponto culminativo do mito de Medeia. Ovídio reatualiza o mito tanto através do gênero textual como do

novo contexto sócio-histórico em que o insere, possibilitando à princesa da Cólquida escrever para Jasão e narrar o que sentiu, quando foi vítima da traição e abandono que sofreu, e, ao mesmo tempo, caracterizando-a com os traços de uma mulher romana.

A escolha do gênero epistolar para a composição da obra implica maior exposição dos traços de personalidade da Medeia ovidiana, o que a torna mais emotiva e humanizada. Para Michel Foucault, em *A escrita de si* (1992) as epístolas presentificam tanto o sujeito e autor do texto como o interlocutor para o sujeito que escreve a missiva, um conceito já havia sido desenvolvido pelo orador latino Cícero, que considerava o gênero epistolar como diálogo entre ausentes (*dialogo per absentiam*) (MUHANA, 2000, p. 331). De acordo com Foucault, o sujeito que escreve se torna presente para seu leitor pelas descrições das suas atividades e informações da sua vida, assim “escrever é, portanto, ‘se mostrar’, se expor, fazer expor o seu rosto para o outro” (FOUCAULT, 1992, p. 150). Pode-se dizer, então, que a epístola como gênero tem um duplo movimento, que opera simultaneamente nas duas faces da comunicação, fazendo com que haja um olhar voltado para o destinatário, que se sente observado sobre o quanto é dito de si, e um olhar voltado ao emissor, pelo que diz sobre si mesmo, e nessa dinâmica há uma introspecção na consciência do *eu* que escreve e uma abertura para o *outro* (FOUCAULT, p. 151-152).

Além disso, na construção da narrativa de si, há dois objetos que são privilegiados: o *corpo* e os *dias*, o que faz com que exista uma descrição dessas duas instâncias no texto. Sobre o corpo há “uma descrição detalhada das sensações corporais, das impressões de mal-estar, das diversas perturbações que puderam ser sentidas.” (FOUCAULT, 1992, p. 157), e sobre os dias, há a narração do cotidiano, que pode conter acontecimentos de variados graus de importância.

Assim sendo, é possível observar no gênero um movimento de introspecção de consciência do *eu* que escreve. Na epístola tomada em análise, Medeia é levada a reviver as sensações que sentiu quando esteve com seu marido através das digressões narrativas, o que focaliza Jasão, o destinatário, apontando cada um dos atos que revelam sua ingratidão ao tê-la abandonado. Em termos de focalização, o texto de Ovídio apresenta o mito a partir da perspectiva de Medeia, que relembra sua história para atingir Jasão, o que a leva a reforçar seu pertencimento à linhagem real, os crimes que cometeu para ajudar seu amante a conquistar o Velo de Ouro e as promessas de amor que Jasão lhe fez. Como se pode notar no seguinte excerto, Medeia insere a fala de Jasão em seu relato para reforçar as promessas que foram feitas, nas quais o líder dos Argonautas jura fidelidade

e pede a Juno que proteja seu matrimônio, visto que a deusa é considerada pelos romanos como “divindade protetora do casamento legítimo, das ‘justas bodas’” (GRIMAL, 1991, p. 63):

[...] *spiritus ante meus tenues uanescat in auras,  
Quam thalamo nisi tu nupta sit ulla meo!  
Conscia sit Iuno sacris praefecta maritis,  
et dea, marmorea cuius in aede sumus!* (Ov., *Her.*, XII 85-88)<sup>13</sup>

Além das digressões sobre a trama do mito relatadas no discurso de Medeia, a epístola manifesta também o momento em que ela descobre a traição e abandono de Jasão, quando, anunciado pelo filho menor, a mulher vê o líder dos Argonautas conduzindo o cortejo nupcial, revelando a dor pelo amor traído:

*Me quoque, quidquid erat, potius nescire iuuabat;  
Sed tamquam scirem, mens mea tristis erat,  
Cum minor e pueris iussus studiose videndi  
Adstitit ad geminae limina prima foris.  
“huc mihi, Mater, adi! pompam pater, inquit, Iason  
Ducit et adiunctos aureus urget equos.”  
Protinus abscissa planxi mea pectora ueste,  
Tuta nec a digitis ora fuere meis.  
Ire animus mediae suadebat in agmina turbae  
Sertaque compositis demere rapta comis;  
Vix me continui quin sic laniata capillos  
clamarem “meus est!” iniceremque manus.* (Ov., *Her.*, XII 147- 158)<sup>14</sup>

Para Boyd, em *Nescioquid maius: gender, genre, and the repetitions of Ovid’s Medea* (2019), a caracterização da Medeia ovidiana segue o padrão das mulheres das elegias eróticas escritas pelo autor latino, e desse modo, o texto explora uma feminilidade que revela fragilidade, insegurança e impressionabilidade, porém tal mulher é ainda a dominadora da *elegia*, gênero

<sup>13</sup> “[...] minha alma se dissipará em tênues ares, antes que em meu quarto de núpcias esteja alguma outra mulher que não tu. Que Juno, protetora das cerimônias conjugais, seja testemunha, assim como a deusa em cujo templo marmóreo estamos!” (Todas as traduções dos textos latinos são de responsabilidade das autoras deste trabalho).

<sup>14</sup> O que quer isso fosse, antes preferiria igualmente ignorá-lo,  
Mas como se eu já soubesse, minha alma estava triste  
Quando o menor dos filhos, mandado por mim, esforçando-se por ver,  
Postou-se junto aos umbrais das portas gêmeas,  
Disse dali a mim: “Mãe, sai para ver: o pai Jasão um cortejo  
lidera, e, todo em ouro, conduz uma parelha de cavalos”.  
Imediatamente, rasgando as vestes, golpeei meu peito:  
Nem meu rosto ficou a salvo da fúria de meus dedos.  
Meu ímpeto me mandava ir para o meio da multidão em marcha,  
Para tomar aquela coroa roubada de seus bem arranjados cabelos.  
Com esforço contive-me para que, com os cabelos assim desganhados,  
Não gritasse “Ele é meu!” e não lançasse minhas mãos sobre ele.

privilegiado na produção literária de Ovídio. A estudiosa ainda afirma que Medeia toma outros traços elegíacos para retratar-se como uma vítima indefesa, despertando, assim, uma simpatia no leitor e melhor configurando a situação contra Jasão (BOYD, 2019, p. 7).

A simpatia despertada no leitor é do mesmo modo construída pela falta do infanticídio ao final da epístola, que não a configura como uma pessoa nefasta, como fora feito em Eurípides. Entretanto, ainda que não apareça a concretização do ato, a carta de Medeia apresenta os motivos pelos quais a levariam a cometer o crime, alegando que a madrasta atentaria contra seus filhos: “*Si tibi sum villis, communis respice natos;/ Saeviet in partus dira nouerca meos.*” (Ov., *Her.*, XII 187-188)<sup>15</sup>. Além disso, a falta da concretização do infanticídio nessa epístola produz certo suspense, como pode ser visto no seguinte excerto: “*Viderit ista deus, qui nunc mea pectora uersat!/ nescio quid certe mens mea maius agit!*” (Ov., *Her.*, XII 211-212)<sup>16</sup>. Todavia, a mesma fala que produz um efeito de suspense quanto ao desfecho da trama, ou seja, que lança dúvida acerca de saber se ela teria assassinado seus filhos ou não, para Gouvêa-Júnior, em *Variae Medeae: A recepção da ‘fabula’ de Medeia pela literatura latina* (2013), Medeia teria sido construída por Ovídio como uma mulher que revela uma ferida brutal na alma pelo sentimento do amor, e essa condição a inquietava como se fosse uma possessão divina que a motivaria a cometer os crimes nefastos (GOUVÊA-JÚNIOR, 2013, p. 260-261).

Afora isso, embora o texto ovidiano revele a crueldade de Medeia, a princesa da Cólquida ainda mantém o ideário elegíaco para a caracterização da mulher. De acordo com Gouvêa Júnior (2013), Ovídio descreve Medeia como uma *simplex puella*, que sentiu que o ódio lhe vencia a razão, e nesse sentido o poeta romano privilegia a temática amorosa da elegia: “o abandono da amante por parte do amado e do sofrimento da mulher desprezada ou privada de seu comportamento” (GOUVÊA-JÚNIOR, 2013, p. 162). No âmbito da elegia erótica, segundo Pierre Grimal, em *O Amor em Roma* (1991), Ovídio descreve a mulher como “uma criatura passional e, por conseguinte, uma vítima prestes a receber seu sedutor” (GRIMAL, 1991, p. 158). Tal descrição cabe não só às cortesãs romanas, que têm a função de seduzir seus amantes, mas, na ótica do sujeito elegíaco, constitui um traço essencial da natureza feminina. Dessa forma, para Ovídio, o feminino teria um desejo mais intenso que o masculino, além de um comportamento mais violento e desregrado (GRIMAL, 1991, p. 158).

<sup>15</sup> “Se para ti sou desprezível, volta teu olhar para os filhos que temos em comum:  
Uma madrasta furiosa investirá contra minha prole”

<sup>16</sup> Tenha testemunhado tudo isso o deus que revolve o meu peito agora:  
Não sei o que de mais grave ainda minha mente cogita...

Esse comportamento intenso do gênero feminino baliza também a forma pela qual Medeia articula seu discurso, o que se pode constatar a partir de uma imersão na consciência da princesa, tornada possível pelo gênero textual epistolar. Com isso, Medeia procura reverter a situação a seu favor, colocando-se como a vítima de Jasão, o que atenua a carga negativa que o mito recebeu a partir da tragédia de Eurípides. Entretanto, assim como já havia sido apontado por Boyd (2019, p. 7), Medeia também demonstra insegurança e fragilidade ao longo da epístola, e sobre isso Gouvêa-Júnior (2013, p. 268) acrescenta que sua dimensão humana serviu de suporte à reflexão do ciúme, dor e ira exacerbados que podem ser despertados pela frustração amorosa.

Ainda para Gouvêa-Júnior, a Medeia de Ovídio, menos estrangeira, por estar relacionada aos costumes romanos, e mais apaixonada e humanizada, por estar dentro do ideário do gênero elegíaco, seria vítima desse amor que nutria por Jasão, uma vez que se entregaria fortemente ao ciúme e à frustração amorosa, reforçando o caráter errante que sempre teve (GOUVÊA-JÚNIOR, 2013, p. 269). Desse modo, ela teria tanto a aptidão para ser a dominadora da elegia, como também o amor destemido que sentia por Jasão a tornaria frágil.

Dentre os costumes romanos presentes em Medeia, pode-se notar o novo contexto sócio-histórico, a partir da posição da princesa sobre o divórcio. Para Pomeroy, em *Goddesses, Whores, Wives and Slaves* (1975), a separação matrimonial na Roma Antiga poderia acontecer por alegações de infidelidade e infertilidade. Em um caso de divórcio por adultério, somente o homem teria o direito de romper o casamento se sua companheira tivesse tido relações sexuais fora dele, mesmo assim, o homem ainda poderia reter metade do dote pago no casamento. Com o término do casamento, ele também tinha o direito de ficar com a guarda dos filhos (POMEROY, 1975, p. 158-159), o que está presente na fala de Medeia, no momento que a princesa da Cólquida revela ter medo do que Créusa poderia fazer com suas crianças, ou seja, quando é expulsa pelo rei Creonte de suas terras, Medeia deveria deixar os filhos com Jasão.

Além do mais, para Adkins e Adkins, em *Handbook to life in Ancient Rome* (1998, p. 340), a mulher usualmente ao final do casamento poderia ter o seu dote devolvido, dessa forma, pode-se notar o alinhamento do mito ao contexto histórico, em que Medeia questiona seu dote, como modo de validar seu direito e ressarcir seus bens, mesmo que saiba que Jasão não lhe devolverá:

*Dos ubi sit, quaeris? Campo numerauimus illo  
Qui tibi laturo uellus arandus erat;  
Arduus ille aries uillo spectabilis auro*

*Dos mea, quam, dicam si tibi "redde!" neges. (Ov, Her, XII 199-203)<sup>17</sup>*

A partir disso, nota-se que a Medeia ovidiana foi adaptada ao ideário da mulher da elegia erótica de Ovídio e também ao contexto social feminino romano, e que ambos os planos favoreceram a reatualização do mito, que privilegiou as emoções e a construção da humanidade da feiticeira da Cólquida.

Da construção da epístola, colhem-se os efeitos da intersecção de gêneros textuais: o gênero epistolar, que favoreceu a introspecção de consciência de Medeia, e o gênero elegíaco, que é responsável por acentuar o desejo intenso e o caráter emotivo da princesa. Por isso ela se comporta como a controladora da situação e busca revertê-la a seu favor, dizendo-se vítima, o que atenuaria a imagem nefasta que foi construída por Eurípides. Entretanto, como foi demonstrado, a elegia, ainda que a humanizasse, a faria fruto do próprio ódio que nutria contra Jasão, visto que seus desejos ainda seriam violentos.

Além disso, é notável que, pela sociedade romana, Medeia se comporta e fala como uma contemporânea de Ovídio, casa-se sob a proteção de Juno, deusa defensora dos matrimônios, e acena com seu direito de reaver o dote ao final do casamento, como se fosse uma matrona protegida pelo direito romano antigo. Ainda assim, apesar das modificações introduzidas em relação às versões anteriores, Ovídio mantém o discurso primário do mito, dado que, pelas digressões feitas na epístola, são percorridos os principais acontecimentos do fio narrativo do mito tradicional, o que reforça a capacidade de o mito reatualizar-se mas continuar fiel ao seu discurso primário.

## 2.2 O mito de Medeia na tragédia latina de Sêneca

Lúcio Aneu Sêneca (c. 1 a.C. – 65 d.C), o Jovem, foi poeta, tragediógrafo e filósofo latino, nascido em Córdoba, localizada na Bética, uma província hispânica do Império Romano, e faleceu na Itália. Com o objetivo de completar sua educação, foi para Roma e enveredou pelo campo da filosofia para estudar o estoicismo (ALBRECHT, 1999, p. 1060-1063). Observa-se, por isso, uma grande influência de temas filosóficos e políticos na sua produção literária, que abordou principalmente ideais do estoicismo romano. Albrecht (1999, p. 1062-1063) aponta não haver uma data precisa para sua produção filosófica, no entanto, afirma que durante a juventude, Sêneca

---

<sup>17</sup> Tu perguntas onde está meu dote? Nós o relacionamos naquele campo, que tu devias ter arado para que recebesses o velo;  
Aquele carneiro de ouro, notável por seu pelo dourado:  
eis meu dote, que, se eu te dissesse: "Devolve!", tu negarias.

prefere lidar apenas com assuntos das ciências naturais; na fase intermediária, com assuntos políticos; e, em sua fase madura, que se estende do primeiro exílio até a velhice, percebe-se uma maior intensificação em sua produção filosófica. O pensamento estoico também permeia as tragédias de sua autoria, inspiradas em modelos helênicos, principalmente nas de Eurípides, mas moldadas a partir dos princípios da escola filosófica que ele abraçou, ou seja, os mitos escolhidos para compor suas tragédias eram reatualizados de acordo não apenas com seu estilo, mas principalmente através do cunho didático da ideologia estoica. Para mais, seu estilo carrega traços comuns de seu período histórico, como a adoção de uma linguagem retórica, muitas figuras de linguagem, como metáforas, antíteses e repetições, bem como frases curtas em meio a uma massa de diálogos, e, mais especificamente nas tragédias, tem-se a adoção de uma mistura entre prosa e poesia (ALBRECHT, 1999, p. 1081-1083).

Além disso, dentre os aspectos destacados, apesar de não ser o foco desta pesquisa, muito se discute no campo da crítica literária especializada, se o uso da linguagem retórica fez com que as peças de Sêneca tivessem sido destinadas mais à leitura (como um exercício retórico, de fato) que à encenação. Segundo De Carli, em *A Espacialidade no Teatro de Sêneca: um estudo sobre as Troianas e Agamêmnon* (2008, p. 35-36), alguns autores de manuais tradicionais afirmam categoricamente que o motivo para isso estaria relacionado ao gosto que se formou desde a época do principado de Augusto, quando os circos romanos passaram a apresentar maior interesse ao público. Para discutir essa questão, a autora contesta com asseverar que tais afirmações não poderiam ser válidas, porque não são verificáveis, ainda mais quando não há uma comprovação registrada nos textos da Antiguidade Clássica sobre as peças do poeta serem ou não encenadas em sua época, ou seja, tudo não se passa de uma hipótese (DE CARLI, 2008, p. 30).

A partir da questão da representação do teatro de Sêneca, durante os estudos d' *As Troianas* e de *Agamêmnon*, De Carli (2008, p. 217-222) conclui que, por meio de rubricas incluídas no texto das peças e que indicam a presença de um espaço cênico, e principalmente pelo poder da linguagem retórica, Sêneca constrói a teatralidade em suas peças, configurando-as como um “teatro da palavra”, ou seja, ação e fala ajudam a construir a teatralidade nas obras, e, em relação à fala, nas palavras da própria autora

uma distensão discursiva se estabelece como característica comum às obras, o que permite indicar a sua relevância por compor um drama de pensamento ou tragédia retórica, com propriedades legítimas, isto é, pautadas na reflexão, na linguagem elaborada (DE CARLI, 2008, p. 217).

As informações trazidas por De Carli são interessantes, pois apontam a originalidade de Sêneca, destacando-o da tradição e sublinhando sua importância na composição das tragédias de motivo grego, principalmente das de Eurípides. Mas quando a autora atribui relevância à linguagem retórica, isso vem ao encontro do objetivo do estudo de Sêneca aqui realizado, porque os elementos da corrente filosófica do estoicismo, juntamente com os da retórica, são os mecanismos empregados por Sêneca tragediógrafo como forma de induzir o público à reflexão. Ver-se-á mais adiante como isso constrói a reatualização do mito de Medeia, de modo a granjear-lhe um novo perfil, mas antes torna-se necessário um breve excursus para entender o que foi o estoicismo e suas refrações em Roma.

O pensamento filosófico do estoicismo, adotado pelo poeta Sêneca e divulgado por ele de modo didático, surge em Roma durante a época Helenística, período que marca o fim do grande império conquistado por Alexandre O Grande, e que culmina com sua morte em 323 a.C. O pensamento helenístico contou com a grande repercussão de outras correntes filosóficas além do estoicismo, tais como o epicurismo e o ceticismo, nas quais a prática e a reflexão morais tornaram-se fundamentais para discutir questões como a *virtus*, bem como outros valores fundamentais para a cultura romana em um período de grande conturbação cultural e social, fazendo com que, a fim de tranquilizar-se, o homem se voltasse para si e não mais para o coletivo, como a religião aconselhava (PENHA, 2000, p. 42-43). O estoicismo, criado pelo filósofo Zenão de Cítio em Atenas, identifica a *virtus* como o único caminho a ser seguido para adquirir a tranquilidade da alma, estabelecendo, assim, um modo de vida dedicado somente à razão, *logos-ratio*, e à natureza, *phýsis-natura* (SOUSA, 2013, p. 15-16). Assim, o homem tem responsabilidade e papel central em suas próprias decisões, não tendo seu destino determinado pelos deuses, e sendo igualmente responsável pela queda no *vitium*, os vícios que atrapalham a conquista da virtude, como por exemplo a paixão, vista como uma doença encontrada na região inferior do psiquismo humano. Em outras palavras, a virtude só pode ser cultivada a partir dos bons hábitos morais (PIRATELI; PEREIRA MELO, 2013, p. 4-10).

A partir de tais preceitos, o mito de Medeia na tragédia Sêneca tende a manter o enfoque principal na princesa da Cólquida, que, como todos os personagens de suas obras, é moldada como uma alegoria do homem da vida real, para representar tudo o que o estoicismo repudia, bem como para mostrar que o descontrole de suas emoções, que a levam à terrível vingança, produzem um

desfecho determinista de puro horror trágico em sua vida e na dos que a cercam<sup>18</sup>. A loucura, o ciúme e a paixão são elevados ao extremo na peça e trabalhados com uma linguagem retórica que, através do modelo de comportamento da feiticeira, contribui para refletir sobre o que não se deve fazer para cair na degradação do *uitium*. Justamente como uma alegoria, é evidente como o mito é transformado em algo inteligente e conveniente, pois permitia ao leitor da época, segundo Pirateli e Melo, em *A arte dramática de Sêneca e sua função educativa* (2013, p. 3), “identificar de que forma os homens se relacionaram no passado e em que circunstâncias isso aconteceu. Assim como as soluções que eles mesmos engendraram para dar continuidade à sua sociedade e ao seu comportamento”.

A localização do tempo do trecho da peça de Sêneca assemelha-se à de Eurípides: Medeia já descobriu a traição de Jasão e promete vingança em seus aposentos, na companhia de sua Ama, no entanto, o apelo a críticas sociais e o foco narrativo são modificados. Sêneca retira alguns personagens centrais como Egeu, e mantém diálogos curtos com outros personagens, como Jasão e Creonte, a fim de focalizar somente o modo como a vingança de Medeia é orquestrada. Diante disso, caracterizada como uma figura corrompida e determinada a vingar-se, a protagonista é apresentada como uma feiticeira sem piedade ou falsos artifícios, como se vê em Eurípides, quando ela tenta convencer Creonte a deixá-la mais alguns dias na cidade. Em Sêneca, ela não mantém nenhuma simpatia pelo rei e deixa claro sua sede por vingança, de maneira que o leitor/espectador não nutre compaixão por ela, como parece ser possível em alguns momentos na peça de Eurípides, sobretudo em intervenções do coro, e também em Ovídio, de forma indireta, através da conotação emotiva que transparece na epístola pelo acesso que ela granjeia ao estrato psicológica e subjetivo da personagem.

Como já se apontou, Sêneca inicia a tragédia caracterizando Medeia como uma feiticeira impiedosa e muito poderosa, e tal imagem é muito bem trabalhada na cena de feitiçaria, na qual Medeia joga suas pragas e encantamentos no véu que será dado como presente para Creúsa, que a incendiará junto com seu pai, bem como todo o palácio. A cena do feitiço não havia sido registrada

---

<sup>18</sup>Um aspecto que merece ser ressaltado é que as tragédias senequianas, segundo Dupont (2002, p.55-89 *apud* VIEIRA, 2013, p. 9-10), operam de modo singular em relação às demais: para garantir a função didática da peça, a personagem que manifesta um *uitium* – Medeia, no presente caso – passará por três estágios que determinarão o horror trágico da peça e que mostrarão o que pode acontecer com aqueles que não praticam a *uirtus* conforme os preceitos da filosofia: o primeiro é o estágio do excesso de dor (*dolor*) que acomete a personagem, o que a leva ao segundo estágio, a loucura (*furor*), e, conseqüentemente, ao terceiro estágio, o crime execrável (*nefas*). No caso do mito presente, por não conseguir lidar com os sentimentos da traição de Jasão (*dolor*), Medeia vai à loucura (*furor*) com seu plano de vingança, e comete, por fim, crimes terríveis, demonstrando o que pode acontecer com a vida daqueles que não controlam suas emoções e daqueles que estão ao seu redor.

no mito original, nem nas versões de Ovídio e de Eurípides, daí sua importância na peça de Sêneca, sobretudo porque, por meio dela, pode-se observar como Medeia é realmente uma feiticeira de alto gabarito e conhecedora dos mitos antigos que evoca em seu auxílio: ao trabalhar o veneno flamejante que envolverá todo o véu, a feiticeira evoca as artes de grandes personalidades da mitologia clássica, como por exemplo o fogo dos deuses roubado por Prometeu<sup>19</sup>, e os poderes do coração da Quimera<sup>20</sup>. Não obstante, além de pedir maior potência em seus venenos à deusa Hécate<sup>21</sup>, Medeia também revela ser parente de Faetonte<sup>22</sup>, vínculo que atribui maior poder a seus feitos. Tais alusões mitológicas podem ser observadas no excerto abaixo:

*Tu nunc uestes tinge Creusae,  
quas cum primum sumpserit, imas  
urat serpens flamma medullas.  
Ignis fuluo clusus in auro  
latet obscurus, quem mihi caeli  
qui furta luit uiscere feto  
dedit et docuit condere uires  
arte Prometheus. Dedit et tenui  
sulphure tectos Mulciber ignes  
et uiuacis fulgura flammae  
de cognato Phaethonte tuli.  
Habeo mediae dona Chimaerae,  
habeo flamas usto tauri  
guttore raptas, quas permixto  
felle Medusae tacitum iussi  
seruare malum.  
Adde uenenis stimulos, Hecate,  
donisque meis semina flammae  
condita serua; fallant uisus  
tactusque ferant, meet in pectus  
uenasque calor, stillent artus  
ossaque fument uincatque suas*

<sup>19</sup> Prometeu, primo de Júpiter, é considerado o criador dos homens e o responsável por roubar o fogo dos céus para lhes presentear. Como forma de castigo por seu ato, Júpiter puniu os homens e seu benfeitor, acorrentando Prometeu a uma rocha no Cáucaso, onde, todos os dias, uma águia devorava-lhe as entranhas. (GRIMAL, 1993, p. 396-397).

<sup>20</sup> Animal formado pela mescla entre cabra e leão; possuía várias cabeças de onde expelia fogo pelas ventas. Foi criada pelo rei da Cária, Amisodores, e morta por Belerofonte, filho de Glauco, rei de Corinto, com a ajuda do cavalo Pégaso. (GRIMAL, 1993, p. 402).

<sup>21</sup> Deusa misteriosa, conhecida e vinculada mais a suas funções que a suas lendas. Muitos atributos lhe são conferidos, como o dom da eloquência, a vitória em batalhas, a prosperidade do gado etc. Mas é mais conhecida por ser a deusa que preside a feitiçaria e a magia, o que a caracteriza como um nume ligado ao mundo das sombras e aos domínios tectônicos. (GRIMAL, 1993, p. 192-193).

<sup>22</sup> Faetonte é filho do deus Hélios (o Sol), criado por sua mãe sem o conhecimento da verdade sobre seu pai. Mais tarde, ao descobrir a verdade, Faetonte sai em busca de seu pai; quando o encontrou, pediu-lhe que o deixasse conduzir o carro aéreo que simboliza o movimento do Astro-Rei nos céus. Apesar das hesitações, Hélios cede ao pedido do filho, que termina morto por Júpiter devido às catástrofes universais cometidas por ele, por não saber conduzir o carro do pai. (GRIMAL, 1993, p. 164).

*flagrante coma nova nupta faces.* (Sen., *Med.*, 817-839)<sup>23</sup>

As alusões mitológicas presentes na tragédia *Medeia* enriquecem o texto, atribuindo-lhe maior autenticidade e êxito nos efeitos que procura produzir. Quando Sêneca utiliza tais referências mitológicas (o mito de Prometeu, da Quimera, de Hécate e de Faetonte) durante o feitiço da princesa, parece produzir a impressão de que a magia obscura utilizada por ela é realmente poderosa e que seus dons serão catastróficos para Creúsa e Creonte, o que se comprova quando todo o veneno flamejante se alastra, ateando fogo ao próprio palácio. Tais alusões também foram notadas durante as falas do Coro, que serão vistas posteriormente neste estudo. Além disso, tais alusões também produzem e reafirmam a riqueza do conhecimento mítico derivado da tradição da cultura greco-latina num uso específico, o da magia, conforme se pode encontrar registrado em um texto literário como nessa peça de Sêneca.

Voltando à figura de *Medeia*, além de o trecho anterior evidenciar suas habilidades de feiticeira, também se nota o total descontrole de suas emoções diante da paixão que sente por Jasão, o que termina por levá-la à beira da loucura no final da tragédia. É possível notar sua luta interior diante da decisão íntima de matar os filhos e realizar sua vingança, uma vez que os ama como mãe, ou seja, uma luta entre a *Medeia* da razão e a *Medeia* da emoção. Entretanto, no final de seu delírio,

---

<sup>23</sup> Agora tu impregna as vestes de Creúsa,  
para que, assim que ela as tiver vestido,  
uma chama serpeante queime profundamente suas entranhas  
Contido no fulvo ouro esconde-se  
um fogo secreto, que a mim  
aquele que expia os roubos do céu com as renovadas vísceras  
me deu, e ensinou a conter forças ígneas  
com minha arte: Prometeu. Vulcano também me deu  
chamas cobertas com sutil enxofre  
e as fagulhas do resplendente fogo  
de meu parente Faetonte eu tomei.  
Eu possuo os dons do coração da Quimera,  
eu possuo as chamas roubadas da  
garganta ardente do touro, as quais, misturadas  
ao fel de Medusa, eu ordenei  
que se mantivessem como um mal secreto.  
Ó Hécate, concede maior potência a meus venenos  
e em meus presentes as sementes do fogo  
mantém ocultas; que a visão enganem  
e o tato suportem, que o calor penetre até seu peito  
e suas veias, que seus membros se desintegrem  
e seus ossos fumeguem e que, com sua a ardente cabeleira,  
a nova esposa supere suas tochas nupciais.

o leitor já sabe que ela foi tomada pelo *uitium*, quando ela rememora o assassinato de seu próprio irmão em proveito de Jasão:

*uos pro paternis sceleribus poenas date.  
Cor pepulit horror, membra torpescunt gelu  
pectusque tremuit. Ira discessit loco  
materque tota coniuge expulsa redit. [...]  
scelus est Iason genitor et maius scelus  
Medea mater: - occidant, non sunt mei;  
pereant, mei sunt. Crimine et culpa carent,  
sunt innocentes: fateor. Et frater fuit. (Sen., Med., 925-936)<sup>24</sup>*

Em seguida, para enfatizar didaticamente o ápice da tragédia que acomete todo aquele que não vive filosoficamente mas, ao contrário, entrega-se a suas paixões, Sêneca sublinha o infanticídio quando a mãe, descontrolada por suas emoções, termina por jogar os próprios filhos do alto do carro alado, a fim de que caiam, mortos, aos pés de Jasão, completando sua vingança. Também se nota que a catástrofe não é desencadeada pelo destino divino, e, sim, pelas escolhas do herói, em outras palavras, não como algo inesperado, mas previsto através das más ações:

*Medea: [...] Recipe iam gnatos, parens:  
ego inter auras aliti curru uehar.  
Iason: Per alta uade spatia sublimi aetheris  
testare nullos esse, qua ueheris, deos. (Sen., Med., 1024-1026)<sup>25</sup>*

O comportamento da feiticeira também é construído através das falas da Ama, pois Sêneca também acentua o isolamento da personagem enquanto maquina seu plano de vingança, como se pode observar em: “*Nutrix: Siste furialem impetum, / alumna: uix te tacita defendit quies.*” (Sen., Med, 158-159)<sup>26</sup> e “*Nutrix: Compesce uerba, parce iam, demens, minis / animosque minue: tempori aptari decet.*” (Sen., Med, 174-175)<sup>27</sup>. Além disso, a partir de tais passagens também é possível

<sup>24</sup> Pagaí vós as sentenças pelos crimes paternos.  
O horror atingiu meu coração, meus membros entorpecem-se de frio e meu peito tremeu. A ira afastou-se deste lugar e, expulsa daqui a esposa, volta por inteiro a mãe. [...] seu crime é ser Jasão o pai, e maior crime ainda é Medeia ser a mãe: - Pois que morram, não são meus; que morram, são meus. Eles não têm nem crime nem culpa, são inocentes: eu confesso. Assim como foi meu irmão.

<sup>25</sup> Medeia: Agora recolhe teus filhos, ó pai: que eu seja levada pelos ares em um carro alado.  
Jasão: Vai pelos altos espaços do céu, lá no éter sublime, para dar testemunho de não haver deuses por onde és levada.

<sup>26</sup> Ama: Reprime teu o ímpeto violento,  
filha: somente uma calma silenciosa pode proteger-te.

<sup>27</sup> Ama: Contém tuas palavras, insensata, abstém-te já dessas ameaças

constatar que a figura da Ama é fundamental como a voz que representa a razão, ou seja, o ideal estoico (PIRATELI; PEREIRA MELO, 2013, p. 11), lembrando muito o comportamento do coro em Eurípides, preocupado com o futuro de Medeia. Portanto, como mulher madura que é, a Ama procura aconselhar Medeia a controlar suas emoções, conduzindo-a às atitudes mais sensatas, o que convém à moral propalada por Sêneca, o que fica claro, por exemplo, neste último excerto:

*Nutrix: sile, obsecro, questusque secreto abditos  
manda dolori. Grauiam quisquis uulnera  
patiente et aequo mutus animo pertulit  
referre potuit: ira quae tegitur nocet;  
professa perdunt odia uindictae locum.* (Sen., *Med.*, 150-154)<sup>28</sup>

Na tragédia de Sêneca, o coro tem um papel diferente quando comparado ao da tragédia homônima de Eurípides, pois na peça latina ele parece marcar episódios que intermedeiam a narrativa principal, além proferir autênticos “poemas líricos, metrificados como tais, nos quais ora se discute um assunto, ora se narra um fato ou se faz um pedido” (CARDOSO, 2011, p. 46), por isso funcionam como um corpo independente, que não se liga diretamente com a história como uma personagem propriamente dita. A maioria dos assuntos proferidos consiste em acontecimentos que antecedem a fase narrativa presente na peça, ou seja, eles narram a partida do navio *Argo*, o retorno da Cólquida, os atos contra Éson e Pélias, a chegada da feiticeira em Atenas e a tentativa de assassinar Teseu.

É interessante observar que a retomada de acontecimentos passados se diferencia das obras de Ovídio e Eurípides, autores que constroem as memórias por meio das digressões da própria Medeia; tais digressões sempre têm algum papel e função a ser desempenhada na trama. No caso da epístola das *Heroides* de Ovídio, as digressões ajudavam a construir a imagem de Medeia como mulher ressentida, que se volta constantemente ao passado para lembrar a Jasão seus feitos, ou seja, o objetivo das digressões ali servem tanto para caracterizar a personagem amargurada, quanto para desempenhar a função de presentificar o passado a Jasão, a fim de que ele lembre seus votos para com Medeia e desista de casar-se com Creúsa. Já em Eurípides, as digressões têm ligação direta com a Ama e principalmente com o Coro, com os quais Medeia dialoga na intenção de caracterizar a condição da mulher grega em Atenas. O Coro euripídico pode ser considerado uma

---

e mitiga teus ânimos: é preferível adaptar-se à circunstância.

<sup>28</sup> Ama: cala-te, eu te peço, e confia tuas queixas inconfessáveis a uma dor secreta. Todo aquele que foi capaz de suportar suas graves feridas em silêncio e com espírito calmo e paciente pôde recobrar-se: a ira que causa dano real é a que se oculta; os ódios declarados perdem a oportunidade de vingança.

personagem coletiva da peça e era representado pelas vozes femininas atenienses; ele interage com Medeia em meio a suas delações e digressões sobre o passado, seja aconselhando-a a abandonar o terrível plano, seja concordando com a desigualdade social, o que pode contribuir para a construção da personalidade da feiticeira e entender os motivos de sua cólera.

Em Sêneca, tendo em vista que o foco da trama principal é dirigido somente à caracterização das ações de uma Medeia levada pelo *uitium* e desprovida de qualquer razão psicológica, não seria pertinente que o papel das digressões fosse realizado através dela, uma vez que ela está tomada pela loucura e já tem seu plano arquitetado desde o início da peça. Portanto, não há uma construção ou motivos, ao longo da peça, que a levem à necessidade de relembrar seu passado ou conversar consigo mesma, visto que todos os diálogos ou cenas em que aparece são marcados por sua insanidade e cega paixão por Jasão, ou então pelas inúteis tentativas da Ama em aconselhá-la, mas nada consegue fazê-la parar, pois já está tudo decidido.

Partindo dessa hipótese, é compreensível que o papel das digressões seja desempenhado pelo Coro, atuando como uma personagem externa às ações e mera observadora delas; uma personagem que detém o conhecimento, assim como a audiência, da história mítica e de mitos que permeiam a cultura romana, conferindo-lhes uma certa “autonomia” de fala, ou seja, pode-se inferir que as digressões não funcionariam da mesma forma se tivessem sido proferidas pela própria heroína, como ocorre em Ovídio e Eurípides, por ser ela uma personagem psicologicamente desestabilizada; somente o Coro, portanto, teria essa capacidade e “autonomia”, por ser um observador das ações, delas relativamente apartado. Sendo assim, o Coro tem o objetivo de ampliar, a partir do uso da linguagem poética, a tragicidade da história de Medeia, permeada pelos conceitos éticos e morais do estoicismo como pano de fundo, o que confere maior carga dramática à trama, segundo afirma Stevens em *The Chorus in Senecan Tragedy: the uninformed informer* (1992, p. 161-176). Ainda que não haja fontes oficiais do próprio Sêneca acerca do funcionamento de suas tragédias, a dramaticidade do discurso lírico, presente no Coro senequiano, parece aproximá-lo da audiência por meio da construção das imagens dramáticas que adquirem grandiosidade e maior força de impacto através do lirismo (STEVENS, 1992, p. 177-186).

Logo, é possível constatar que, pelo rememorar poeticamente o passado da feiticeira como um observador, e embasado nos conceitos filosóficos do estoicismo como fio condutor da trama, o Coro impacta a audiência a fim de conduzi-la diretamente aos objetivos didático-filosóficos de Sêneca, ideologicamente comprometido com a filosofia estoica. Ou seja, o objetivo parece ser o de

observar até onde os atos imorais de Medeia podem chegar, a fim de que se aprenda com eles. Para realizar esse objetivo, além do uso do lirismo, como apontou Stevens, o Coro também contribui com a construção da imagem da Medeia psicologicamente desestabilizada e insana, que se constata nas falas que apoiam as novas bodas, ou que rememoram seu passado, momentos em que ele demonstra ódio por ela, como por exemplo em: “[...] *Quod fuit huius/ pretium cursus? Aurea pellis/ maiusque mari Medea malum, / merces prima digna carina*” (Sen, *Med*, 360-363)<sup>29</sup>, passagem na qual é possível observar que, ao relembrar o motivo da viagem de Jasão até a Cólquida (o Velo de Ouro), o Coro também encara Medeia como prêmio final, mas em tom de ironia, indicando certo desdém pela personagem, como se a empreitada não valesse por aquela *prima carina* referida no verso, quando na verdade representa um *maius mari malum*. Vale ressaltar que essa passagem encontra-se ainda no *segundo* intermédio, ou seja, já no início da peça o Coro promove a imagem negativa da feiticeira ao público, o que funciona claramente como elemento de persuasão e de indução do julgamento do caráter da personagem.

Além disso, as falas também podem persuadir os ouvintes por meio de alusões a narrativas mitológicas e servem para reforçar a imagem de Medeia no que diz respeito a suas ações, como no seguinte excerto: “[...] *fratres, Meleagre, matris/ impius mactas morerisque dextra/ matris iratae [...]*” (Sen, *Med*, 644-646)<sup>30, 31</sup>. Nessa passagem, há a invocação de diversos outros mitos que retratam uma personagem mitológica que teve uma má conduta e terminou por ser castigada pelo destino, como se Medeia também merecesse um trágico fim. No caso presente, o Coro aponta que Meleagro mereceu esse destino por ter assassinado seus tios, sobrepondo suas emoções à razão, assim como, por paralelismo, Medeia também o merece por ter causado tanto sofrimento aos que a cercam, devido a seu comportamento imoral.

Na construção de imagens vinculadas ao ódio por Medeia, há passagens que indicam o receio do Coro sobre o que a feiticeira poderia fazer, como em: “*Frenare nescit iras/ Medea, non*

---

<sup>29</sup> Qual foi a recompensa desta viagem? A pele dourada e Medeia, um mal maior que o mar, uma mercadoria digna da primeira quilha do navio.

<sup>30</sup> Ó Meleagro, como um ímpio, tu sacrificas os irmãos de tua mãe e morres pela destra dessa mãe furiosa.

<sup>31</sup> Aqui o Coro faz referência ao mito de Meleagro, argonauta que fez parte da expedição de Jasão. Meleagro era filho de Eneu, o rei de Cálidon, e foi morto por sua mãe ao assassinar seus tios, pelo fato de cobiçar a pele do javali da Calidônia, enviado por Ártemis para aterrorizar a região, quando o rei oferecera um sacrifício de colheita a todas as divindades, exceto para ela. (GRIMAL, 1993, p. 299-300).

*amores;/ nunc ira amorque causam/ iunxere: quid sequetur?"* (Sen, *Med*, 866-869)<sup>32</sup>. A passagem mostra o Coro temeroso de que os atos imorais de Medeia possam chegar a uma catástrofe ainda maior que a vivida por ela nas aventuras com Jasão. No entanto, é importante lembrar que a preocupação nunca é pela sorte de Medeia, e, sim, por Jasão e a família de Creonte. Ademais, o fio condutor da trama também se apoia na ética do estoicismo, que auxilia a construção da imagem da feiticeira veiculada pelo Coro, de maneira explícita; aliás, muitas vezes o Coro profere argumentos diretamente ligados a ideais estoicos, como se nota a seguir:

*caecus est ignis stimulatus ira  
nec regi curat patiturue frenos  
aut timet mortem; cupit ire in ipsos  
obuius enses.* (Sên., *Med.*, 590-593).<sup>33</sup>

Nessa fala, ao referir-se à Medeia, o Coro deixa claro que a ira e a paixão excessivas só levam à destruição e que é preciso moderá-los através do cultivo da razão, como dita o estoicismo (SOUSA, 2013, p. 15). Sêneca elabora a personagem coletiva *Coro* para provocar uma aproximação dele com a audiência, sob a forma de um observador externo como ela, e que, com o poder do discurso lírico que aumenta a dramaticidade da trama, convence-a a partilhar a mesma visão por ele veiculada sobre a princesa da Cólquida, e que também é, ao mesmo tempo, uma visão eivada de valores da filosofia estoica.

Logo, é através de mudanças de estilo e intenção que Sêneca reatualiza o mito de Medeia, trazendo à tona uma personagem completamente cega por suas emoções e nada sensata nem contida, comportamentos que podem ser encontrados em alguns momentos nas *Medeias* de Ovídio e Eurípides. Na versão de Sêneca, sem eliminar seu discurso primeiro, o mito é reatualizado pelo pensamento estoico elaborado com fins, por assim dizer, *didáticos*, com a intenção de produzir reflexão e ensinar, pelos artifícios retóricos de cunho persuasivo, o público a seguir o caminho da moralidade e alcançar a *uirtus*, a fim de construir uma sociedade mais justa.

## Conclusão

<sup>32</sup> Medeia não sabe conter seus ódios  
nem suas paixões;  
agora amor e ira uniram-se à mesma causa:  
o que virá a seguir?

<sup>33</sup> É cega a paixão estimulada pela ira:  
não deseja ser governada, não suporta freios  
nem teme a morte: deseja expor-se, indo de encontro  
às próprias espadas.

O estudo realizado permitiu mostrar que a permanência do mito de Medeia, durante a Antiguidade Clássica, foi construído por meio de reapropriação levada a efeito por diferentes poetas e em diferentes momentos da História. As versões de Eurípides, Ovídio e Sêneca sofreram alterações no que diz respeito ao gênero, à narrativa do mito, à personalidade da feiticeira, ao estilo e à intenção da narrativa, sem que deixassem de refletir e comunicar dois traços fundamentais: o tempo histórico de seus respectivos autores e a relação com o discurso primeiro do mito. O percurso traçado pelo mito de Medeia, que o fez permanecer em diferentes tempos históricos da Antiguidade, só pôde realizar-se através do processo a que Eliade (1986) chama “reatualização mítica”.

É a reatualização mítica e a força motriz da história que permitem que o mito sobreviva e se reinvente ao longo dos séculos. Os imitadores no sentido aristotélico, ou seja, no presente caso, os poetas Eurípides, Ovídio e Sêneca, são necessários para dar ao mito um novo tratamento: são eles os agentes que se (re)apropriam do mito, reinterpretando-o a seu modo, e, intencionalmente ou não, atribuindo-lhe a carga sócio-histórica e cultural de suas próprias realidades, isto é, de seu tempo histórico. No caso de Eurípides, por exemplo, o poeta relê o mito de modo a que ele denuncie os problemas vigentes da sociedade de sua época; no de Ovídio, Medeia comporta-se como uma das matronas romanas que dele foram contemporâneas; e, em Sêneca, o mito passa a adquirir cunho didático para disseminar a corrente filosófica do estoicismo por ele propalada. No entanto, é importante frisar que, por mais alterações que o mito possa sofrer, é difícil apagar seu discurso primeiro (como a narrativa e personagens principais), algo que os três poetas mantiveram em suas versões.

O estudo da permanência do mito, bem como de suas reapropriações e transfigurações ao longo dos tempos, é fundamental para que se compreenda que eles não são estáticos e que, muito pelo contrário, sua permanência acompanha o avanço das sociedades e pode se ramificar seja na linguagem, seja na literatura seja em outras formas de arte. Este estudo nutre a expectativa de que, além de colaborar com os estudos sobre o mito na área das Letras Clássicas, também permita perceber que estudar elementos do passado – no presente caso, os mitos clássicos – auxilia a compreender o funcionamento das múltiplas linguagens do presente, como as figuras de heróis das histórias em quadrinhos – reelaborações de antigos equivalentes homológicos de culturas antigas, reatualizados conforme o ideal de vida da sociedade moderna de um determinado período, conforme adverte Eliade (1986, p. 159) – de certos romances, músicas e produções cinematográficas, que camuflam as estruturas do mito e das narrativas míticas da Antiguidade

Clássica.

## Referências

ADKINS, L.; ADKINS, R. A. **Handbook to Life in Ancient Rome**. Nova Iorque: Oxford University Press, 1998.

ALBRECHT, M. V. **Historia de la Literatura Romana**. Trad. Dulce Estefanía e Andrés Pociña Pérez. Barcelona: Herder, 1997, vol. 1.

ALBRECHT, M. V. **Historia de la Literatura Romana**. Trad. Dulce Estefanía e Andrés Pociña Pérez. Barcelona: Herder, 1999, vol. 2.

ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Eudoro de Souza. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1994.

ARMSTRONG, K. **Breve história do mito**. Trad. Celso Nogueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2005;

ALMEIDA, J. P. B. A. R. **O Divino nos Sofistas e em Eurípidés**. Coimbra: [s.n.], 2015. Tese (Doutorado em Estudos Clássicos). Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2015. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10316/28688>> Acesso em: 07 jan. 2020.

BOYD, B. W. *Nescioquid maius: Gender, Genre, and the Repetitions of Ovid's Medea*. **Dictynna**. [S.I.]. p.1-22. 2019. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/dictynna/1962#quotation>> Acesso em: 07 jan. 2020.

BARTHES, R. **Mitologias**. Trad. Rita Buongermino e Pedro de Souza. Rio de Janeiro: Bertrand, 1989.

BRANDÃO, J. S. **O teatro grego: origem e evolução**. Rio de Janeiro: Tarifa Aduaneira-Editora, 1980.

CARDOSO, Z. A. **A Literatura Latina**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

CHAUÍ, M. **Convite a filosofar**. São Paulo: Editora Ática, 2000.

DE CARLI, E. **A Espacialidade no Teatro de Sêneca: um estudo sobre *As Troianas* e *Agamêmnon***. Tese (Doutorado em Estudos Literários). Faculdade de Ciências e Letras - UNESP, Araraquara, 2008.

ELIADE, M. **Mito e Realidade**. Trad. Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1986.

EURÍPIDES. **Medeia**. Trad. Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2010.

FOUCAULT, M. A escrita de si. *In.*: **O que é um autor?** Trad. Antônio Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. Rio de Janeiro: Vega, 1992.

GRIMAL, P. **O amor em Roma**. Trad. Hildegard Fernanda Feist. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

GRIMAL, P. **Dicionário de Mitologia Grega e Romana**. Trad. Victor Jabouille. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.

GOUVÊA-JÚNIOR, M. M. *Variae Medae*: A Recepção da *fábula* de Medeia pela Literatura Latina. Tese (Doutorado em Estudos Literários). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/1843/ECAP-956LZX>> Acesso em: 5 fev. 2020.

LESKY, A. **A Tragédia Grega**. Trad. J. Guinsburg, Geraldo Gerson de Souza e Alberto Guzik. São Paulo, Perspectiva, 1996.

MUHANA, A. O gênero epistolar: diálogo *per absentiam*. **Discurso**, n. 31, p. 329-346, 9 dez. 2000. Disponível em: <[revistas.usp.br/discurso/article/view/38043](http://revistas.usp.br/discurso/article/view/38043)> Acesso em: 6 fev. 2020.

OVÍDIO. *XII Medea Iasoni*. In: OVID. **Heroides**. Trad. Marcel Prévost; Texte Établi. Henri Bornecque. Paris: Société d'édition (Les Belles Lettres), 1928. p. 70- 78.

PENHA, J. **Períodos Filosóficos**. [S.I]: Ática, 2000.

PIRATELI, M. A.; PEREIRA MELO, J. J. A arte dramática de Sêneca e sua função educativa. In: XII Jornada de Estudos Antigos e Medievais, n. 1, 2013. **Anais**. Maringá: 2013, p. 1-21. Disponível em: <<http://ppe.uem.br/jeam/anais/2013/pdf/41.pdf>> Acesso em: 07 jan. 2020.

POMEROY, S. B. **Goddesses, Whores, Wives, and Slaves: Women in Classical Antiquity**. Nova Iorque: Schocken Books, 1975.

REDFIELD, J. O homem e a vida doméstica. In: VERNANT, J.-P. **O Homem Grego**. Trad. Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Presença, 1994, p. 145-171.

REZENDE, A. M. **Rompendo o silêncio**: a construção do discurso oratório em Quintiliano. Tese de Doutorado - Universidade Federal de Minas Gerais. Programa de Pós Graduação em Estudos Linguísticos, 2009. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/ALDR-7U8PNU>. Acesso em: 19 jan. 2021.

ROMILLY, J. De. **A Tragédia Grega**. Trad. Leonor Santa Bárbara. Lisboa: Edições 70, 2008.

SANTOS, G, C. **Arte, imitação e exercício nas Epistulae ad Caesarem**. Tese (Doutorado Letras Clássicas). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: <<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8143/tde-08012013-154723/pt-br.php>> Acesso em: 27 fev. 2021.

SEGA, G.; TAPPI, O. **Versioni latine**: Avviamento alla traduzione. Itália: Scandicci, 1986.

SÉNÈQUE. *Medea*. In: SÉNÈQUE. **Tragédies**. Tradução e revisão de Léon Herrmann. Paris: Belles Lettres, 1924.

SOUSA, A. A. A. S. Introdução. In: SÊNECA, **Medeia**: tradução do latim, introdução e notas de Ana Alexandra Alves de Sousa. [S.I.]. Imprensa da Universidade de Coimbra, 2013, p. 9-16. Disponível em: <<https://digitalis-dsp.uc.pt/jspui/bitstream/10316.2/2420/7/S%c3%a9necaMedeia.pdf?ln=pt-pt>> Acesso em: 20. ago. 2021.

STEVENS, J. A. **The Chorus in Senecan Tragedy**: the uninformed informer. Tese de Doutorado. Duke University, Durham, 1992. Disponível em: <[https://www.academia.edu/3610975/The\\_Chorus\\_in\\_Senecan\\_Tragedy\\_The\\_Uninformed\\_Informer](https://www.academia.edu/3610975/The_Chorus_in_Senecan_Tragedy_The_Uninformed_Informer)> Acesso em: 28 jan. 2020.

VANSAN, J. A variação na elegia latina: um olhar sobre a epístola "de Penélope a Ulisses" das *Heroides* de Ovídio. **Cadernos de Pós-Graduação em Letras**, v. 16, n. 1, 10 ago. 2016. Disponível em: <<http://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/cpgl/article/view/9533>>. Acesso em: 8 jan. 2020.

VERNANT, J.P; VIDAL-NAQUET, P. **Mito e Tragédia na Grécia Antiga**. Trad. Anna Lia A. de Almeida Prado. São Paulo: Perspectiva, 1999.

VEYNE, P. **A Elegia Erótica Romana**: o amor, a poesia e o Ocidente. Trad. Milton Meira do Nascimento e Maria das Graças de Souza Nascimento. São Paulo: Brasiliense, 1985.

VIEIRA, H. O. D. **O furor no Hércules furioso de Sêneca**: estudo e tradução. Tese (Doutorado em Letras). Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2013. Disponível em: <[https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/11668?locale=pt\\_BR](https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/11668?locale=pt_BR)>. Acesso em: 27 mai. 2021.