



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE – FURG
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO – PROPESP
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E DA INFORMAÇÃO – ICHI
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA – PPGH
MESTRADO PROFISSIONAL EM
HISTÓRIA, PESQUISA E VIVÊNCIAS DE ENSINO-APRENDIZAGEM**

PPGH

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
HISTÓRIA**

**NAVEGANDO PELAS ÁGUAS TRÁGICAS: VOZ FEMININA E
RELAÇÕES DE PARENTESCO EM MEDEIA DE EURÍPIDES**

DARCYLENE PEREIRA DOMINGUES



**RIO GRANDE
2019**

DARCYLENE PEREIRA DOMINGUES

**NAVEGANDO PELAS ÁGUAS TRÁGICAS: VOZ FEMININA E
RELAÇÕES DE PARENTESCO EM MEDEIA DE EURÍPIDES**

Trabalho apresentado como requisito para aprovação de Defesa do Programa de Pós-Graduação em História, Mestrado Profissional em História, da Universidade Federal do Rio Grande – FURG, sob a orientação do Prof. Dr. Jussemar Weiss Gonçalves

**RIO GRANDE
2019**

Ficha Catalográfica

D671n Domingues, Darcylene Pereira.
Navegando pelas águas trágicas: voz feminina e relações de parentesco em Medeia de Eurípides / Darcylene Pereira Domingues. – 2019.
129 f.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande – FURG, Programa de Pós-Graduação em História, Rio Grande/RS, 2019.
Orientador: Dr. Jussemar Weiss Gonçalves.

1. Tragédia 2. Gênero 3. Lógos 4. Medeia I. Gonçalves, Jussemar Weiss II. Título.

CDU 82-21

DARCYLENE PEREIRA DOMINGUES

**NAVEGANDO PELAS ÁGUAS TRÁGICAS: VOZ FEMININA E
RELAÇÕES DE PARENTESCO EM MEDEIA DE EURÍPIDES**

Trabalho apresentado como requisito para
aprovação de Defesa do Programa de Pós-
Graduação em História, Mestrado Profissional
em História, da Universidade Federal do Rio
Grande – FURG.

DATA DA APROVAÇÃO: 17/12/2019

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Jussemar Weiss Gonçalves – orientador

Prof.^a Dr.^a Marina de Oliveira – Universidade Federal de Pelotas

Prof.^a Dr.^a Carolina Kesser Barcelos Dias - Universidade Federal de Pelotas

Prof. Dr. Mateus Dagios – Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Prof. Dr. Marcio Rodrigo Vale Caetano – Universidade Federal do Rio Grande

DEDICATÓRIA

Dedico esse trabalho em especial a minha família, mãe e pai que lidaram com a minha ausência em momentos de estudo. Conjuntamente meus amigos pelo suporte e apoio nessa caminhada. E a pessoa especial que recentemente se tornou a minha luz salvadora nessa tempestade.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço as pessoas que em todos os momentos estiveram ao meu lado, nessa pequena e inicial caminhada de vida, de escrita e pesquisa, minha mãe Doraci Antunes Pereira e o meu pai de coração Xisto Costa Filho. A presença de vocês e as palavras de força nos momentos difíceis foram e sempre serão fundamentais para minha persistência. E por isso sempre afirmamos que não são os laços de sangue, mas os compromissos sentimentais que determinam o valor de uma família!

Gostaria de agradecer a todos que estiveram presentes nesse momento muito significativo para mim. Após a perna inesperada e repentina da principal pessoa da vida, a minha mãe, por diversos momentos acreditei que não teria forças para continuar e finalizar a dissertação. A falta da minha mãe se tornou parte do meu cotidiano e eu tive que aprender a lidar com esse vazio que sempre existirá dentro de mim. Contudo, foi justamente a ajuda dos meus amigos e familiares que me trouxe até aqui e eu me mantive em pé.

Agradeço a Universidade Federal do Rio Grande pelo incentivo na minha permanência por meio de bolsas e estágios que puderam proporcionar a ida a eventos e compra de livros para o referencial teórico e principalmente ao Programa de Pós-Graduação em História, Pesquisa e Vivências de Ensino-aprendizagem que possibilitou o contato com professores de diferentes áreas das humanidades e que engrandeceram minha vida e pesquisa nos momentos de aula, debates e nos cafés recheados de discussões.

Em especial agradeço ao meu professor-orientador que foi um mestre nessa jornada, seus conselhos e falas foram fundamentais para o meu processo de amadurecimento e escrita, suas palavras muitas vezes foram como caminhos luminosos traçados na escuridão do desespero dos prazos. O professor Jussemar Weiss Gonçalves foi e é um dos mais importantes docentes de História que eu já tive, ele fez eu me encantar por essa área tão bela e descobrir meu potencial de escrita. Além disso, o professor me auxiliou e principalmente me orientou nesse momento extremamente tortuoso que foi os últimos meses. Ele conseguiu respeitar o meu momento de dor e mesmo assim continuar me incentivando a escrita, constantemente me questionando e auxiliando no processo.

E também a professora e amiga Júlia Silveira Matos que me instigou a pensar o Ensino de História e a prática docente no seu grupo de pesquisa Ensino de História, Sentido e Narrativas. Nesse grupo fiz amizades para vida toda e agradeço pelo sentimento de coleguismo e família que criamos e assim cito o nome de alguns: Virgínia Xavier, Eliane Sória e Zonete

Alves. Além disso, os colegas de graduação na Licenciatura que são além de amigas grandes companheiras em conversas e comilanças: Aline Moura, Sophia Papacostantino e Rayane Castro.

Agradecemos também a disponibilidade da banca para a leitura e avaliação do trabalho que está sendo construído, e em especial a professora Marlen Martino pelas arguições na banca de TCC que inspiraram a continuação e nomeação dessa dissertação.

Após a perda inesperada da minha mãe, acreditei por alguns momentos que não teria força para continuar a escrita da presente dissertação. Me questionei em diversos momentos como essas perdas nos fazem tanta falta e simplesmente me vi sem chão. Chorei por várias noites em consequência da falta da pessoa mais importante da minha vida e cheguei à conclusão que esse vazio existencial estará aqui, independente do que aconteça. Contudo, continuo porque eu sei que esse era o querer dela, me ver feliz e estudando. Em consequência dessa perda eu consegui realmente perceber os verdadeiros amigos, aqueles que ficaram comigo nesse momento de perda e que puderam de alguma forma ou outra me auxiliar nessa caminhada necessária. Não quero citar nomes porque várias pessoas de diversas formas me auxiliaram, com uma palavra amiga, com um abraço carinhoso ou estando comigo nos dias que foram difíceis. Assim reconhecendo que todos vocês foram fundamentais para que esse momento se finalizasse, uma etapa foi concluída e espero que outras mais venham a somar. Talvez não existam palavras suficientes e significativas que me permitam agradecer. Mas tudo o que posso fazer é utilizar um provérbio: “O ontem é história, o amanhã é um mistério, mas o hoje é uma dádiva. É por isso que se chama presente”.

Para finalizar eu dedico toda essa produção a minha mãe e gostaria de verdade que ela se sentisse orgulhosa pela minha conquista e principalmente da pessoa que ela me ensinou a ser!

EPÍGRAFE

No soy ya una mujer joven, pero sigo siendo salvaje, eso dicen los coríntios, para ellos, es salvaje la que no da su brazo a torcer. Las mujeres de los coríntios me parecen animales domésticos cuidadosamente amansados, me miran como a un fenómeno extraño [...] Nunca he olvidado que un día me dijiste que, si me mataran, tendrían que dar muerte además a mi orgullo. Así era y así será, y sería bueno que mi pobre Jasón se diera cuenta a tiempo. (WOLF, 2014, p.19-20)

RESUMO

A presente dissertação tem por intenção debruçar-se sobre uma fonte histórica produzida no século V a.C, especificamente na cidade de Atenas, uma obra teatral escrita e encenada pelo trágico Eurípides no ano de 431, a tragédia *Medeia*. Nesse sentido, a nossa interpretação foi fundamentada paulatinamente a partir de uma problemática que utiliza a categoria de gênero para realização de uma leitura específica da personagem Medeia. Além disso, decidimos utilizar esse conceito pois a sociedade clássica apresenta uma organização social e política que evidencia o masculino e atitudes referentes ao seu espaço, ou seja, o comum. Contudo, quando interpretamos profundamente a tragédia *Medeia* podemos observar que de alguma forma ela permite quebrar uma visão monocromática que reduz tudo a um antagonismo visceral, de mulheres submissas e de homens senhores absolutos, estabelecendo papéis sociais distintos para ambos os sexos. E é justamente esse transbordamento que a personagem realiza que nos permite demonstrar através da escrita as discussões existentes no interior do texto trágico a partir de um problema contemporâneo, a categoria de gênero. Neste sentido, dois tópicos são basilares na presente pesquisa: primeiramente as relações de parentesco que alicerçam-se na problemática do gênero e posteriormente a produção de um *lógos* específico ao feminino.

PALAVRAS-CHAVE: Tragédia; Gênero; Lógos; Medeia.

ABSTRACT

The present dissertation intends to focus on a historical source produced in the 5th century BC, specifically in the city of Athens, a theatrical work written and staged by the tragic Euripides in the year 431, the tragedy Medea. In this sense, our interpretation was gradually based on a problem that uses the category of genre to carry out a specific reading of the character Medea. In addition, we decided to use this concept because classical society presents a social and political organization that highlights the masculine and attitudes related to its space, that is, the common. However, when we deeply interpret the Medea tragedy, we can observe that somehow it allows breaking a monochromatic vision that reduces everything to a visceral antagonism, of submissive women and absolute masters of men, establishing distinct social roles for both sexes. And it is precisely this overflow that the character performs that allows us to demonstrate through writing the discussions that exist within the tragic text from a contemporary problem, the category of gender. In this sense, two topics are fundamental in this research: firstly, kinship relations that are based on the gender issue and later, the production of a specific feminine logos.

KEYWORDS: Tragedy; Genre; logos; Medea.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO 1: PÓLIS E TRAGÉDIA	38
1.1 Contexto histórico da tragédia no interior da <i>pólis</i>	39
1.2 Eurípides e as mulheres	46
1.2.1 Mulheres Euripidianas	49
1.3 Medeia de Eurípides	59
CAPÍTULO 2: RELAÇÕES DE PARENTESCO: REALIZAÇÃO DO GÊNERO	66
2.1 As mulheres e domesticidade do feminino.....	68
2.1.1 Medeia e o Coro de Mulheres	71
2.2 O masculino e Medeia	85
CAPÍTULO 3: MEDEIA AUTORA DE SI: VOZ FEMININA E O ESPAÇO PÚBLICO	97
3.1 A voz feminina	99
3.2 A voz de Medeia	109
CONSIDERAÇÕES FINAIS	117
REFERÊNCIAS	121

INTRODUÇÃO

O interesse em pesquisar as relações de gênero iniciou no período da graduação em História Bacharelado, na Universidade Federal do Rio Grande (FURG), especialmente nas discussões vivenciadas no Grupo de Pesquisa Cultura e Política no Mundo Antigo¹ desde o ano de 2014. Nesta ocasião, para escrita do trabalho de conclusão de curso decidimos nos indagar sobre a obra *Medeia*², realizando uma análise de gênero, com abordagem para os diálogos da personagem principal com o Coro feminino, composto pelas mulheres da cidade de Corinto, e com os personagens masculinos Jasão e Creon. Nesse instante, conseguimos visualizar que a personagem rompe, em diversos momentos, com a sua condição social de mulher, pois a obra apresenta Medeia³ declaradamente bárbara, com costumes não gregos, sendo a responsável por todo o ritmo e desfecho da peça, desde a sua primeira entrada de cena. Pudemos observar, naquele instante, que a princesa direciona seus diálogos para o Coro feminino, que se aproxima cenicamente para frente do *oikos*⁴ da personagem. Essas mulheres ouvem seus questionamentos a respeito dos costumes gregos e, principalmente, suas críticas sobre a função social e o papel do feminino dentro da cidade, além das lamentações e súplicas da personagem. Ainda no trabalho de conclusão de curso, demonstramos que Medeia possuía um característico potencial interpretativo, devido a sua *métis*⁵ corroborada em diversos instantes ao longo da obra, além de seu passado mítico, que é constantemente relacionado com suas práticas mágicas. Assim, a

¹ Grupo de Pesquisa cadastrado no Diretório de Grupos de Pesquisa – CNPq e que tem como coordenador o Prof. Dr. Jussemar Weiss Gonçalves.

² O trabalho apresentado para conclusão de curso se denominava “Medeia: da dor do abandono a ruptura com a sua condição de mulher”.

³ Ao nos referirmos a personagem Medeia a grafia será mantida, contudo a tragédia *Medeia* receberá destaque em itálico.

⁴ Denominação utilizada que se refere ao modelo de organização social das cidades gregas, do período arcaico ao período clássico.

⁵ Métis é filha dos titãs, Tétis e Oceano. Assim, tem o poder de se metamorfosear, podendo assumir qualquer forma que deseje, como outras divindades marinhas. A deusa Métis é a primeira esposa de Zeus, segundo a mitologia, é ela a primeira que o deus leva para o leito após a guerra com os titãs. Na obra *Teogonia*, escrita pelo poeta Hesíodo, o autor afirma que a soberania de Zeus perante a guerra deve-se a permanência de Métis, porque ela sabe mais coisas que qualquer deus ou homem mortal. Em consequência dessa união, Métis engravida e nesse momento Gaia profetiza que esta teria dois filhos: a primeira, de nome Tritogenia, que seria igual a Zeus em força e sabedoria, mas o segundo se tornaria o novo rei dos homens e dos deuses. Zeus, temendo essa profecia, engole-a, dessa forma garantindo sua supremacia e perenidade no Olímpio. Aprisionada nas entranhas de Zeus, essa deusa tem fim brutal à sua carreira mitológica. E como nos afirma Vernant “esposando, dominando, engolindo Métis, torna-se mais do que um simples monarca: ele se faz a própria Soberania” (DÉTIENNE ;VERNANT, 2008, p. 99). Zeus, temendo que a profecia de sua mãe viesse a se concretizar, engoliu a deusa viva, tendo depois como fruto dessa relação Atena, saída já adulta e armada para a guerra de sua cabeça, o "parto" de Atena teria sido realizado por Prometeu e Hefesto, que abriu a cabeça de Zeus com um machado.

nossa interpretação realizada anteriormente, constitui-se em uma leitura de gênero, demonstrando as rupturas no discurso da personagem Medeia, principalmente em choque constante com o masculino.

Atualmente, no mestrado em História, pela mesma Universidade, continuo participando desses diálogos, em especial na linha de pesquisa intitulada Gênero e Sexo no Mundo Antigo⁶. Desse modo, para realização dessa dissertação, decidimos permanecer utilizando como fonte a tragédia *Medeia*, escrita e encenada em Atenas, no ano de 431 a.C, pelo trágico Eurípides. E nesse momento, devido a maior maturidade investigativa e, principalmente, fundamentada num maior contato com novas leituras a respeito da temática, focamos especialmente na figura do feminino que é construído na encenação.

Medeia é uma peça que demonstra atitudes vinculadas ao feminino⁷ e que, conseqüentemente, evidencia tanto os limites da construção da mulher naquele período histórico como também algumas rupturas expressivas dentro do sistema da *pólis*⁸. Para o nosso estudo, primeiramente enfatizamos a presença do Coro feminino, personificação das mulheres moradoras da cidade portuária de Corinto⁹, local de exílio da família¹⁰ de Jasão. Lembramos que essa cidade fora escolhida pelo herói após todo percurso da expedição dos Argonautas¹¹, pois a nau nomeada de Argo, teria sido conduzida imediatamente por Jasão para cidade de Corinto, na qual prestaria homenagem ao deus Poseidon. O Coro feminino, que pronuncia seus posicionamentos em cena, é um personagem coletivo, que segundo Vernant (2005) possuía o papel de exprimir os temores da cidade, suas esperanças, interrogações e julgamentos, por isso tem destaque na tragédia. Desta forma, vemos o Coro, em diversos momentos, compadecido com a dor de Medeia, pois somente elas, as mulheres, poderiam entender a dor do abandono

⁶ Grupo esse coordenado pelo Prof. Dr. Jussemar Weiss Gonçalves e cadastrado no Diretório de Grupos de Pesquisa – CNPq.

⁷ Neste sentido, citamos para exemplificação o trecho compreendido entre os versos 215 a 265 no qual Medeia perante ao Coro questiona o papel social atribuído ao feminino, citando o casamento, o dote, o silenciamento, o divórcio, o parto e as limitações espaciais dentro da *pólis*

⁸ Compreendemos que *pólis* está para além da constituição de seu território denominado como Cidade-Estado, ela também é expressão e convivência da comunidade humana e como afirma Vernant “o aparecimento da *pólis* constitui, na história do pensamento grego, um acontecimento decisivo. Certamente, no plano intelectual como no domínio das instituições, só alcançará todas as suas conseqüências [...] a vida social e as relações entre os homens tomam uma forma nova, cuja originalidade será plenamente sentida pelos gregos” (VERNANT, 1984, p. 34).

⁹ Cidade localizada na região do Peloponeso.

¹⁰ Família está constituída por Jasão, Medeia, Mérmero e Medeo em algumas versões míticas, Graves (2018).

¹⁰ Informações contidas no mito Argonauta e juntamente com Medeia, veja os seguintes autores: Robert Graves e Junito de Souza Brandão que se encontram nas referências ao final da dissertação.

¹¹ Informações contidas no mito Argonauta e juntamente com Medeia, veja os seguintes autores: Robert Graves e Junito de Souza Brandão que se encontram nas referências ao final da dissertação.

além de cenicamente estarem dispostas na frente do *oikos*¹² ouvindo os clamores da princesa. Segundo Nólivos, esse feminino vive “num Estado em que a política patriarcal atravessa os interesses do Estado, atingindo os corpos e a história das mulheres” (NÓLIBOS, 2017, p. 17). O Coro realiza na tragédia um papel de crítica e reflexão com os personagens, expressando não apenas uma certa visão do convencional como também se colocando em oposição com eles, como podemos notar nesta obra. O Coro pressiona os personagens na busca de sua verdade, de seu ponto de vista, busca revelar aos espectadores-cidadãos o que querem com suas ações.

No outro extremo do palco, no interior do *oikos*, temos Medeia nascida na região da Cólquida¹³, terra agraciada com o velocino de ouro, pele de um carneiro prodigioso e alado. Uma personagem individual que, às vezes, é caracterizada com expressões fortes e cheias de sentido, que tentam definir a totalidade da encenação. Brandão, por exemplo, afirma que “Medeia, em tudo que fazia, sempre colocou a paixão como fio condutor das suas ações” (BRANDÃO, 2015, p. 199). Logo, suas atitudes terrivelmente desmedidas, contudo muito bem arquitetadas, demonstram o poder de destruição do feminino quando os seus sentimentos são ofendidos por um homem. Ressaltamos que esse poder mencionado é característico de um estigma que associa o feminino ao caos, à destruição e, conseqüentemente, se apresenta como uma tradução contemporânea e limitante¹⁴.

É preciso lembrar que a tragédia está ligada a um tipo de convivência específica na *pólis*, uma forma inaugurada pelos gregos entre os séculos VIII e VII a.C., favorecendo segundo Vernant “uma extraordinária preeminência da palavra sobre todos os outros instrumentos de poder” (VERNANT, 1984, p. 34). Assim sendo, a palavra, *peithó*, a força da persuasão, se torna instrumento político no meio social largamente utilizado, principalmente em Atenas, a cidade das palavras “*logopolis*” (GOLDHILL, 1986, p. 57). Conseqüentemente, as manifestações sociais e artísticas são realizadas pela força da palavra e a *pólis* só existiria devido às instituições de domínio público, como por exemplo, a ágora, as assembleias e o teatro.

Visando à manutenção desse sistema *políade*, para além da oralidade, outras estéticas eram construídas, esse é o caso das tragédias gregas, que eram escritas para o teatro, que se apresentou como um espaço que viabilizava uma encenação das práticas necessárias ao

¹² Este trabalho segue as normas de transliteração dos termos em grego, de autoria de Ana Lia do Amaral de Almeida Prado, publicados na Revista Clássica v. 19, n. 2 (2006), pg. 198-199, da Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos – SBEC.

¹³ Região ao sul do Cáucaso e a leste do mar Negro.

¹⁴ Ao utilizarmos a expressão “contemporânea e limitante” estamos nos referindo às dicotomias criadas ao redor da personagem.

convívio humano. A tragédia se torna produto e produtora de uma realidade isonômica, elemento fundamental para o exercício da palavra, já que expressa a concretização do universo do diálogo. Na verdade, ela se torna elemento fundamental para a realidade isonômica pois introduz os cidadãos em uma forma mental necessária a este tipo de convívio. O reconhecimento da importância na elaboração das decisões da palavra de um na ação de outro.

Nesta acepção, a tragédia poderia possuir um sentido *paideutico*¹⁵ já que pode ser interpretada como coparticipe na formação da mentalidade dos atenienses no século V¹⁶. Esse processo de formação dos indivíduos na sociedade grega era construído no público, diante disso, o teatro é visto como um lugar onde os cidadãos aprendiam, de certa maneira, jogos mentais necessários para a convivência na *pólis*. Neste sentido, segundo Gonçalves, “PAIDÉIA E POLITÉIA são conceitos construídos em um mesmo esforço de entendimento da condição humana para além de uma percepção platônica, já que, para ele, os deveres dos indivíduos, as noções de bem e de mal dependem dos fins perseguidos pela cidade” (GONÇALVES, 2004, p. 170). Nesse contexto, a *pólis* se apresenta como uma comunidade pedagógica, pois a *politéia* não era simplesmente uma abstração, visto que “eram os cidadãos em ação que davam sentido a cidade” (SILVA, 2016, p. 40). Nesta lógica social, a tragédia se torna um elemento central na construção do cidadão, uma vez que ela é encenada, escrita e financiada por cidadãos, e, principalmente, porque efetiva o espetáculo no interior da *pólis* com questões contemporâneas a sua convivência, como corroborado por Segal a tragédia é um “espetáculo cidadão” (SEGAL, 1994, p. 193).

E ao nos debruçarmos a respeito desse processo de formação, visualizamos uma distinção muito específica entre o masculino e o feminino. Os homens¹⁷ eram educados para o convívio na esfera pública, diferentemente das mulheres, uma vez que suas atividades se realizavam a partir do exercício da palavra, e por isso eram iniciados nessa prática por outros homens. O caso de Coriolano, um jovem criado somente pela mãe, é um exemplo claro do que foi aludido, pois “a *paidéia* paterna teria conseguido o melhor de sua força de caráter e da sua energia” (LORAUX, 1994, p. 21) e, principalmente,

¹⁵ Esse posicionamento também é corroborado por Lesky que afirma ocorrer uma “intenção educadora no poeta trágico” (LESKY, 1976, p. 36).

¹⁶ As datas referentes a produção trágica são a.C.

¹⁷ Para exemplificar a afirmação citamos Funari “Já os rapazes, começavam o treinamento para o serviço militar. A caça, para eles, era um treino para a guerra, assim como as competições esportivas de que participavam. A educação dos rapazes consistia no conhecimento das letras, da poesia e da retórica, ainda que se pudesse seguir e continuar a instrução, com o estudo da Filosofia” (FUNARI, 2002, p. 34).

Dotado com três das virtudes cardiais, falta a Coriolano a *sophrosúne* (prudência), todavia a única virtude que o pensamento grego, e sem dúvidas e reticências múltiplas, aceita conceder também as mulheres. No caso presente, contudo, a mãe nada poderia dar ao filho bem-amado, já que a *sophrosúne* do homem, completamente diferente da casta *sophrosúne* feminina, é cívica. (LORAUX, 1994, p. 21)

Desta forma, somente a educação *políade*, marcadamente masculina, daria recusa as atitudes consideradas “excessos”, por isso no caso de Coriolano “decididamente porque lhe faltou pai – é incapaz de relações de troca com os seus concidadãos” (LORAUX, 1994, p. 21). Posto isso, o exercício da cidadania e, principalmente, da *peithó* são instrumentos marcadamente masculinos dentro da cidade como demonstrado pela historiadora.

A formação que as mulheres¹⁸ recebem, é integrante da masculina, desse modo observamos uma preparação para o casamento e a maternidade, pois segundo Loraux “A mulher só realiza o seu *télos* (o seu objetivo) quando dá à luz e, embora não haja cidadania ateniense no feminino a maternidade tem pelo menos o estatuto de atividade cívica” (LORAUX, 1994, p. 17). Logo, o feminino participa da cidade por meio dos seus filhos legítimos, assegurados através das relações de parentesco, e não por meio de uma produção discursiva intelectual e política, como o homem. Entretanto, no transcórre da tragédia, Medeia demonstra domínio sobre a sua capacidade de intervenção no universo masculino, a partir de um ponto de vista singular e próprio, o que é personificado na sua ação.

A medida que notamos que a tragédia nos fornece de forma clara a construção de um mundo no qual homens e mulheres ocupam espaços diferenciados e hierarquicamente determinados optamos por uma análise a partir da perspectiva de gênero. Entendemos a categoria de gênero como algo relevante devido às construções sociais que foram determinadas historicamente para cada sexo, como nos demonstra Scott “gênero é um elemento constitutivo de relações sociais baseado nas diferenças percebidas entre os sexos, e o gênero é uma forma primeira de significar as relações de poder” (SCOTT, 1990, p. 86), assim são construídas e representadas social e historicamente. Dessa forma, o gênero se realiza socialmente a partir de um terreno, no qual, ele se manifesta, nesse caso as relações de parentesco marcadamente androcêntricas. Gênero é um produto de um determinado tipo de relação, que segundo Butler

¹⁸ O autor também afirma a respeito da diferenciação da educação: “As mulheres gregas arrastadas viviam separadas dos homens em cômodos diferentes reservados a elas dentro da casa, chamados de gineceus, onde ficavam confinadas a maior parte do tempo. As mansões da elite eram divididas em duas partes, masculina e feminina. As meninas também pouco contato tinham com os meninos depois da primeira infância, como mandava a “boa educação”. Elas tinham brinquedos que se referiam à vida que teriam como adultas, basicamente como mães e donas de casa, dedicadas à costura da lã, ao cuidado dos filhos e ao comando dos escravos domésticos. Quando chegavam à adolescência, as meninas participavam de cerimônias que as preparavam para o casamento; as garotas de famílias com mais recursos podiam aprender também a tocar e dançar” (FUNARI, 2002, p. 34).

perpetua as regras do parentesco, portanto, “ambas as posições, masculina e feminina, são instituídas por meio de leis proibitivas que produzem gêneros culturalmente inteligíveis” (BUTLER, 2018, p. 61).

Deste modo, articulamos a problemática da dissertação: as personagens femininas da tragédia, o Coro e a princesa Medeia, pertencem de igual maneira ao universo androcêntrico da *pólis*? Visando responder essa questão, explicitamos algumas hipóteses de trabalho que nortearam nossa pesquisa: primeiro, as mulheres, Coro e Medeia, possuem significância e implicação diferentes nas relações de parentesco dentro da sociedade *políade*, pois as coríntias são mulheres consideradas legítimas diferentemente de Medeia, fato justificado na atitude de Jasão buscar uma nova união. E em segundo, essas mulheres, aproximam-se em diversos momentos no discurso trágico especificamente nas lamentações sobre suas próprias dores, entretanto afastam-se justamente quando Medeia abandona a forma de ação feminina instituída pela sociedade androcêntrica, isto é, as lamentações e passa a ter uma atitude ativa e de decisão sobre si mesma.

Medeia – Medeias?

A figura feminina denominada Medeia¹⁹ fez-se muito presente no imaginário coletivo na Antiguidade e, desta forma, observamos que ela atraiu distintos autores, que se dedicaram a retratá-la, a partir de suas próprias concepções e interesses. Neste sentido, encontramos a princesa entrelaçada, nos relatos da expedição dos Argonautas, com a figura de Jasão na mitologia grega, posteriormente representada na poética e na encenação trágica e, por fim, em algumas produções latinas. Além disso, contemporaneamente, permanece seduzindo leitores, dramaturgos, cineastas²⁰ e pesquisadores que decidem mergulhar no mito Medeia e construir para si uma nova interpretação.

A maioria das indagações, referentes à personagem, está centrada na sua representação cênica, construída pelo trágico Eurípidés, no ano de 431. A partir dessa poesia, reverberam diversas interpretações, algumas se dedicam a demonstrar que Medeia era motivada pelo

¹⁹ Afirmamos inicialmente que nosso interesse nesse tópico é indicar autores e interpretações a respeito da personagem Medeia. Nesse sentido, não buscamos uma análise profunda das diversas representações existentes, uma vez que, cada fonte é única e apresenta um contexto de produção específico, principalmente as fontes romanas que aqui não serão profundamente comentadas.

²⁰ Estamos nos referindo especificamente a obra cinematográfica de 1970, do diretor e escritor italiano, Pier Paolo Pasolini.

*páthos*²¹, assim o crime contra seus próprios filhos é interpretado como um efeito do sentimento profundo e feroz que a princesa sentia. Evidentemente, o fato de Eurípides ser caracterizado, por muitos escritores, como um poeta dedicado a demonstrar as dores humanas, acrescenta na justificativa. Nesta lógica, Jacqueline Romilly em seu livro *A Tragédia Grega*, se dedica especialmente num capítulo intitulado *Eurípides ou a tragédia das paixões* a demonstrar que “Os heróis de Eurípides são vítimas de todas as fraquezas humanas: alguns obedecem às suas paixões, e esta influência da paixão é descrita com realismo” (ROMILLY, 2008, p. 126). Sendo assim, esse sentimento exagerado de melancolia, muitas vezes narrado como dor profunda, atinge a personagem que multiplica a potência das suas ações justamente por causa do *páthos*. Citando novamente Romilly, evidenciamos a sua interpretação:

Medeia é o drama da mulher abandonada e dominada pela vingança: esta vingança é monstruosa, visto que, depois de ter feito perecer a jovem princesa que tomara o seu lugar, Medeia acaba por degolar os seus próprios filhos. Certamente ela é bárbara; ela é feiticeira; mas há nela uma perversidade – uma mistura de astúcia e de violência, que ultrapassa em muitas estas explicações. Ela é uma Clitemnestra que se debruça sobre o próprio coração, que vemos sofrer, querer, fraquejar e, depois, deixar-se arrebatar. Ela é paixão. (ROMILLY, 2008, p. 127)

A historiadora, nesse trecho, enfatiza duas características da personagem: a sua condição de bárbara e de ser possuidora de uma sabedoria particular, destinada ao feminino, expresso em suas ervas e filtros. Acreditamos²² que a personagem Medeia, encenada na tragédia de Eurípides, algumas vezes recebe uma caracterização muito simples²³ por parte de alguns autores que afirmam que a princesa é motivada somente pelo sentimento de ódio transbordado a partir do seu Eros, com isso as dores personificadas na *tímoria*²⁴ e no *páthos* são vistos como peças chaves nessas apreciações.

Acreditamos que essas leituras, que caracterizam a personagem movida somente por esses sentimentos, são evidentemente androcêntricas porque relacionam um sentimento considerado incontrolável e destrutivo justamente na figura do feminino. Consequentemente, colocando um estigma sobre a personagem e, principalmente, acantonando novamente a mulher

²¹ *Páthos* é uma palavra grega que pode significar diversos sentimentos como paixão, excesso, passividade, sofrimento ou doença. E, principalmente, devido a sua definição ser também ambígua é atribuída a Medeia.

²² Ressaltamos que essas interpretações serão contrapostas no capítulo 2 e 3 quando estudaremos profundamente a tragédia Medeia.

²³ Neste sentido, citamos o autor Félix Jácome que afirma: “A Medeia euripidiana, base para qualquer referência do mito de Medeia, é sobretudo multifacetada. Qualquer tentativa de simplificação através de dicotomias rígidas como mortal versus imortal, bem versus mal, heroína versus heróis, bárbaro versus grego, não dará conta, senão, de uma parte da personagem” (JÁCOME, 2010, p. 268).

²⁴ Para título de exemplo, citamos a interpretação dos autores Margarida Pontes Timó e Ângelo Bruno Lucas de Oliveira, o no artigo intitulado *Tímoria e páthos em Medeia, de Eurípedes*.

como ligada às forças cegas da natureza. Bem como, individualizar exclusivamente o sentimento da personagem, deixa um abismo interpretativo para análise da racionalidade de seus atos, pois se agimos por emoções não pensamos em nossos atos. Sendo assim, essas leituras evidenciam uma interpretação masculinizante que foca principalmente na reação da personagem e não em suas ações.

Por outro lado, encontramos poucas interpretações a respeito da forma de pensar da personagem, utilizando para tanto o estatuto da ação puramente humana como um processo racional, como nos demonstra Filho: “Perseguir a hipótese de que a Medeia euripidiana oferece um esboço da noção de liberdade fundada na autonomia do agente é, pois, nossa meta. Para tanto, é preciso rastrear na peça aquilo que pode ser posto como o estatuto da ação” (FILHO, 2011, p. 65). Logo, para o autor a personagem demonstra um domínio sobre a paixão, embora num primeiro momento lastime a sua condição de abandonada, ela apresenta também uma capacidade deliberativa durante a encenação, portanto sua ação é resultado do cálculo intencional. Por isso, afirma “E se a possibilidade da violência, ou das maldades, inferida da figura de Medeia não se remete apenas à força da paixão, como também a sua própria natureza, isto é, ela tem a tendência natural para agir” (FILHO, 2011, p. 66). Dessa forma, o processo racional está amplamente presente na encenação, mesmo que interpretem como descontrole feminino.

Além das perspectivas já aludidas, Medeia possui um caráter mítico que muitas vezes é enfatizado: ser neta do deus Sol²⁵ e sobrinha da deusa Circe²⁶, são fatos postos como agravante do ato, pois ela representa esse passado mítico incontrolável dos deuses. Nesta perspectiva, a autora Francisca da Silva (2014) realiza uma análise interpretativa, afirmando que “Isso posto, indagamos: estaria Medeia, princesa e sacerdotisa da Cólquida, para além do bem e do mal ou, antes, seria Medeia a encarnação do próprio bem e mal?” (SILVA, 2014, p. 92), esse questionamento se fortalece pois no final da tragédia ela não teria sido punida pela intervenção das Erínias e sim “escapa num carro puxado por serpentes, presente do deus Sol/Hélio/Apolo” (SILVA, 2014, p. 93). A autora, acima mencionada, apresenta a hipótese que aproxima de maneira distinta, de um lado o médico Hipócrates, caracterizado como um acalentador da loucura que sucumbia Demócrito e “que é visitado, em sonho, por três entidades ou divindades – *Alétheia* (a Verdade), *Doxa* (a Opinião) e Asclépio (patrono da medicina, filho do deus

²⁵ Do casamento de Hélio, o Sol, e de Perseis, filha de Oceano, e Tétis ou em algumas versões a esposa seria a deusa Hécate, nasceram Etes, rei da Cólquida, pai de Medéia, Pasifae, Perses e Circe.

²⁶ Deusa mítica citada na obra Odisseia, que narra as aventuras do herói Odisseu em seu retorno para Ítaca.

Apolo)” e do outro lado Medeia, “princesa da linhagem do Sol, filha de Eetes, irmão de Circe, feiticeira que também terá um sonho premonitório. A sobrinha, igualmente versada nas artes mágicas, é sacerdotisa de Hécate a quem presta culto no templo com outras 12 jovens virgens” (SILVA, 2014, p. 92). A princesa, assim como Hipócrates, tem do mesmo modo um sonho revelador, no qual se vê realizando as provas no lugar de Jasão e a partir de então inicia-se o impasse, ficar em sua terra ou ir para solo estrangeiro. Logo, para a autora o sonho revelador de ambos significa mudança completa do rumo de suas vidas através dessa ação, bem como também a simbolização da serpente nesses casos.

De modo consequente, observamos que Medeia pode ser vista pelos autores como veneno e remédio, aquela que cura ou mata²⁷. Algo que novamente amplifica a sua caracterização como uma personagem múltipla, além de que “Nas crenças mais antigas, Medeia era relacionada à Grande Deusa, à qual se integravam as deusas do Olimpo: Hera, Afrodite, Atenas, e ainda, Hécate – a já citada representante da feitiçaria” (SOUSA, 2011, p. 4). Dessa maneira, ela é relacionada ao período matriarcal das deusas, que com seus dons possuíam a função de proteger e guiar os mortais e “com a existência de sacerdotisas ao culto à Grande Deusa – como a própria Medeia – buscava-se manter um eterno ciclo de vida, morte e renascimento por meio de magias e sacrifícios dos homens” (SOUSA, 2011, p. 4).

Outro ponto muito debatido é o aspecto referente ao seu poder de manipular e conhecer ervas e filtros mágicos que ocasionam, segundo o mito e a fala da ama²⁸ na tragédia, a morte de Pélias, Glauce e Creon. Isto posto, Medeia é vista como conhecedora dessa sabedoria, afirma, durante a tragédia²⁹, que esse conhecimento a coloca num nível de superioridade perante os outros personagens masculinos. Assim Candido³⁰ afirma que:

Este domínio e saber poderiam ser encontrados em algumas mulheres que circulavam em Atenas, sendo comum entre as mulheres gregas o uso de plantas e ervas para fins terapêuticos. Medeia representava a mulher estrangeira que detinha esta habilidade e o conhecimento de sua função e eficácia. A documentação textual nos indica várias mulheres míticas que detinham o conhecimento e o domínio de ervas e filtros para encantamentos. (CANDIDO, 2006, p. 30)

²⁷ Indicamos como leitura, o artigo de Francisca Luciana Sousa da Silva (2014), especificamente o trecho denominado *O que não cura mata*, o qual a autora se dedica, especificamente, a demonstrar essa ambiguidade para além do bem e do mal na personagem Medeia.

²⁸ A ama pronuncia, no início da tragédia, a respeito das mortes provocadas por Medeia “[...] Nem tinha instigado as filhas de Pélias a matar o pai” (vv.9).

²⁹ Medeia afirma, após a saída de Creon de cena, que “Superior é a via direta, para a qual peritas nascemos: pegá-los com venenos” (vv. 384-385).

³⁰ Citamos, para maiores apreciações o livro *Medeia, Mito e Magia – a imagem através do tempo*, escrito pela historiadora Maria Regina Candido.

As outras personagens femininas da tragédia, o Coro e a ama, não expressam essa habilidade durante a encenação, mesmo que fossem possuidoras de determinados conhecimentos, os silenciam. Afirmamos isso pois, conforme a autora aludida, Eurípides ao colocar em cena uma mulher que expõe essas habilidades, demonstrou o perigo deste saber, constituindo motivo de receio para os homens de Atenas, que não controlavam e não participavam desse domínio relacionado à natureza.

Na interpretação de alguns autores, esse tipo de conhecimento atribuído ao feminino, não era controlável socialmente, por isso os homens da *pólis* temiam um possível desequilíbrio, personificado na figura de Medeia. Essa sabedoria muitas vezes é associada ao conceito de *métis*³¹, exemplificado no livro *Cidade das Mulheres*, da escritora Marta Mega de Andrade, que especifica um momento para discutir esse conceito nas obras de Eurípides, e destacaremos quando a historiadora discute que “encontramos os traços de *métis* principalmente na personagem Medeia. Na mitologia grega, Medeia surge ligada a um saber mágico sob o patrocínio de Hécate, divindade ao mesmo tempo infernal e doméstica” (ANDRADE, 2001, p. 56).

Declarações, neste sentido, enaltecem a magia e a *métis* da personagem, principalmente porque é vista como um anti-modelo do regulamento comportamental feminino daquela época. Por isso, o trágico Eurípides teria empregado de sua criatividade e inovação no gênero trágico, personificando as mulheres como adúlteras, assassinas e dissimuladas³², dessa forma sendo seres ativos, que atuam em espaços de predomínio exclusivo dos homens, por isso Candido afirma:

A tragédia Medeia, apresentada no teatro de Dionisos em 431 a.C, nos remete às práticas da magia, aos sentimentos femininos e à condição social da mulher grega no período clássico. Compreendemos a narrativa mítica da sacerdotisa de Hécate como um registro de memória que nos traz fragmentos do passado dos gregos. O poeta, ao compor a sua dramaturgia, deixou vestígios de acontecimentos dos quais testemunha. (CANDIDO, 2006, p. 19)

Para a autora, essas tragédias tinham a intenção de fazer os cidadãos refletirem sobre determinados assuntos, encenados no universo mítico, mas que também estavam presentes na cidade de Atenas naquele momento. E todos esses medos, a respeito do feminino e das suas práticas mágicas, estão aglutinados na personagem Medeia.

³¹ Métis para a autora: “Neste estudo a *métis* surge como a inteligência ardilosa, inseparável da prudência, da estratégia, e da ação no tempo: atenção, meticulosidade, subterfúgios para agarrar e não deixar passar a ocasião certa de agir (o *kaíros*). As artimanhas da inteligência referem-se pois a um tipo de raciocínio ligado a um universo prático e em movimento em que, força a força, quase confundidas a natureza e o mundo humano, os seres forjam suas armas, escolhem o momento e o lugar para sobrepujarem um adversário” (ANDRADE, 2001, p. 54)

³² Expressões utilizadas por Junito (1990).

Ademais, podemos encontrar produções latinas³³ com a figura dramática de Medeia, especificamente em Roma, local que recriou diversas tragédias gregas. Primeiramente Ênio, que se dedica a demonstrar na sua obra nomeada *Medea Exul*, a presença da princesa Cólquida, por meio da fala da ama³⁴, igualmente como Eurípides, apresentando os fatos ocorridos de acordo com a mitologia. Nessa leitura da personagem, ela é vista como alguém *exul* o que é traduzido por desterro ou afastamento do solo e da pátria, por esse motivo Medeia seria um ser errante, e essa caracterização segundo Júnior (2014) a acompanhará em todas as suas encenações latinas “Diante disso, Medeia foi construída como uma mulher que, ferida na alma pelo brutal sentimento do amor, tornou-se, após seus atos funestos, errante e expatriada. Aliás, a ferida em sua alma foi descrita de múltiplas maneiras pelos latinos” (JÚNIOR, 2014, 1³⁵. 117). Além disso, o autor afirma que a sua personalidade mágica também é muito corroborada nessas produções, devido à aproximação com as divindades de Hécate e Circe. Dessarte, a sua imagem de mulher estrangeira desterrada, possuidora de sabedorias vinculadas a magia e exilada, foi largamente utilizada por poetas latinos. Do mesmo modo, os poetas Pacúvio³⁶, Lúcio Ácio³⁷, Varrão de Átax³⁸, Higino³⁹, Ovídio⁴⁰, Sêneca⁴¹, Valério Flaco⁴² e Hosídio Gueta⁴³ em seus escritos, se utilizaram da personagem juntamente com o herói argonáutico Jasão, além de seus filhos, para representar em Roma as desventuras dessa linhagem.

O autor Márcio Meirelles Gouvêa Júnior (2014) compreende que essa ampla representação da personagem não seja evidentemente apenas pelo fato de uma moça virgem, abandonar a pátria por um amor estrangeiro, pois temos os exemplos de Ariadna, Cila e Tarpeia, isso também não seria unicamente pelo fato de ser estrangeira e sofrer desventuras amorosas, possuímos Fedra, Pasífae, e finalmente tampouco porque matara seus filhos, possuímos exemplos dessa mania em Agave e Hércules⁴⁴. Portanto, seu diferencial seria porque Medeia

³³ Já afirmamos em princípio que não iremos analisar o contexto de cada obra citada e nem a produção dos respectivos autores. Utilizamos essas obras somente para exemplificar como a figura mítica de Medeia foi largamente representada.

³⁴ Fala da ama “não sairia de casa a errar minha senhora, Medeia, por um sevo amor ferida na alma” (vv 25).

³⁵ Informamos que o livro aqui referenciado é uma obra em formato Kindle, por isso utilizamos a norma (**location**), para a informação da página.

³⁶ Obra intitulada *Medus*, este seria filho de Medeia

³⁷ Obra intitulada *Medea siue Argonautae*, apresentando os dois mitos entrelaçados.

³⁸ Obra intitulada *Argonautae*, demonstrando a expedição dos Argonautas na conquista do velo de ouro.

³⁹ Compilado de fábulas que apresenta Medeia, Jasão, Eetes, Pélias, Medo (filho de Medeia e Jasão).

⁴⁰ A personagem é citada em obras diferentes: *Heroides XII*, *Metamorphoses*, *Tristia* e *Medea*.

⁴¹ Obra intitulada *Medea*.

⁴² Obra intitulada *Medea*.

⁴³ Obra intitulada *Tragoedia ex centonibus uirgilians conflata*.

⁴⁴ Os personagens aqui citados são exemplificados pelo autor.

jamais foi vencida, controlada ou contida, sendo assim “o modelo da fronteira de tudo quanto não fosse romano” (JÚNIOR, 2014, l. 397).

Heródoto em seus escritos em dois momentos também cita a figura de Medeia, primeiramente envolvida num enredo a respeito dos fenícios e helenos sendo a causa de um conflito além de ter consequências também na guerra de Tróia. Assim “Eles navegaram em uma nau longa até Aia, na Colquis, e o rio Fásis; depois de concluir os negócios para os quais tinham vindo eles raptaram Medeia, a filha do rei” (HERÓDOTO, L I-2). Nesse sentido, Páris filho de Príamo, ouvindo essa história também teve a ideia de obter para si uma mulher grega através de um rapto, “inteiramente convencido de que, da mesma forma que os helenos não haviam oferecido reparação, ele também não a ofereceria” (HERÓDOTO, L I-3). E num segundo momento, ela está associada a nomeação de um povo e dessa forma reconhecida como mãe “Medeia veio de Atenas para o território dos ários, eles também mudaram de nome; isso é dito pelos próprios medos” (HERÓDOTO, L VII-62). Nessa história Medeia após sair de Atenas devido os conflitos com Egeu e Teseu, teria se dirigido para o Oriente dando origem a uma nação, os medos.

Medeia cinematográfica também foi destaque na obra do escritor e diretor Pier Paolo Pasolini⁴⁵, que inspirou-se no mito da personagem, além da obra clássica de Eurípides, que a partir da leitura de Platão, criou a sua representação. O filme inicia demonstrando a infância do herói Jasão e faz alusão direta ao mito dos Argonautas e do Velocino de Ouro, trazendo a áurea mítica para situar o espectador. A personagem Medeia surge na metade da representação e segundo Ferraz “Pasolini prefere suprimir o encontro da feiticeira com Egeu, rei de Atenas, que lhe garantirá proteção, e acrescenta a morte da noiva Glauce. Com uma fotografia grandiosa do norte da Itália, Turquia e Síria, o filme é valorizado pela bela interpretação de Maria Callas” (FERRAZ, 2014, p. 7). Nesta perspectiva, de representação da personagem, podemos observar que a possível intenção de Pasolini não seria denunciar a restrição do feminino na *pólis* e sim a sua natureza transgressora. Medeia quase não fala durante o filme e, principalmente, a interpretação não visa demonstrar a força da sua ira, batendo naquela interpretação masculinizante, ela está focada em “soltar as amarras, de ressurgir, ainda que de forma trágica” (FERRAZ, 2014, p. 7). Essa obra tornou-se um clássico, uma vez que o diretor ousou contemporaneamente representar a sua ideia de Medeia, algo que anteriormente era imaginado

⁴⁵ Neste sentido, concordamos com a colocação: “Pasolini não realiza, portanto, uma adaptação formal da peça de Eurípides: ele a recria tão radicalmente que o seu enredo original sequer se torna inteligível ao espectador” (COSTA, 2018, p. 19).

pelos apreciadores que liam silenciosamente a tragédia. Neste sentido, sua representação inspirou também peças de teatro⁴⁶ que se dedicaram em outros momentos a interpretar uma nova Medeia.

Nas décadas de 1970 e 1980, com o avanço do movimento feministas algumas escritoras, como Christa Wolf⁴⁷, também dedicam-se a ressignificar Medeia. Na escrita da autora, a personagem, num primeiro momento, direciona seus diálogos a pessoa que mais a conhecia, sua mãe⁴⁸, algo não encontrado em outras versões. Wolf (2014) se utiliza de diversos estudos⁴⁹ para compor sua escrita, neste sentido, alguns crimes atribuídos à princesa são retirados dessa versão, uma vez que, o infanticídio símbolo da originalidade de Eurípidés, aqui é abandonado. *Medeia Vozes* é uma obra que emana diferentes vozes, personagens que examinam seus motivos e suas opções no desenvolvimento do jogo de poder entre Creon e Medeia.

Destarte, como apreciado, Medeia é observada e recriada por diversas perspectivas literárias e cênicas, que desejaram evidenciar diferentes características da personagem a partir dos interesses particulares de cada autor. Na presente dissertação, aspiramos construir também uma leitura a respeito da personagem que nos atraiu profundamente para esse curso. Acreditamos que o problema central da tragédia não é o fato de Medeia ter sabedoria ou possuir *métis*, o ponto crucial é ousar demonstrar conhecimento, algo estritamente pertencente ao masculino. Os gregos retiraram da humanidade as mulheres, por isso elas não poderiam exercer ação, uma vez que ação se expressa a partir de um processo intelectual, cívico, público e masculino; as mulheres, conseqüentemente, eram simplesmente emoção e, por isso, reação. Entretanto, Medeia na obra de Eurípidés demonstra possuir saberes que desafiam o masculino, visto que ela se coloca num espaço que não é determinado para ela, externalizando uma conduta ou um ponto de vista, por isso afirmando sua singularidade na produção autônoma da ação.

⁴⁶ Citamos como exemplificação a representação de *Medeia Vozes*, celebrado pelo grupo de teatro Tribo de Atuadores *Ói Nós Aqui Traveiz*.

⁴⁷ Crista Wolf foi uma das mais importantes escritoras contemporâneas da língua alemã, crítica literária, romancista e ensaísta. Nascida em 1929, se dedicou ao longo da carreira de escritora a temas ligados ao ambientalismo, possibilidades de guerras nucleares, excessos da ciência, feminismo e o papel dos marginais. Outra personagem significativa utilizada por Wolf é Cassandra, filha de Príamo, rei de Tróia

⁴⁸ Medeia afirma: “Tenha cuidado, você me disse, o orgulho vai congelar a sua alma, pode ser, mas a dor, mãe, a dor também deixa uma marca desoladora. Para quem eu digo isso. Por mais escuros que fossem, quando subimos a bordo do Argo, vi seus olhos e não consegui mais esquecê-los, seu olhar me cravou em uma palavra que eu não conhecia antes: culpa” (WOLF, 2014, p. 16).

⁴⁹ Christa Wolf se utiliza dos estudos de arqueólogos e especialistas em mitos como Margot Schmidt, a socióloga e pesquisadora do matriarcado Heide Göttner-Abendroth e Robert Graves. Assim, Wolf toma para si uma versão mais antiga e desconhecida do mito, rejeitando os crimes.

Tragédia

A nossa pesquisa possui como fonte principal, para investigação histórica, uma tragédia⁵⁰ grega e por isso iniciamos expondo o contexto histórico que fomentou o seu surgimento. Essa conjuntura está relacionada à forma de convivência inaugurada pela cidade de Atenas, que se apresentou como produtora dessa nova experiência humana realizada na comunidade. Compreender o contexto histórico, no qual a obra *Medeia* está submersa, é fundamental para melhor compreensão do texto e, principalmente, a constituição cênica que o autor Eurípides desenvolveu para criar a sua representação. O historiador Vernant (2005) em seu livro, dedicado especialmente ao tema, *Mito e Tragédia na Grécia Antiga* afirma que:

Cada peça constituiu uma mensagem encerrada num texto, inscrita nas estruturas de um discurso que, em todos os níveis, deve constituir um objeto de análises filológicas, estilísticas e literárias adequadas. Mas esse texto não pode ser compreendido plenamente sem que se leve em conta um contexto. É em função deste contexto que se estabelece a comunicação entre o autor e seu público do século V e que a obra pode reencontrar, para o leitor de hoje, sua plena autenticidade e todo seu peso de significações. (VERNANT, 2005, p. 8)

Sendo assim, o contexto que promove o teatro e, especificamente, as tragédias é o aparecimento da *pólis*, uma nova forma de convívio inaugurada pelos gregos nos séculos VIII e VII, além de se apresentar como um marco intelectual do pensamento, dado que está associada a um contexto específico, como nos afirmam Vernant e Vidal-Naquet (2005) “a tragédia grega aparece como um momento histórico delimitado e datado com muita precisão. Vêmo-la nascer em Atenas, aí florescer e degenerar quase no espaço de um século” (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 2005, p. 2). Neste sentido, os autores desejam demonstrar que a *pólis* e a tragédia surgem a partir do processo isonômico.

Por conseguinte, essa organização social e particular modifica as relações entre os homens que anteriormente, em outros períodos, eram verticalmente hierarquizadas, ou seja, assimétricas. Além disso, corroboramos essa afirmação com Silva:

⁵⁰ Aristóteles, no livro *A Poética*, afirma que “nascida de um princípio improvisado (tanto a tragédia, como a comédia: a tragédia, dos solistas do ditirambo; a comédia, dos solistas dos cantos fálicos, composições estas ainda hoje estimadas em muitas das nossas cidades), [a tragédia] pouco a pouco foi evoluindo, à medida que se desenvolvia tudo quanto nela se manifestava; até que passadas muitas transformações, a tragédia se deteve, logo que atingiu sua forma natural”. (v. 1449 a). Tradução de Eudoro de Souza (1986).

No século V, em Atenas, esta prática torna-se alargada. A cidade dos atenienses foi aquela que podemos dizer, efetuou um maior compromisso político, a cidade democrática por excelência, pois sua *ἐκκλησία* (assembleia) era composta tanto por membros de famílias aristocráticas como também por simples artesãos, sapateiros, ferreiros, curtidores de couro, por exemplo. A tragédia certamente não ficou alheia a este impulso (SILVA, 2014, p. 84).

Do mesmo modo, como já afirmado anteriormente, essa nova forma de convívio favorece, segundo Vernant, “uma extraordinária preeminência da palavra sobre todos os outros instrumentos de poder” (VERNANT, 1984, p. 34). Desta maneira, a palavra, *peithó*, a força da persuasão se torna instrumento político no meio social, deixando de ser ritualística, reservada a um pequeno grupo que a detinha e preservava-a dentro da tradição familiar. Inquestionavelmente, neste momento, a palavra ganha características de debate contraditório, argumentação, enfrentamento ou ainda discussão.

Além do mais, o autor também evidencia uma segunda característica desse sistema, “a publicidade dada às manifestações” (VERNANT, 1984, p. 35), pois é através desse movimento de divulgação do plano intelectual que o teatro⁵¹ poderá surgir e manter-se como espaço da disputa do político, assim como a *ágora* e as assembleias. Com o propósito de retirar a palavra do domínio sagrado e do interior dos processos secretos, ela torna-se prática pública e aberta para o historiador, “esse duplo movimento de democratização e de divulgação terá, no plano intelectual, consequências decisivas” (VERNANT, 1984, p. 35), pois ampliam o *demos* e possibilitam o acesso espiritual anteriormente reservado à aristocracia guerreira e sacerdotal.

Ademais, o terceiro ponto fundamental para esse surgimento é a ideia de semelhantes que criam a unidade, um sistema de leis que busca o equilíbrio, em contraposição ao poder absoluto, pois segundo Vernant:

O vínculo do homem com o homem vai tomar assim, no esquema da cidade, a forma de relação recíproca, reversível, substituindo as relações hierárquicas de submissão e domínio. Todos os que participam do Estado vão definir-se como *Hómoioi*, semelhantes, depois, de maneira mais abstrata, como os *Isoi*, iguais. (VERNANT, 1984, p. 42)

Até a organização militar ateniense se modifica, porque a condição de soldado iguala-se à de cidadão, e de acordo com Vernant “quem tem seu lugar na formação militar da cidade igualmente o tem na sua organização política” (VERNANT, 1984, p. 43), logo homens livres, *hoplitas* e formadores da falange estavam em pé de igualdade aos ricos proprietários.

⁵¹ A ideia de centralidade dessas práticas dentro da *pólis* é expressa por Gonçalves, que afirma “Atenas põe muita importância na ideia de centro e sua relação com a democracia. Com seu próprio centro constituído pela Acrópole, a *ágora*, a *koinê hestia* (lareira pública), o teatro e o *panyx*” (GONÇALVES, 2017, p. 134).

Entretanto, devemos salientar que essa concepção de *Isoís*⁵², que os gregos possuíam neste momento, não incluía todos os habitantes da *pólis*, pelo contrário, se caracteriza como um sistema excludente em sua origem, como nos demonstra Mosse “A qualidade de cidadão levava implicitamente, em efeito, o exercício de uma função, que era fundamentalmente política, de participação nas assembleias e nos tribunais, local onde estavam excluídas as mulheres” (MOSSE, 1990, p. 54-55, tradução nossa). Sendo assim, além das mulheres, crianças, velhos, escravos e estrangeiros não participavam dos processos deliberativos, posto que não exerciam a função pública e militar, pois como nos demonstra Silva (2017), mesmo após a mudança da configuração social, da aristocracia para a isonomia, o ideal de virilidade guerreira mantém-se no espaço da cidade e, principalmente, atrelado à cidadania:

Por isso, a partir de então, a coragem, ou *andreia*, que é um conjunto de qualidades do *anér* passa a ser justificada, ou por sua bravura como guerreiro ou por exercer a cidadania, estas serão duas atividades indissolúveis para o homem da *pólis* e significam participar nos assuntos da cidade através dos debates na *ágora*, na assembleia, conselhos e tribunais e também estar preparado para a guerra. (SILVA, 2017, p. 41)

Neste sentido, Claude Mosse, em seu livro *A mulher na Grécia Clássica*, define a cidade como um clube de homens, em que o feminino é visto como um eterno menor porque necessitava da figura de um tutor, um *kyrios*, por toda vida. Assim, as mulheres, os escravos e os *metecos*⁵³ estavam fora da esfera comum, porque não eram considerados iguais, visto que não poderiam deliberar sobre seus atos.

A tragédia *Medeia* apresenta tensões e ambiguidades, em diversos momentos da encenação, e isso se justifica segundo Vernant porque “na perspectiva trágica, portanto, agir tem um duplo caráter: de um lado é deliberar consigo mesmo, pesar o pró e o contra, prever o melhor possível, a ordem dos meios e dos fins; e de outro, é contar com o desconhecido e incompreensível” (VERNANT, 2005, p. 21). A deliberação que ocorre em cena, principalmente no momento do monólogo de Medeia, é característico da afirmação acima, Medeia hesita em momentos e por meio de um processo mental retorna a sua posição original e promove a ação personificada na morte de seus filhos. Com isso, a personagem manifesta em particular um ato de decisão, se tornando agente do seu próprio agir e da sua vontade.

A tragédia é dialética, pois ao mesmo tempo exclui e incorpora, afirmamos isso porque Eurípedes se utilizou dessa dicotomia para a construção da sua peça de maior sucesso: um

⁵² “*Isoís*” significou, primeiramente, partes iguais e, conseqüentemente, atingiu a construção do universo político como igualdade perante a lei.

⁵³ Nomeação dada a estrangeiros que residiam na *pólis*, porém não tinham participação nas escolhas políticas e públicas.

personagem feminino e estrangeiro, um indivíduo que vive dentro da *pólis*, mas que não poderia exercer processos deliberativos a respeito da sua ação. Entretanto, Medeia está em cena e ela delibera na frente dos espectadores do teatro e possui uma ação considerada impensável para o feminino “mães assassinas que, tal como Medeia mataram os próprios filhos para melhor aniquilarem o marido” (LORAUX, 1994, p. 44). Logo, a tragédia anuncia, por meio da representação e dos jogos mentais, as atitudes que não poderiam existir dentro do convívio da cidade e, sobretudo, demonstrando os impactos de atitudes particulares no coletivo.

E é este cenário, caracterizado por nós como um redemoinho caótico de expressões artísticas e políticas, que possibilita essa nova forma de expressão do humano, a tragédia. Acreditamos que esse momento seja fértil e por isso mesmo caracterizado como caótico, pois encontramos a presença do pensamento mítico na sociedade *políade*, juntamente com o *lógos*⁵⁴ e a sofística. Desta forma, essas diferentes concepções de mentalidade praticamente coexistiam e influenciavam, de variadas formas, a sociedade e os habitantes da cidade. A tragédia situa-se numa zona fronteira em que os atos humanos se articulam com as potências divinas, onde revelam seu verdadeiro sentido, inserindo-se numa ordem que ultrapassa o homem e a ele escapa. Esse fato é evidente na escrita dos trágicos que se dedicaram a expressar, através de sua poesia e do espetáculo, essa nova ordem social, que estava em efervescência e transformação⁵⁵. Portanto, a palavra formava a cidade e era um instrumento político e também pertencente ao plano intelectual e largamente utilizada nas peças teatrais.

Gênero

Indubitavelmente, observamos que “Os historiadores fizeram a historiografia do silêncio. A história transformou-se em um relato que esqueceu as mulheres, como se, por serem destinadas à obscuridade da reprodução inenarrável, elas estivessem fora do tempo, fora do acontecimento” (COLLING; TEDESCHI, 2015, p. 300). Isto posto, conseqüentemente, as mulheres foram escondidas/esquecidas nesse silêncio do discurso dominante, que simplesmente as subjugou. Arguindo a afirmação anterior, acreditamos que a História deva se apropriar dessas

⁵⁴ O presente autor está de acordo com o pensamento de Vernant (2002), que afirma a respeito do *lógos* como um discurso que permanece reto, em pé, que é coerente e consistente.

⁵⁵ Citamos como exemplo a afirmação de Vernant e Vidal-Naquet: “No conflito trágico, o herói e o tirano ainda aparecem bem presos à tradição heroica e mítica, mas a solução do drama escapa a eles: jamais é dada pelo herói solitário e traduz sempre o triunfo dos valores coletivos impostos pela nova cidade democrática” (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 2005, p. 2).

concepções e discussões que o conceito de gênero pode proporcionar nas pesquisas acadêmicas. Corroborando nossa afirmação, Rago afirma que durante muito tempo fora reproduzido a ideia de que “as mulheres, não tinham história, absolutamente excluídas pela figura divina do Homem, que matara Deus para se colocar em seu lugar” (RAGO, 1998, p. 91). E, contemporaneamente, sabemos que esse feminino participou ativamente dos processos históricos, entretanto não foram visibilizadas e “nossa forma de lidar com e discutir sobre sexo e gênero tem relação direta com os modos disciplinadores e interditos pelos quais esses temas têm sido vivenciados em nossa sociedade” (SILVA; ROSSATO; OLIVEIRA, 2013, p. 460) portanto, chegou o instante para essa discussão.

Afirmamos, desde o princípio, utilizar como método de análise a categoria de gênero, pois em primeiro lugar acreditamos que as concepções de feminino e masculino, as relações de parentesco, tanto em nossa sociedade quanto na grega, bem como o contexto histórico da fonte Medeia, são fundamentais para observar os processos sociais em que ambos estão envolvidos e dialogando. Além disso, nos questionamos a respeito dessa presença feminina, nas representações cênicas características do século V a.C. na cidade de Atenas, uma vez que, como nos afirma Loraux (1985), no seu livro *Maneiras Trágicas de Matar uma Mulher*, os cidadãos gregos viam esses personagens femininos, das tragédias, como uma maneira de observar a diferença entre os sexos e ao mesmo tempo reafirmando o lugar do feminino naquela sociedade.

O estudo histórico não pode separar o feminino do masculino para compreender uma sociedade, visto que, as relações sociais de ambos os sexos estão interligadas, como afirma Scott “as mulheres e os homens eram definidos em termos recíprocos e nenhuma compreensão de qualquer um poderia existir através de estudo inteiramente separado” (SCOTT, 1995, p. 3). Essa nova forma de observar a sociedade, e de fazer história, dependeria da forma que o gênero seria desenvolvido como uma categoria de análise.

Historicamente, esses debates são inaugurados no final da década de 1940, com o livro de Simone de Beauvoir denominado *O Segundo Sexo*, obra aclamada e reconhecida pela frase “ninguém nasce mulher, torna-se mulher” (BEAUVOIR, 2016, p. 25), referindo-se aos processos formativos que, culturalmente, foram construídos por diversas sociedades. Portanto, a análise de Beauvoir instigava as relações entre o sexo biológico e a construção social da

categoria mulher além de citar os estudos de Freud⁵⁶ e Levi-Strauss⁵⁷ a respeito do feminino. Nesse livro, a autora discute e demonstra que a mulher é silenciada na sociedade devido às suas diferenças biológicas, como por exemplo, menstruação e gestação. Logo, esses períodos, nos quais as mulheres eram mais reclusas das atividades junto aos homens, acabaram definindo as mulheres como frágeis e inferiores.

Nessa lógica, as constituições sociais foram determinadas historicamente para cada sexo, como nos demonstra Scott “identidades generificadas são substantivamente construídas e relacionadas a seus achados com toda uma série de atividades, de organizações e representações sociais historicamente específicas” (SCOTT, 1990, p. 88). Dessa forma, os ideais específicos, para cada gênero, são social e historicamente construídos por determinada sociedade num período. Durante diversos séculos, os termos gramaticais de forma figurada foram utilizados para evocar traços de caráter ou traços sexuais femininos ou masculinos. Porém, as pesquisadoras feministas americanas começaram a utilizar a palavra “gênero” como uma maneira de referir-se à organização social da relação entre os sexos, e conforme nos demonstra Scott (1995), em seu artigo *Gênero: uma categoria útil para análise histórica*, o conceito de “gênero” começou primeiro a ser utilizado para insistir no caráter fundamentalmente social das distinções baseadas no sexo e, principalmente, “proposto por aquelas que defendiam que a pesquisa sobre as mulheres transformaria fundamentalmente os paradigmas no seio de cada disciplina.” (SCOTT, 1995, p. 3). Por consequência, gênero rejeitaria o determinismo biológico implícito no uso de termos como sexo. Assim, como evidencia a autora:

O gênero se torna, aliás, uma maneira de indicar as “construções sociais” - a criação inteiramente social das ideias sobre os papéis próprios aos homens e às mulheres. É uma maneira de se referir às origens exclusivamente sociais das identidades subjetivas dos homens e das mulheres. O gênero é, segundo essa definição, uma categoria social imposta sobre um corpo sexuado. (SCOTT, 1995, p. 7)

O uso do conceito gênero⁵⁸ coloca em ênfase o sistema de relações que podem incluir o sexo, entretanto não seriam diretamente determinados por ele. O movimento feminista do final do século XX utilizou muito o conceito de gênero para corroborar suas hipóteses e escritas, sobretudo impulsionando a História das Mulheres. Entretanto, alguns desses moldes historiográficos são criticados por Scott (1995), ao afirmar que as historiadoras feministas

⁵⁶ Beauvoir demonstra que o conceito de mulher mutilada empregado por Freud provém evidentemente do fato dele se fundamentar num modelo masculino ao construir suas interpretações. Assim, ocorrendo uma comparação e valorização do homem (BEAUVOIR, 2016, p. 70).

⁵⁷ Nesse momento a autora se dedica a aprofundar as estruturas das relações de parentesco, através da autoridade, do casamento e do incesto, conceitos utilizados por Levi-Strauss. (BEAUVOIR, 2016, p. 104)

⁵⁸ Essas discussões iniciaram seu período de maturação na escrita do trabalho de conclusão de curso no ano de 2016, assim trechos desse trabalho foram incorporados na dissertação.

utilizaram diversas abordagens para análise do gênero, que podem ser resumidas em três posições teóricas. A primeira tentaria explicar a origem do patriarcado, a segunda estaria ligada a uma tradição marxista e a terceira encontra-se dividida entre o pós-estruturalismo francês e as teorias inglesas inspiradas na psicanálise, que tentaria explicar a produção e a reprodução de identidade de gênero.

A primeira teoria concentrou-se especificamente na subordinação das mulheres perante aos homens, e utilizava a explicação da “necessidade” do macho dominar as fêmeas. Segundo Scott (1995), a escritora Mary O’Brien, inspirada por Hegel, definiu a dominação masculina tendo como efeito o desejo que os homens possuíam de ultrapassar a barreira imposta pela privação da reprodução, já que ainda necessitavam biologicamente da mulher. E dessa forma, a libertação da mulher viria somente com a transformação tecnológica, quando não necessitaria mais do corpo da mulher para ser progenitora, conseqüentemente, nessa lógica, a reprodução seria uma “amarga armadilha” para as mulheres. Por outro lado, encontramos a crítica da autora Gayle Rubin (2017), a respeito da utilização indiscriminada da palavra patriarcado em alguns estudos, pois caracterizam quaisquer sociedades estratificadas de acordo com o gênero com essa denominação. Para a autora patriarcado é “uma forma específica de dominação masculina, e o uso do termo deveria ser reservado a autoridade e oficiais eclesiásticos, aos quais o termo se atribui” (RUBIN, 2017, p. 20).

A segunda teoria é caracterizada pelas feministas marxistas ou materialistas que possuem uma abordagem mais histórica e que buscavam sempre uma explicação “material” para o gênero e, segundo Scott (1995), foi esse o maior problema dessas pesquisadoras, pois isso atrasou ou limitou o desenvolvimento das pesquisas. As feministas marxistas, utilizavam uma teoria baseada em dois domínios: o patriarcado e o capitalismo, além de conceitos como modos de produção e divisão sexual do trabalho. Neste sentido, a teoria marxista evidenciou os seres humanos como trabalhadores ou capitalistas, porém segundo Rubin (2017) não evidenciou o fato de serem homens ou mulheres, desta forma, estando completamente alheia às questões de sexo e gênero. Por isso, Scott (1995) cita autores, como a economista Heidi Hartmann, que insistem na necessidade de afirmar que o patriarcado e o capitalismo estão separados, contudo em interação. De acordo com essa interpretação, a causalidade econômica seria prioritária e o patriarcado estaria sempre em desenvolvimento e mudando, em função das relações de produção. Entretanto, sabemos que a dominação masculina sobre as mulheres é anterior ao surgimento do capitalismo e continua em regimes socialistas, portanto, o capitalismo não seria uma causa concreta da realidade social hoje existente. E segundo Scott, “no interior

do marxismo, o conceito de gênero foi por muito tempo tratado como subproduto de estruturas econômicas mutantes: o gênero não tem tido o seu próprio estatuto de análise” (SCOTT, 1995, p. 13). Deste modo, as feministas marxistas, americanas e inglesas, teriam se dedicado mais a explicação material da sociedade, deixando em segundo plano as categorias de gênero, por isso Gayle Rubin critica esse posicionamento afirmando que “uma coisa é explicar a utilidade das mulheres para o capitalismo. Argumentar que essa utilidade explica as origens da opressão das mulheres é outra bem diferente” (RUBIN, 2017, p. 14). Isto posto, afirmamos que a opressão da mulher não se esgota no capitalismo, uma vez que ela permanece mesmo fora desse sistema.

A última teoria estaria influenciada pelo movimento pós-estruturalista, dado que esse movimento auxilia esses estudos, devido o seu caráter de “desconstrução” dos princípios fundantes que erigiram os tradicionais sistemas de pensamento. Entretanto, devemos salientar que a aproximação do feminismo com o pós-estruturalismo não foi tranquila, de acordo com Guacira “ao contrário disso, a utilização de instrumentos analíticos pós-estruturalistas pelo pensamento feminista foi – e é bastante polêmica” (GUACIRA, 1995, p. 111). Algumas pesquisadoras feministas acreditavam que essa teoria enfraqueceria os esforços para tornar visíveis grupos dominados. A historiadora Scott, em seu livro *Gender and Politics of History*, afirma “fui forçada a tomar a teoria pós-estruturalista seriamente e a lutar com suas implicações para uma historiadora social” (SCOTT, 1988, p. 13). Dessa forma, observamos que a historiadora necessitou se posicionar seriamente ao utilizar as potencialidades da perspectiva pós-estruturalista inaugurada por Foucault e Derrida.

Seguindo esse terceiro momento, caracterizado como pós-estruturalista, citamos a autora contemporânea Judith Butler que em seu livro *Problemas de Gênero* (2015), critica a diferença entre sexo e o pensamento ligado à natureza ou ao biológico, assim o conceito “sexo”, a partir de uma visão de corpo, seria também visto como uma construção social. Em suma, se caracteriza como um pensamento que desnaturaliza ambos os papéis, o sexual e o social. Além disso, a autora cita diversos trabalhos para fundamentar suas explicações, entre eles, Beauvoir⁵⁹ a partir da sua “construção do gênero”, Irigaray⁶⁰ que afirma que as mulheres são o sexo que não é “uno” e principalmente discute o sistema estruturalista das relações de parentesco de Levi-Strauss.

⁵⁹ A autora se dedica a demonstrar como a teoria de Simone Beauvoir, escrita no final dos anos 40, impacta a sociedade por meio da construção cultural que o gênero é compreendido a partir de então, evidenciando que um conjunto de leis sociais fixam o que é ser homem e mulher (BUTLER, 2018, p. 29).

⁶⁰ Nessa perspectiva, Butler afirma que as concepções de Luce Irigaray constituem um paradoxo no interior da própria identidade, no qual as mulheres não são vistas, uma vez que “numa linguagem difusamente masculina, uma linguagem androcêntrica, as mulheres constituem o irrepresentável” (BUTLER, 2018, p. 31).

Nacionalmente⁶¹ os estudos que utilizam o conceito de gênero, como uma categoria de análise, chegam ao redor dos anos noventa, principalmente na região de São Paulo, especificamente na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Conseqüentemente, diversas pesquisadoras que se interessavam pelo movimento feminista migraram para essa nova corrente de pensamento, influenciada principalmente pela historiadora já citada, Joan Scott. Nesse período, é fundado na Unicamp, o Núcleo de Estudos de Gênero, denominado Pagu, que se tornou um dos precursores no debate de gênero no país, promovendo eventos, palestras e seminários. A influência e o reflexo desses estudos são expostos por Margareth Rago, no seu artigo intitulado *Descobrendo historicamente o gênero*.

Construção social e cultural das diferenças sexuais, assim se definiu o “gênero”, categoria que trazia muito desconforto para todas nós pelo desconhecimento que a cercava. Afinal, estávamos acostumadas, principalmente as historiadoras e sociólogas, a lidar com conceitos acabados como classe, informados por todo um sistema de pensamento extremamente articulado, e nesse contexto, gênero aparecia solto. (RAGO, 1998, p. 89)

Portanto, como nos corrobora Rago, essa nova onda de estudos causou um certo incômodo inicial nas pesquisadoras brasileiras, devido à fluidez e ao ineditismo do conceito. Isso fez com que percebessem que trabalhavam com narrativas extremamente “dessexualizadoras”, como afirma Rago, pois mesmo o sexo biológico é constituído em nossas experiências e ele raramente recebia uma dimensão analítica. Com isso as pesquisadoras perceberam que o universo feminino era sim muito diferente do masculino, contudo não estava determinado simplesmente por uma definição biológica, como era aceito até o século XIX, mas, singularmente, por construções sociais. A partir desses estudos, promovidos pela revista e o núcleo Pagu, o conceito de gênero e as pesquisas nessa área começaram a surgir e a se ampliar por todo o Brasil. Isso foi possível devido à concentração de pesquisadores, que se dedicaram ao tema e desenvolveram problemáticas a partir dessa categoria.

⁶¹ Além disso o país apresenta pesquisas anteriores como demonstrado na citação: “O primeiro grande avanço teórico do novo feminismo surgiu no Brasil. Em 1969, o trabalho pioneiro de Heleieth Saffioti, *A mulher na sociedade de classes*, foi publicado em São Paulo. O livro apresenta uma teorização marxista-feminista sofisticada sobre o sexo como forma de estratificação social e um balanço detalhado e embasado em estatísticas da divisão sexual do trabalho, da economia política da família e da educação das mulheres. realiza uma abordagem histórica da subordinação das mulheres e da emancipação, analisa a influência conservadora da Igreja Católica e traz uma discussão brilhante sobre a economia sexual colonial do Brasil” (CONNELL; PEARSE, 2015, p. 134)

Gênero e História Antiga

Quando nos destinamos, especificamente, a tratar da temática de gênero em História antiga, percebemos que as autoras primeiramente dedicaram-se a observar o feminino na sua individualidade, posto que historiograficamente as produções, em sua grande maioria, focavam na questão política, portanto marcadamente masculina. Por esse ângulo, essas historiadoras ao realizarem suas pesquisas ambicionavam enfatizar um novo olhar sobre a sociedade, assim podemos citar os clássicos⁶²: Claude Mosse que emprega o conceito de “clube de homens” para se referir a *pólis*, Sarah Pomeroy que analisa detalhadamente as categorias que eram restritas ao feminino e Nicole Loraux que discutiu temáticas a respeito do feminino na tragédia, nas orações fúnebres e na democracia ateniense. Num primeiro momento, essa produção historiográfica destinava-se a dar visibilidade a um feminino que era, muitas vezes, colocado como pertencente restritamente ao *gineuceu*, assim não participando da história. Pantel afirma que:

A etapa decisiva foi a vontade de escrever a história das mulheres, história até então esquecida e mesmo negada. Esse empreendimento apoiou-se na explosão do feminismo nos anos setenta e conjugou-se com o grande desenvolvimento da antropologia e da história das mentalidades (PANTEL, 1990, p. 52)

Esses escritos impulsionados pelo movimento feminista e posteriormente pela categoria de gênero desenvolvida a partir das discussões de Joan Scott se ampliam e novas temáticas envolvendo sexualidade e o espaço privado emergem. Neste sentido, temáticas como os sentimentos e as relações de parentesco se tornam problemas de pesquisa no interior do *métier* das pesquisas em História antiga. Sendo assim, essa produção, evidentemente feminina, a respeito da temática, ganha um corpus teórico mais alargado, retirando a mulher do silêncio da historiografia. Ao realizarmos uma pesquisa de gênero, no período da antiguidade, devemos ter cuidado na construção da problemática, a historiadora Nicole Loraux (1992) em seus escritos se dedica a discutir essa relação corroborando que:

É preciso usar de anacronismo para ir na direção da Grécia Antiga com a condição de que o historiador assuma o risco de colocar precisamente a seu objeto grego questões que já não eram gregas; de que aceite submeter seu material antigo a interrogações que os antigos não se fizeram ou pelo menos não formularam, ou, melhor, não recortaram como tais (LORAUX, 1992, p. 61)

⁶² As autoras aqui citadas encontram-se presente na bibliografia ao final do documento.

Sendo assim, não devemos projetar categorias contemporâneas e essencialmente avaliações morais, como amor, sexualidade e erotismo, para o passado, pois estamos utilizando concepções atuais para classificar indivíduos temporalmente muito distantes de nós. Além disso, segundo Boehringer (2011), uma peculiaridade de nossa sociedade ocidental contemporânea é olhar as relações eróticas e românticas, e distinguir as relações com base no sexo da pessoa amada, opondo homossexualidade à heterossexualidade, sendo o último considerado normal e natural. Logo, associamos a questão da identidade de gênero a uma identidade de orientação sexual de forma errônea.

Esta posição de avaliar os indivíduos a partir do parceiro sexual, como elemento de classificação, é algo contemporâneo. As sociedades antigas possuíam outra compreensão de sexualidade, que hoje não é mais existente e, em virtude disso, a atividade sexual era percebida independente das outras práticas do corpo. Além disso, o ato sexual não é visto como um ato em conjunto para ambos parceiros, e sim voltado para o masculino⁶³. No caso das sociedades antigas, a identidade de gênero é um critério secundário para a sua percepção, relação social e/ou avaliação moral, na qual não importava no erótico. Uma sociedade que coloca em primeiro lugar a identidade das relações de parentesco, econômicas, educacionais, políticas e de poder, e que construiu sua masculinidade a partir de dois polos que são opostos, o sistema de feminino e masculino, deve ser interpretada de acordo com as suas representações. Em função disso, os indivíduos dessa sociedade antiga elaboraram um sistema de valores muito diferente dos contemporâneos, que analisa, atualmente, o caráter dos indivíduos por meio de suas ações sexuais, algo pertencente ao particular, e não a partir de seus posicionamentos no público, algo marcadamente característico da antiguidade.

Nessa perspectiva, a categoria de gênero está intimamente conectada com as relações de parentesco, pois são justamente essas relações ou regras parentais que retroalimentam as distinções entre homens e mulheres. É a partir das regulações sociais/parentais impostas culturalmente que as relações de gênero se concretizam, naturalizando-se assim as desigualdades. A partir da nossa interpretação, afirmamos que a utilização da categoria de gênero para análise da fonte é decorrente de um ponto de vista das leituras realizadas e das interpretações que respaldam nossas observações, uma vez que visualizamos nessas trocas familiares, marcadamente androcêntricas, a manutenção de um tipo de sociedade como nos

⁶³ Citamos para leitura o trabalho de Vitor Naoki Miki Gomes, que em seu trabalho de conclusão de curso demonstra que “o que permitia a possibilidade de assertividade sexual é justamente a condição de cidadão. Ser ativo na política significava ser ativo nas relações sexuais” (GOMES, 2018, 13). Dessa forma, observamos que o feminino nessa situação não pode ser visto como alguém ativo, visto que tal relação se destinava ao masculino.

demonstra Vernant (1992) “da união de um homem e uma mulher, a *engúe* faz um ato social que supera a pessoa dos dois indivíduos em questão para engajar, através deles, dois lares, duas “casas” (VERNANT, 1992, p. 48). Neste sentido, o feminino é uma posse do masculino, que ao realizar um laço com outro masculino, efetiva uma união denominada casamento, por meio do trânsito/tráfico⁶⁴ da mulher. Sendo assim, as relações de parentesco são afirmadas, sobretudo, a partir da figura masculina, que utiliza-se do feminino para assegurar esses vínculos sociais por meio do casamento, uma instituição reconhecida pela *pólis*. Logo, o casamento é uma forma de manter as relações de parentesco cimentadas e dentro de um *oikos*⁶⁵ específico e escolhido, como nos demonstra Rubin “nas sociedades pré-estatais, o parentesco é muitas vezes a linguagem da interação social, organizando as atividades econômicas, políticas e cerimoniais, bem como as sexuais” (RUBIN, 2017, p. 21). Assim, estar incluído ou excluído de uma relação de parentesco demonstra os privilégios e as responsabilidades de uma pessoa para com a outra.

Portanto, na presente dissertação utilizamos a tragédia *Medeia*, escrita pelo trágico Eurípides, como nossa fonte investigativa e histórica, realizando uma leitura a partir da categoria de gênero e atentando, especificamente, para as relações de parentesco presentes na obra. Além disso, observando a ação deliberativa e a produção de um *lógos* particular da personagem, que ousa saber e agir dentro desse universo masculinizante. Diante do exposto, o presente trabalho está estruturado da seguinte forma:

No primeiro capítulo, desejamos utilizar a tragédia na pesquisa como fonte histórica e literária, uma vez que entendemos a tragédia, citando Vernant e Vidal-Naquet (2005) “a tragédia não é apenas uma forma de arte, é uma instituição social que, pela fundação dos concursos trágicos, a cidade coloca ao lado de seus órgãos políticos e judiciários” (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 2005, p. 10). Dessa forma, essas peças questionam os valores heroicos de grandes personagens e essa, em especial, evidencia o lugar androcêntrico da mulher na sociedade grega. Dando sequência no primeiro capítulo, apresentamos as peças de teatro ainda preservadas do trágico Eurípides, dando mais atenção para suas personagens femininas. Estas sendo, na maioria das vezes, mulheres com posicionamentos fortes em cena e que marcaram profundamente os espectadores, conseqüentemente, chegamos a *Medeia*, a personagem aqui selecionada para engrandecimento de nossa escrita.

⁶⁴ Expressão utilizada por Gayle Rubin em seu livro *Políticas do Sexo*.

⁶⁵ Entendemos como *oikos*, local de vida privada onde as esposas atingiam sua vida social, um espaço que estaria ligado a individualidade e a vida doméstica, e era reservado somente aos membros da família. Pode também ser entendido como local de reclusão feminina ou menor unidade da *pólis*.

No segundo capítulo, escolhemos como fio condutor de nossa análise as relações de parentesco que compõem a obra, pois como nos afirma Vernant (1992), para compreender a Atenas clássica, do século V e VI, devemos atentar profundamente para o pano de fundo histórico expresso por meio das uniões matrimoniais, uma vez que elas simbolizam a união de *oikos* e interesses, já que a cultura masculina se preocupa em manter laços sociais e públicos com a mulher e não amorosos e afetivos. Nesse sentido, essa tragédia demonstra um emaranhado de relações que são construídas na união de Medeia e Jasão e também na aproximação do Coro de coríntias que lastimam, juntamente com Medeia, as dores da princesa. E desconstruídas no abandono do lar paterno, no fato de Jasão buscar um novo casamento e a repudiar (construindo assim nova relação considerada legítima), na morte das crianças e no afastamento do Coro. Com isso, desejamos evidenciar nesse momento, que o estatuto da mulher e a sua aceitação, dentro do universo *políade*, acontece sempre relacionada à figura do masculino, entretanto Medeia pertence e não pertence a esse sistema, entra e sai constantemente desse regramento social.

No capítulo final, discorreremos a respeito do processo intelectual que a personagem Medeia apresenta durante a encenação e, principalmente, a partir da produção de um *lógos* específico e particular, que é desqualificado pela figura do masculino, pois o *lógos*, como afirma Detienne (2013), é um instrumento das relações sociais dentro da *pólis* e, portanto, não pertencente ao universo feminino. Como dito anteriormente, o mal da princesa não era possuir um conhecimento e sim ousar demonstrar esse saber e, particularmente, utilizá-lo para se impor perante seus inimigos. Em consequência desse ato, Medeia recebe negativas por parte do masculino que a declara como bárbara, reafirmando o seu exílio social na cidade grega, desqualificando a sua posição e tentando subjugar-la.

CAPÍTULO 1: PÓLIS E TRAGÉDIA

Este capítulo inaugural dedica-se a elucidar alguns pontos fundamentais presentes na dissertação, sendo necessária uma explanação a respeito de temáticas que envolvem a pesquisa e que nos proporcionaram um suporte teórico ao longo da escrita. Iniciamos nos debruçando, especificamente, no surgimento da tragédia, no universo *políade*, uma vez que ela se apresenta como a principal fonte utilizada para a construção da problemática aqui apresentada.

A tragédia é um espetáculo teatral específico do século V a.C., que possui fatores religiosos e cívicos nas suas manifestações no teatro do Dionísio. Nesse contexto desejamos evidenciar de que forma a tragédia tornou-se significativa no interior da *pólis*, produto e produtora dessa nova forma de convívio que modifica o pensamento e a prática por meio de diferentes questionamentos, frutos do crescente diálogo social. Além disso, a *pólis* é o cenário dos concursos trágicos relacionados com as celebrações, como nos afirma Vernant em seu livro *Mito e Religião*: “os cultos dionisíacos fazem parte integrante da religião cívica, e as festas em honra de Dionísio são celebradas, com os mesmos direitos que todas as outras, em seu lugar no calendário sagrado” (VERNANT, 1992, p 78). O contexto histórico no qual a obra está plasmada se torna fundamental, pois ele expressa através de palavras a mentalidade do trágico Eurípides e da coletividade presente na plateia.

Num segundo momento, escolhemos mergulhar por algumas das principais obras remanescentes do trágico, destacando principalmente a construção das mulheres Eurípidianas. Nesse ponto de vista, utilizamos as personagens femininas para corroborar nossa escrita e ratificar as diversas facetas representadas através da figura da mulher, já que, aspectos relevantes na singularidade do trágico que possui como suas maiores criações as personagens femininas, cita-se: Fedra, Ifigênia, Electra, Andrômaca, Hécuba, Alceste e Medeia.

E para conclusão do último tópico aqui apresentado iremos filtrar a pesquisa focalizando na figura de Medeia, em particular na reconstrução que Eurípides realizou dessa figura mítica. Como demonstrado anteriormente, a personagem foi largamente representada por outros autores que se utilizaram de seu potencial de múltiplas formas. E aqui nos destinamos a especificar a Medeia eurípidiana, uma mulher que rompe com o silêncio delegado ao feminino, confrontando por meio de palavras o masculino na tragédia, assim colocando-se em posição de destaque e reconhecimento.

1.1 Contexto histórico da tragédia no interior da *pólis*

A tragédia grega surge⁶⁶ num contexto específico de desenvolvimento da *pólis*, por isso está intimamente conectada com essa formação social, que nesse momento, não mais deposita o poder em torno do palácio real. A *pólis* se realiza justamente na *ágora*, um espaço comum no qual são debatidos os problemas de interesse coletivo, e conseqüentemente “a política toma por sua vez forma de *ágon*: uma disputa oratória, um combate de argumentos cujo teatro é a *ágora*, praça pública, lugar de reunião” (VERNANT, 1984, p. 32). O antigo sistema político aristocrático é substituído por uma elite que participa das lutas populares criando as condições para um regime *isonômico*, assim observa-se a dissolução do poder absoluto e a formação de novas estruturas de poder visualmente horizontalizadas.

Somando-se a publicidade da palavra e o aparecimento do pensamento filosófico, a valorização do elemento deliberativo passou a ser um instrumento de comunicação e persuasão como nos demonstra Gonçalves “o *logos* não era termo ritual ou fórmula justa. Era persuasão construída através de um jogo dialógico” (GONÇALVES, 2008, p. 67). Nesse sentido, a *pólis* se tornou apreciadora e até mesmo financiadora de manifestações sociais e artísticas realizadas pela força da palavra em local de domínio público. Assim, as condições que favoreceriam o aparecimento da tragédia se estabeleceram e segundo Vernant (1984) eram representadas pela luta entre duas justiças: *diké* o agonizante mundo mítico e o efervescente mundo racionalista da *pólis*. Dessa forma, “coube à tragédia, sob esta perspectiva reorganizar as experiências e dar sentido ao mundo vivido, repensar os problemas da comunidade ateniense e representá-los em uma nova dimensão ética e política” (MARSHALL, 2000, p. 35).

Por conseguinte, o universo trágico se fez presente como uma crise⁶⁷ onde a centralidade gira ao redor da ambigüidade, ou seja, demonstra o choque entre duas forças opostas, de tal modo que “as perguntas tradicionais que habitavam o coração do pensamento mítico e que levavam a uma absolutização da hierarquização social foram superadas pela interrogação do *logos*” (GONÇALVES, 2008, p. 65). Neste limiar, essa nova forma de pensar progressivamente

⁶⁶ Aristóteles, em seu livro *A Poética*, afirma que o surgimento da tragédia se deve a variações dos festivais de ditirambo que se faziam presentes no interior da *pólis*.

⁶⁷ Para melhor compreensão consultar o capítulo “O Momento Histórico da tragédia grega”, da obra *Mito e Tragédia*, de Jean Pierre-Vernant.

vai se afastar do pensamento considerado absoluto e novos questionamentos⁶⁸ surgem. É justamente por consequência dessas mudanças que a tragédia pode ser gestada⁶⁹ no interior da cidade de Atenas, pois tudo que está escrito na tragédia não é gratuitamente, possui uma finalidade específica, produzir uma reflexão no espaço isonômico. Conforme Burckhardt (1988) nesse jogo a tragédia teria a função de substituir constantemente o novo pelo antigo, manter vivas as velhas perguntas trazendo-as para uma nova forma de pensar e ver o mundo.

As reformas de Sólon⁷⁰, na *pólis*, e a política exercida por Pisístrato⁷¹ (605-527 a.C.) forneceram também outros suportes para o surgimento do festival trágico. Como nos demonstra Matheus Barros (2013), o apoio que o tirano recebeu da população foi fundamental para a manutenção do poder e o surgimento das festividades dedicadas a Dioniso⁷². Desta forma, segundo Brandão “foi a partir principalmente desse tirano que em Atenas se celebravam quatro grandes festas em honra do deus do vinho: *Dionísias Rurais*, *Leneias*, *Dionísias Urbanas* ou *Grandes Dionísias* e *Antestérias*” (BRANDÃO, 2015, p. 131). Iremos expor brevemente um esboço, focando posteriormente no nosso objeto de estudo. As *Dionísias Rurais* são consideradas as mais antigas festividades realizadas para o deus, uma cerimônia segundo Brandão “alegre e barulhenta procissão com danças e cantos, em que se escoltava um enorme falo. Os participantes dessa ruidosa *falofória* cobriam os rostos com máscaras ou disfarçavam-se de animais” (BRANDÃO, 2015, p.131). E partir do século V a.C., esses festejos são enriquecidos pelos concursos de tragédias e comédias, isso justifica-se pelo sucesso das disputas na cidade de Atenas. As *Leneias*⁷³, era uma celebração oficial em Lénaion, local onde

⁶⁸ Citamos para leitura o capítulo “A memória do Poeta”, do livro *Os Mestres da Verdade na Grécia Arcaica*, de Marcel Detienne.

⁶⁹ Nossa interpretação está fundamentada nos autores que compõem um movimento chamado Escola de Paris: podemos citar Jean-Pierre Vernant, Marcel Detienne, Pierre Vidal-Naquet, Nicole Loraux, Cláude Mosse que inspirados nos escritos de Louis Gernet repensam e inauguram uma nova perspectiva sobre os estudos na antiguidade.

⁷⁰ Em 592-591 a.C., Sólon é eleito arconte e é encarregado de uma reforma social e política, dividindo a sociedade em quatro classes censitárias e realiza a abolição da escravidão por dívidas.

⁷¹ Pisístrato é considerado um dos maiores influenciadores para o surgimento do gênero, podemos citar por hora os escritos de Vernant (2005, p. 157), Lesky (1976, p. 63), Grimal (1986, p.10) e Romilly (2008, p. 16)

⁷² Contudo, não encontramos nas peças ainda existentes a larga representação e a presença do deus, isso porque somente uma tragédia remanescente se utiliza diretamente, a obra intitulada *As Bacantes* de Eurípides.

⁷³ Nesse sentido, corroboramos que “as *Leneias* eram um festival de dimensões mais reduzidas, cuja assistência se limitava aos cidadãos e residentes, já que o estado do mar impedia presenças estrangeiras na cidade. Pelo contrário, a primavera e as facilidades de navegação que proporcionava traziam a Atenas numerosos estrangeiros, ou motivados pela curiosidade de admirar as glórias da cidade de Palas, ou como representantes dos aliados, que ali vinham depositar os seus tributos. Uns e outros engrossavam as fileiras de entusiastas que se aglomeravam, na expectativa de assistirem às novidades teatrais do momento” (SILVA, 1987, p. 22).

existia o mais antigo templo dedicado ao deus e também um teatro. Porém, pouco sabemos sobre o que ocorriam especificamente naquele local.

As tragédias e os festivais dedicados ao deus estão intimamente conectados, desde a sua origem, pois como nos afirma Lesky “o homem arrebatado pelo deus, transportado para seu reino por meio do êxtase, é diferente do que era no mundo cotidiano” (LESKY, 1976, p. 62). À vista disso, imbuídos nesse momento báquico, proporcionado pelos festivais, a cidade podia suportar as representações teatrais. Nessa continuidade, Goldhill⁷⁴ também afirma que esse momento era uma ocasião fora do comum na cidade de Atenas, pois ela era “uma forma de entretenimento que fala sobre a sociedade para sociedade” (GOLDHILL, 2007, p. 206). Era justamente nessa ocasião que a cidade poderia suportar a representação das encenações, uma vez que, “Dioniso encarna não o domínio em si, a moderação, a consciência dos seus limites, mas a busca de uma loucura divina, de uma possessão extática” (VERNANT; NAQUET, 2014, p. 158).

As chamadas Dionisíacas Urbanas⁷⁵, nosso maior interesse, aconteciam em fins de março e duravam entre cinco e seis dias com diversas atividades aqui delineadas:

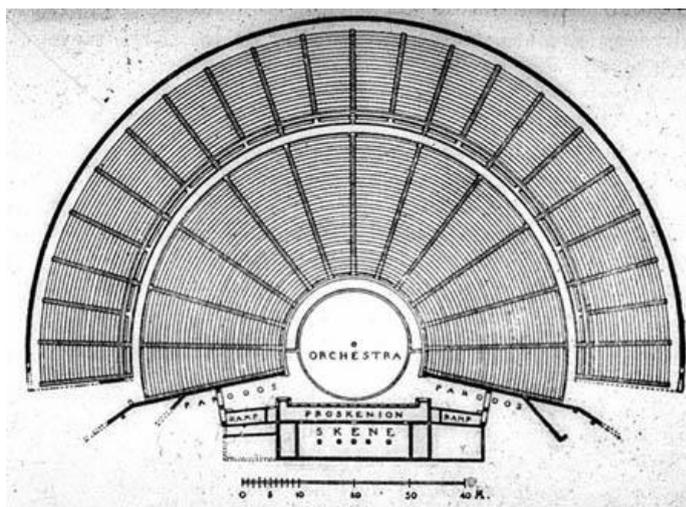
Só nas festas deste deus é que se representavam tragédias. A grande ocasião era, na época clássica, a festa das Dionisíacas Urbanas, que se celebrava na Primavera; mas também havia concursos de tragédias na festa das Leneias, que tinha lugar pelo final de dezembro. A própria representação inseria-se assim, num conjunto eminentemente religioso; era acompanhada de procissões e sacrifícios. (ROMILLY, 2008, p. 14)

As comemorações iniciavam ao amanhecer, como nos afirma Rabinowitz (2008), utilizando-se assim da luz natural do sol que favorecia a ambientação dos cidadãos no teatro e que tinham por interesse influenciar visualmente os espectadores. Além disso, “o teatro onde tinha lugar, e cujas ruínas ainda hoje visitamos, foi reconstruído por diversas vezes; mas era sempre o teatro de Dioniso, com um belo assento de pedra para o sacerdote de Dioniso e um altar para o deus no centro” (ROMILLY, 2008, p. 15). Dessa forma, “pode-se dizer que a tragédia é a cidade que se faz teatro, que se coloca ela própria em cena, diante do conjunto dos cidadãos” (VERNANT; NAQUET, 2014, p. 160), tal afirmação simboliza o impacto que esses festivais e as suas representações possuíam no interior da urbe.

⁷⁴ Goldhill também afirma que “A tragédia é encenada no território do outro – outros lugares, outros tempos, outros povos” (GOLDHILL, 2007, p. 206) contudo a partir de um problema da sociedade ateniense que visualizava por meio da representação teatral a ação humana.

⁷⁵ A respeito dos festivais dedicados ao deus Trábulsi afirma “sem voltarmos a falar da natureza compósita da tragédia, suas origens e seu caráter competitivo, convém insistir no fato de que as Grandes dionisíacas foram escolhidas pelos tirados como um elemento importante de sua política, [...] as mais integradas à pólis. (TRABULSI, 2004, p. 202)

Outro ponto fundamental a respeito do espaço é pensar em sua dimensão aberta e não isolado da *pólis*⁷⁶ favorecendo múltiplas representações e um contato próximo como os cidadãos apreciadores e financiadores⁷⁷ do teatro. Esses locais, geralmente, eram construídos de forma circular favorecendo a ideia de que todos estavam de forma igualitária naquele espaço, embora “houvessem lugares separados para cada grupo social” (SILVA, 2017, p. 35).



Fonte: Blog Desenho Clássico

Nesses espetáculos⁷⁸ trágicos, há um personagem principal, o herói que cumpre o seu destino e assume as consequências de seus atos e decisões deliberadas, e principalmente, problematiza a representação dos grandes heróis, anteriormente idealizados nas epopeias. Contudo, vale ressaltar que a estrutura aqui citada foi sendo arranjada ao longo do tempo, uma vez que, houve uma ruptura entre o Coro e a criação de figuras que dialogam entre si. A tragédia se tornou um veículo que levou ao debate os conceitos de limites da ação do homem e do poder, pois os espectadores do teatro eram os magistrados, os sacerdotes, enfim os cidadãos⁷⁹

⁷⁶ Pierre Grimal afirma que “O mais antigo local de espetáculos em Atenas é provavelmente o teatro de Dionysos Eleuthereus, Dionísio de Eleuteras [...] Esse teatro estava situado na encosta sul da Acrópole” (GRIMAL, 1986 p. 16).

⁷⁷ Neste sentido, Goldhill afirma que o financiamento se realizava através do Estado, uma vez que “cada produção era totalmente paga por um indivíduo abastado, eleito pelo Estado, em uma forma de taxação conhecida como liturgia” (GOLDHILL, 2007, p. 201).

⁷⁸ Destacando o processo teatral, Marshall afirma “o reconhecimento e a consagração histórica da tragédia grega não dependeram de sua permanência discursiva, como palavra escrita legada à tradição, pois a tragédia não era apenas uma elaboração literária sofisticada, mas também um espetáculo atraente” (MARSHALL, 2000, p. 18).

⁷⁹ Destacamos a fala de José Ribeiro Ferreira “Para o grego, os cidadãos é que interessavam, eram eles que constituíam o cerne da *pólis* e não o aglomerado urbano” (FERREIRA, 1992, p. 14).

atenienses, incluso os estrangeiros, o que nos leva a percebermos o grande alcance dessas poesias.

A respeito da nossa visão de tragédia, afirmamos que a compreendemos como um espaço no qual a cidade de Atenas debate os seus problemas, seguindo a perspectiva dos autores, por exemplo, Vernant (1992), Detienne (2013), Veyne (2014), Romilly (2008), Goldhill (2007), Edith Hall (2017), Villacéque (2013), Meier (1991), Marshall (2000) e Gonçalves (2008). O teatro é assim apresentado como um local que proporciona a discussão e principalmente a reflexão dos problemas inaugurados pela nova convivência. Observamos a tragédia como um instrumento a partir do qual os atenienses discutem a crise que eles vivem. Crise essa instalada pela nova convivência que veem ao encontro a um poder horizontalizado, devido a *isonomia* e a *isegoria*. Dessa forma, na nossa interpretação o teatro não se apresenta somente como um espaço que celebra um tipo de religiosidade, especificamente, um deus. Mas sim, como um local que proporciona o questionamento através da representação que é visualizada pelos cidadãos que financiam esse espetáculo. E é justamente esse ponto de vista que nos proporciona observar as rupturas expressas através do discurso da personagem Medeia, elementos trabalhados nos próximos capítulos, como nos afirma Grimal “E está história estava sempre em relação direta ou indireta com a cidade onde se representava a tragédia, que era um espetáculo com interesse para a coletividade dos cidadãos” (GRIMAL, 1986, p. 46).

O herói trágico deixou de ser um modelo como era representado e enaltecido nas epopeias tornando-se para si mesmo e para os outros um problema. A tragédia assumira um distanciamento em relação ao mito dos heróis em que se inspira e que transpõe com liberdade questionando, confrontando os valores e as representações com os novos modelos de pensamento. Na encenação teatral o herói era “A personagem trágica, vivida por um ator profissional, individualizada por sua máscara em relação ao grupo anônimo do Coro. Essa individualização, de forma alguma, faz do portador da máscara um sujeito psicológico, uma ‘pessoa’ individual”. (VERNANT, 2005, p. 12). Ademais, Romilly enaltece a figura do ator por ser ele a “tornar pública uma emoção, uma explicação, um significado que não tinham sido veiculados antes dele” (ROMILLY, 2008, p. 22). Percebemos assim que o humano e a sua ação, nesse ambiente trágico, representam um descompasso no interior da cidade, esse herói do passado reinterpretado apresenta-se como um enigma para esse espectador porque possui sentido duplo, pois não pode ser fixado ou esgotado.

Além do herói trágico encontramos o Coro, um personagem coletivo, e ao mesmo tempo anônimo, que era encarnado por um grupo oficial de cidadãos que tinha como papel exprimir

os seus temores, esperanças e interrogações. O Coro, fundamentalmente, expressa às partes cantadas⁸⁰ e traz à cena novos questionamentos que permeiam o interior da *pólis*, uma vez que, “o Coro não mais se identifica com as personagens do mito; delas, fala apenas. É a palavra, não mais a pessoa, que representa o fato” (SNELL, 2005, p. 99). Nesse sentido, Vernant (2005, p. 12) nos revela que o Coro não usava máscara, apenas disfarçado representava em cena um personagem coletivo que encarnava a voz dos cidadãos. Existiam tragédias com Coro de cidadãos da cidade, Coro feminino⁸¹ como no caso de Medeia, bem como, composto pelos anciãos, citamos o caso de Agamêmnon, todavia ele será utilizado de acordo com o interesse do trágico que poderia aproximá-lo do herói ou confrontá-lo.

Posto isto, a tragédia situa-se numa zona fronteira, na qual os atos humanos vem articular-se com as potências divinas, que revelam seu verdadeiro sentido, inserindo-se numa ordem que ultrapassa o homem e a ele escapa, pois “a tragédia não se atém rigidamente aos acontecimentos do mito, não os considera uma realidade histórica como o faz a epopeia, mas busca os motivos dos acontecimentos na ação humana e assim põe de lado o fato em si” (SNELL, 2005, p. 110). As peças atualmente vistas como literatura não podem ser encerradas somente no texto, uma vez que não conseguimos dimensionar a representação cênica dos personagens numa leitura. Para além, o espetáculo em si possuía carácter de uma manifestação cívica, em que cidadãos dirigiam-se a cidadãos, já que por “este fato se explica com toda a certeza certos traços na própria inspiração dos autores de tragédia. Eles dirigiam-se sempre a um público muito vasto, reunido para uma ocasião solene: é natural que tenham tentado alcançá-los e interessá-los” (ROMILLY, 2008, p. 15).

É nesse ambiente trágico que ocorre a ruptura/superação do mito na tradição e na tragédia, em razão de a tragédia ser uma criação autoral produzida a partir de um problema contemporâneo do autor e de sua plateia. Consequentemente, ela se apresenta, como já aludido anteriormente, como um espaço que proporciona o debate de diversos assuntos referentes a própria convivência da *pólis*. Assim, o mito é o meio pelo qual o trágico se comunica com a plateia, utilizando-se de um contexto para seus questionamentos atuais que habitam no interior da *pólis*. É por meio desses três eixos, cidade, autoria e passado que a tragédia se estabelece dependendo ativamente de todos esses eixos para manter seu impacto nos cidadãos,

⁸⁰ Pierre Grimal afirma que “na sua forma mais antiga, a tragédia grega é, em grande parte, um canto lírico”, dessa forma, não podemos esquecer das principais características da encenação trágica.

⁸¹ Em uma análise rápida podemos observar a predominância de Coros femininos como nos demonstra Silva (2017): vinte um Coros femininos e dez masculinos.

consequentemente ela exprime o pensamento social⁸² da cidade, por isso Vernant afirma que “a tragédia grega aparece como um momento histórico delimitado e datado com muita precisão. Vêmo-la nascer em Atenas, aí florescer e degenerar quase no espaço de um século” (VERNANT, 2005, p. 2).

A cidade possuía uma relação muito próxima com o teatro, uma vez que, ele se apresentava assim como as assembleias como um local público que proporcionava a discursão de assuntos referentes ao convívio da *pólis*. Nesse sentido,

A tragédia não discute teoria política ou filosófica, sua preocupação é com a demarcação de um tipo de vivência na cidade, isto é, ela realiza uma reflexão sobre o vivido, mistura tempos, articula práticas diferentes sempre buscando criar com espectador cidadão uma profunda sintonia. (GONÇALVES, 2018, p. 108)

Essa nova constituição social a partir de um processo isonômico no interior da cidade de Atenas nos demonstra o constante choque radical entre as diferentes formas da experiência do humano no interior da cidade, por isso o teatro é questionador. Além de segundo autor acima citado “constitui na exata medida em que se desprende das relações de parentesco” (GONÇALVES, 2018, p. 109) pois observamos uma nova estruturação social e cultural se desenvolvendo no interior da *pólis*. O teatro é a expressão da cidade de Atenas, são cidadãos escrevendo e encenando para cidadãos, e os mesmos financiam esse espetáculo, dessa forma proporcionando uma constante manutenção.

Logo, a tragédia proporciona grandes impactos na cidade de Atenas e na vida de seus cidadãos que vivem um novo modelo social e político, que se findará em consequência do extenso conflito militar entre as regiões do Peloponeso e da Ática. Crise essa gestada após a invasão dos persas, em resposta a essa ação em 476 Atenas concentra sua força na formação de uma liga marítima que tinha como finalidade libertar as cidades gregas do poderio estrangeiro, assim surgindo a Liga de Delos. Além disso, “Atenas, contudo, está segura de si, e, em vez de usar a mais elementar prudência, Péricles parece bem decidido a provocar um medir de forças para se aproveitar dos incontestáveis êxitos que teve” (LÉVÊQUE, 1967, p. 284). Nessa perspectiva, segundo o autor referido a causa do conflito se deve ao choque do imperialismo intransigente de Atenas conta a vontade da independência e os interesses comerciais de algumas grandes cidades naquela região. Não apenas no social e politicamente Atenas sentiu os impactos do conflito, “a agricultura fica durante muito tempo arruinada” (LÉVÊQUE, 1967, p. 287)

⁸² Vernant chama esse pensamento de consciência trágica (VERNANT, 2005, p. 9).

ocorrendo assim um êxodo em direção a cidade que também já não possuía estruturas adequadas por consequência dos gastos com a guerra.

Contudo, a concentração de poder ao redor de Atenas, a transferência da liga para essa *pólis*, além da imposição de seu regime político para outras cidades levaram a reação dos diferentes sistemas políticos contrários. Salientamos que a peça *Medeia* foi encenada meses antes do ataque a Plateia que se caracteriza como o início da Guerra do Peloponeso, nesse sentido “na altura da apresentação da peça já havia desentendimentos entre Corinto e Atenas, por conta dos conflitos envolvendo Corcira, Epidamno e Corinto” (JÁCOME, 2010, p. 267). Dessa forma, a cidade já vivia uma certa instabilidade política frente a guerra que anunciaria uma transformação após três décadas de conflitos. Após muitos anos de guerra⁸³, Esparta sai vencedora e Atenas tem seu sistema político *isonômico* arrasado. Sendo assim, as instituições de domínio público, como a *ágora* e o teatro, deixam de ser centros de disputas e deliberações, como no apogeu, e a tragédia se extingue na virada do século.

1.2 Eurípidés e as mulheres

A respeito de Eurípidés possuímos poucos subsídios, postula-se que o ano de seu nascimento é inexato datando ser 484⁸⁴ ou ano da batalha de Salamina e, o seu falecimento data de 406, mesmo ano da morte de Sófocles⁸⁵. Ao contrário desse, nada sabemos informar sobre alguma atividade que Eurípidés exerceu a serviço de Atenas, conforme Scodel (2017, p. 25) podemos razoavelmente afirmar que ele não ocupou grande cargo público. Por outro lado, Eurípidés em seus escritos declarou profundos sentimentos à *pólis*, levando para o teatro assuntos caros à convivência *isonômica*.

Além disso, segundo o autor ele era “porta-voz de uma nova época, Eurípidés, mais que qualquer outra personalidade de seu tempo, foi alvo da zombaria da comédia⁸⁶. Aquilo que, em intervenções grotescas e atrevidas, foi ligado ao seu nome, em muitos casos, passou a figurar na pseudo-história” (LESKY, 1976, p. 159). Sabemos que o poeta foi criador de personagens

⁸³ Em seu livro denominado *História da Guerra do Peloponeso* Tucídides afirma que umas das principais causas do conflito é o poderio ateniense que se tornará intolerável aos outros gregos. Ver a bibliografia.

⁸⁴ Todas as datas relacionadas ao poeta Eurípidés e as suas obras são a.C.

⁸⁵ O trágico possui data de nascimento em 497 e falecimento em 406.

⁸⁶ Os trágicos Eurípidés e Ésquilo foram representados pelo autor Aristófanes em sua comédia denominada *As Rãs no teatro de Dionísio*, no ano de 405 a.C.

profundamente humanos e que privilegiou as mulheres em suas obras e as fez centro de suas principais intrigas. Contudo, conforme Scodel (2017, p. 26)) não existe nenhuma informação confiável a respeito de como Eurípides se tornou trágico⁸⁷ e iniciou a sua produção na Dionisíaca de 455.

Nessa escrita, destacamos alguns aspectos relevantes na singularidade do trágico que possui como suas maiores criações as personagens femininas, cita-se: Fedra, Ifigênia, Electra, Andrômaca, Hécuba, Alceste e Medeia sendo consideradas destaque em suas obras. Embora, Eurípides⁸⁸ possuísse dramas que somariam noventa, os cidadãos atenienses só por cinco vezes chegaram à mesma sentença e lhe premiaram também com um título póstumo. Nesse sentido, Gibert (2017) afirma que dentro da estrutura trágica baseada na alta taxa de premiações de Sófocles ocorreria assim uma competição na qual Eurípides desesperadamente buscava novas táticas para compor suas obras e conseqüentemente teria desenvolvido ao longo do tempo um estilo próprio.

Contraditoriamente é entre os trágicos o que possui mais peças ainda presentes, como nos demonstra Nólivos em sua tese⁸⁹: “Eurípides é um dos três dramaturgos gregos de quem foi preservada uma quantidade razoável de tragédias. Das centenas que foram representadas em Atenas, conservaram-se ao todo 32: sete de Ésquilo, sete de Sófocles e dezoito de Eurípides, se considerarmos o Reso” (NÓLIBOS, 2006, p. 83).

Como dito anteriormente, eram os cidadãos que financiavam as encenações no interior da *pólis* de Atenas, e quando falamos da recepção desse público com as obras de Eurípides percebemos que as inovações propostas pelo trágico, de certa forma, não foram muito bem acolhidas pelos espectadores. Devido a isso Romilly afirma “no teatro, a sua carreira foi muito notada, mas muito contestada: tendo começado em 455, só treze anos mais tarde foi classificado em primeiro lugar e, depois disso, apenas mais três vezes em trinta e seis anos” (ROMILLY, 2011, p. 129). Destarte notamos que suas inovações cénicas nas tragédias não foram bem aceitas pelos atenienses, uma vez que, segundo Scodel (2017, p. 25) Eurípides teve um relacionamento conturbado com a maioria da audiência e detinha um pequeno séquito dedicado à sua obra.

⁸⁷ Além disso, a autora Scodel (2017) afirma que a escrita de Eurípides se assemelha muito a um filósofo devido a possibilidade de debate de assuntos anteriormente não discutidos no interior da *pólis*.

⁸⁸ Podemos citar suas criações ainda existentes: *Alceste* 438, *Medeia* 431, *As Heráclidas* 430, *Hipólito* 428, *Andrômaca* 425, *Hécuba* 424, *As Suplicantes* 423, *Electra* 420, *Herácles* 416, *As Troianas* 415, *Ifigênia em Táuris* 414, *Íon* 413, *Helena* 412, *As Fenícias* 410, *Orestes* 408, *As Bacantes e Ifigênia em Áulide* 405.

⁸⁹ Tese defendida em 13 de outubro de 2006 na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, título: Eros e bia entre Helena e Cassandra: Gênero e violência no imaginário clássico ateniense. Sob orientação do professor doutor Francisco Marshall.

Contemporaneamente o autor continua atraindo muitos pesquisadores que se dedicam a aprofundar suas pesquisas e têm como objeto de estudos as tragédias existentes. Nesse segmento, iniciamos com as afirmações de Albin Lesky (1976) que observa nas tragédias de Eurípedes, a ocorrência de uma luta, precisamente no fato de que para ele a tradição perde o valor quando se trata de enfrentar uma nova questão, a qual muitas vezes, em suas espertezas, em um lugar claro de conhecimento, se evidenciam os aspectos contraditórios das coisas, ou seja, “apesar de tudo, porém, é impossível negar o trágico dessa surtida batalhadora do espírito humano, apoiado em si mesmo, para dentro do caótico e perigoso domínio das antinomias, e isto constitui precisamente o trágico do poeta e do homem Eurípedes” (LESKY, 1976, p. 163). Historiadores como Lesky (1976, p. 165) e Grimal (1986, p. 51) afirmam que o poeta Eurípedes⁹⁰ foi fortemente influenciado pelo pensamento sofista⁹¹ que estava em efervescência na *pólis* de Atenas no século V a.C.

Também encontramos pesquisadores que desejam evidenciar o protagonismo das personagens femininas criadas por Eurípedes, pois “suas narrativas estão crivadas de personagens protagonistas do sexo feminino e a variação temática é imensa” (NÓLIBOS, 2006, p. 84). As mulheres de Eurípedes atraíram diversas pesquisadoras, como a já citada Nólíbos (2006) com pesquisas dedicadas às personagens Helena e Cassandra; Cândido (2006) e Sousa (2011) que se dedicam a personagem Medeia e seus encantos. E autoras como Neves (1980) ou Franciscato (2014) que visualizam nas tragédias *Hécuba* e *As Troianas* uma discussão política a respeito do contexto da *pólis* de Atenas, período em que estava envolvida com a Guerra do Peloponeso. Ainda encontramos interpretações que afirmam que Eurípedes era “conhecedor do universo cultural, conseguiu apreender perfeitamente bem o conjunto de virtudes que compunha o modelo feminino ideal do período Clássico” (LESSA, 2001, p. 32). Porém, não

⁹⁰ Diferentemente de Sófocles que elabora uma crítica à prática da sofística na condução dos assuntos de Atenas, Eurípedes apresenta personagens que se utilizam da elaboração discursiva sofística, deixando ao espectador o espaço da reflexão quanto as atitudes desses personagens, como por exemplo Helena nas *Troianas*. Também em Orestes o jogo sofístico desenrola-se entre outros personagens, em Menelau e no próprio Orestéia que altera 7 vezes os motivos que os levaram a assassinar sua mãe.

⁹¹ Esteticamente, os sofistas receberam críticas expressas nas comédias gregas e principalmente nos escritos do filósofo Platão, que alegava como errada as atitudes desses indivíduos que “vendiam” o poder da palavra. Independente da forma como os sofistas foram representados para a posteridade, segundo os autores acima citados, o poeta Eurípedes foi entusiasmado por essa nova forma de reflexão. Sendo assim, existiria uma ruptura com a tradição em todos os setores da vida e a conversão em objeto de debate de todas as relações da existência humana. Neste movimento, o homem sai da guarda segura da tradição e é metido dentro do mundo das antinomias. Também podemos citar, Jacqueline de Romilly (2011) que classifica Eurípedes como um moderno em seu tempo e o trágico da paixão. Além disso, encontramos afirmações a respeito de Eurípedes “O requinte sofista não é engenho praticável em fala comum; estamos, sem dúvida, diante de uma elaborada redação poética” (TRUPERSA, 2013, p.23).

acreditamos que o trágico se dedicava profundamente a demonstrar um padrão de comportamento que deveria ser conduzido na sociedade ateniense posto que sua maior produção foi no período de desmonte do sistema *isonômico*, uma crise sem precedentes.

1.2.1 Mulheres Euripidianas

Neste sentido, discorreremos a respeito de algumas de suas obras, datas e personagens, sendo nosso maior interesse utilizá-las para fundamentação da argumentação aqui pretendida. Assim, focalizamos, as mulheres, que de alguma maneira, Eurípides concedeu voz e poder de fala nas suas produções trágicas, especificamente no século V. Nosso objetivo nesse tópico é concatenar as outras mulheres euripidianas, que de alguma maneira, se aproximam da personagem Medeia, seja pela deliberação ou através das relações de parentesco.

A primeira obra que ainda dispomos foi representada antes dos confrontos da guerra do Peloponeso e por isso apresenta uma temática mais branda em relação às posteriores. *Alceste*, de 438, apresenta o tema do sacrifício até a morte, ocupando o quarto lugar numa tetralogia⁹². Na poesia dedicada à personagem de Alceste, observamos que diferentemente dos pais de Admeto, que negam-se a trocar de destino com o próprio filho embora fossem velhos, Alceste não. A princesa vive durante um período ao lado de seu esposo, assume o seu papel de mulher conforme o interesse da sociedade grega, sendo esposa e mãe, mas com a presença constante da morte no seu futuro já demarcado. A respeito dessa obra conseguimos encontrar muitas afirmações romantizadas que desconsideram o contexto de produção, por isso, ela é vista como “a grandeza da mulher capaz de tal sacrifício em contraste com esse fundo mesquinho” (LESKY, 1976, p. 167) ou como “símbolo de esposa virtuosa” (LESSA, 2011, p. 24)

Após a morte de Alceste na peça, o posicionamento de Admeto se altera e ele observa que sua escolha foi muito dolorosa. Junto ao túmulo da esposa percebe que não deveria ter aceito que Alceste morresse sacrificando-se, pois agora consegue enxergar que no fundo esse desígnio lhe destruiu.

⁹² As peças anteriores eram *As Cretenses* com a história de adultério de duas filhas do rei de Creta; o *Alceon em Psófis*, com o drama dos destinos de um matricida e do fiel amor de mulher e *Telefo* que para indignação dos atenienses fez o rei dos músicos entrar em cena vestidos de farrapos. Essas outras três tragédias citadas, desapareceram ao longo dos séculos e somente possuímos conhecimento dessas informações porque, segundo Lesky (1976), outros pesquisadores contemporâneos a Eurípides como, por exemplo, o poeta Aristófanes, que retratou o trágico em suas comédias, e o pensador Agaton, que citou essas obras em seus escritos.

Ó longos lutos e dores
por nossos sob a terra!
Por que me impediste saltar
no cavo sepulcro do túmulo
e jazer extinto com a melhor?
Em vez de uma, Hades teria
duas almas fidelíssimas, juntas
transpondo a lagoa subterrânea (ALC vv. 895-900)⁹³

A tragédia, porém, tem uma reviravolta com a chegada do herói Hércules na casa de Admeto, que é comunicado do luto do rei e decide intervir indo até o submundo resgatá-la. Essa poesia apresenta um epílogo que pode ser considerado como feliz, se comparado às outras tragédias escritas pelo poeta, porém mostra a diferença entre os personagens masculinos, personificados em Admeto e seu pai, e no outro extremo a jovem Alceste. Observamos nessa obra que, após realizar socialmente a sua função, ser mãe e esposa, Alceste renuncia de sua vida acreditando ser o melhor para sua descendência, algo que está relacionado as relações de parentesco dessa família. Nesse sentido, nos questionamos: estaria Alceste, igualmente como Medeia, não aceitando que o marido adquira um novo enlace matrimonial? Seria por causa dos filhos que a rainha pediria isso para Admeto?

A próxima criação do trágico que citaremos é a peça *Hipólito*, de 428, a qual dedicaremos um mergulho mais aprofundado devido a figura feminina ser uma personagem marcante e crucial. É uma tragédia que relata a paixão proibida de Fedra por seu enteado, Hipólito, filho de Teseu, que mantinha-se virgem devido ao apego e veneração a deusa Ártemis. Nessa perspectiva, Lesky corrobora que:

o caráter patológico do tema mais suportável aos atenienses, mas continua sendo algo singular, para Eurípides, o fato de que as cenas emoldurantes da ação representam-na como resultado da disputa entre duas deuses, Afrodite e Ártemis. [...] Para Eurípides, Afrodite e Ártemis não representam as grandes e reais potências em que se encerra o verdadeiro sentido dos acontecimentos, tomados pela crença popular. (LESKY, 1976, p.178)

Desta forma, as deusas⁹⁴ aqui citadas são as representações dos desejos internos de ambos personagens, masculino e feminino, e conseqüentemente os seus posicionamentos

⁹³ Eurípides - Volume 1 (Teatro Completo). Iluminuras. Edição do Kindle.

⁹⁴ Essa posição das deusas também é defendida por Romilly: “a peça é enquadrada pelas duas figuras divinas rivais, Afrodite e Ártemis, o amor e a pureza; mas sua verdadeira luta desenrola-se no coração mesmo de Fedra” (2011, p. 131).

contrários em cena detêm uma *hybris* particular. Hipólito⁹⁵ porque nega a grande potência da deusa Afrodite mantendo-se casto e Fedra que deseja seu enteado suicidando-se. Teseu ao chegar no palco encontra a esposa morta com uma carta ao lado, na qual acusa o príncipe de ser o responsável por sua morte. O rei em um estado de *hybris* invoca a maldição de seu pai, o deus Poseidon, que envia um terrível touro que emerge do mar espantando assim o cavalo do jovem Hipólito que é arrastado para a morte. Posto isto, observamos que Fedra luta com as mesmas potências internas que Medeia, entretanto com desfechos díspares uma vez que, Fedra mata-se⁹⁶. Nicole Loraux, em seu livro *Maneiras Trágicas de Matar uma mulher*, nos demonstra que esse ato é visto como excesso, entretanto não é percebido como desonroso para o feminino. Matar-se devido alguma cólera, principalmente nas tragédias, é tido como algo considerado cenicamente impactante, uma vez que “as mulheres só morrem de morte violenta” (LORAUX, 1985, p. 24).

Durante os anos de produção, Eurípedes também se dedicou a uma incursão já muito utilizada por outros autores, um tema clássico, a guerra de Tróia⁹⁷. A respeito dessa encenação a mesma pode ser associada a um dos piores momentos da Guerra do Peloponeso, e partir dessa interpretação Eurípedes demonstrara para os atenienses⁹⁸ os horrores da guerra. Franciscato nos afirma que:

Nessa época, a Guerra do Peloponeso já acumulava exemplos de situações violentas e cruéis. No verão de 427, aconteceu a capitulação de Mitilene frente a Atenas. Após uma assembleia popular, os atenienses decidiram que todos os guerreiros mitileneus deveriam ser mortos e suas mulheres e crianças, escravizadas. Tal decisão foi revista no dia seguinte e ficou definido que apenas os culpados seriam mortos. Assim, foram executados mais de mil homens (Tucídides 3.36-50). No outono do mesmo ano ocorreu a capitulação de Plateia e não menos de duzentos plateenses e 25 atenienses foram mortos pelos peloponésios e tebanos, e as mulheres dos plateenses também foram escravizadas (Tucídides 4.47 ss). Essa é a atmosfera que Eurípedes respirava ao escrever Hécuba (FRANCISCATO, 2014, p. 28)

Eurípedes buscou um novo sentido ao escrever sua tragédia a respeito da guerra de Tróia e para tanto se utiliza das mulheres para aprofundar os sentimentos de dor e sofrimento daquelas

⁹⁵ Nicole Loraux afirma que Afrodite não sentia ciúmes, um sentimento tipicamente reservado ao feminino, quando no prólogo declara serem erradas as atitudes de Hipólito, a deusa na realidade acredita ser excessivamente elevada para um mortal essa convivência tão próxima como o sagrado (LORAUX, 1990, p. 32). Por isso, nesses escritos, a autora afirma que a castidade era um luxo destinado somente as divindades, algo não proporcionado aos humanos.

⁹⁶ Além disso, segundo Romilly “com efeito, de uma forma geral, as paixões arrastam, no teatro de Eurípedes, todas as espécies de violência devidas ao desejo de retribuir um golpe com outro golpe, de fazer sofrer porque se sofre” (ROMILLY, 2008, p.129).

⁹⁷ Romilly (2011, p. 131) afirma que essa representação nos demonstra a piedade de Eurípedes pelos vencidos e nos demonstra sem filtros os males da guerra.

⁹⁸ Franciscato ainda afirma que “mesmo Eurípedes tivesse Melos em mente, ele não podia insultar os atenienses, responsáveis pelo ocorrido” (FRANCISCATO, 2014, p. 33). Assim sendo, o trágico se utiliza de um outro contexto para pôr em cena o debate do preço da guerra e o rompimento dos limites da ação humana.

que veem sua cidade cair, principalmente, enfatizando a rainha troiana que amargura a perda de seus filhos e filhas. A tragédia *Hécuba*, de 424, é uma representação do final da guerra, demonstrando o feminino que se torna cativo juntamente com o espólio de guerra.

Mencionamos Lesky para demonstrar o contexto da peça:

Tróia está destruída, a frota grega pronta para a viagem de regresso, e as mulheres prisioneiras lamentam o seu destino. Entre elas está Hécuba, golpeada pelo mais pesado sofrimento. Viu tombarem o esposo e quase todos os filhos, sua cidade é um monte de escombros, mas o espectro do filho Polidoro nos anuncia, no prólogo, que seu tormento ainda não chegou ao fim. De todos os seus filhos, pelos menos a este, queria salvar e enviara-o, com ricos tesouros, ao rei da Trácia, Polimestor, em cuja hospitalidade confiava. (LESKY, 1976, p. 183)

Entretanto, na sequência o jovem príncipe é executado e os gregos exigem o sacrifício da jovem Polixena, em honra do herói Aquiles. O tema do sacrifício⁹⁹ é novamente representado e em especial evidencia-se a força da virgem, igualmente às outras personagens femininas de Eurípides, que não rogam pela sua vida.

Leva-me, Odisseu! Leva e mata-me!
Não vejo em nós ousadia de esperar
nem de crer um dia dever estar bem.
Ó mãe, não nos imponhas empecilho
por fala ou ação! Aprova meu desejo
de morrer antes de indignos vexames! (*HEB* vv. 369-374)¹⁰⁰

Na tragédia podemos visualizar que a rainha de Tróia de certa forma ainda ocupa um certo *status* perante os gregos, uma vez que, a personagem apresenta um poder individual de deliberação, muitas vezes, enfrentando seus inimigos. Numa tentativa final de vingança a rainha pede auxílio a sua filha Cassandra, que é cativa do rei Agamêmnon¹⁰¹, todavia a jovem encontra-se em delírio profético antevendo seu futuro. Agindo solitariamente, a rainha atrai para tenda Polimestor e seus dois filhos pequenos e diante dos olhos do pai assassina as crianças e posteriormente cega o guerreiro.

Navegando no mesmo sentido, Eurípides continua demonstrando os horrores da guerra e do desequilíbrio humano, dessa vez através da obra *Andrômaca* que, em 425, expõe a vida da

⁹⁹ Loraux em seus escritos afirma “Entre as moças em flor é o sacrifício e o sangue derramado que dominam. Por terem menos autonomia que as esposas, mesmo no universo trágico, as virgens não se matam; são mortas” (LORAUX, 1985, p. 63).

¹⁰⁰ Eurípides. - Volume 1 (Teatro Completo). Iluminuras. Edição do Kindle.

¹⁰¹ Cassandra, em consequência de seu poder de adivinhação, já conhece o seu destino na Grécia e profere palavras que as outras mulheres não compreendem.

personagem como cativa de guerra já em território grego. A esposa do príncipe Heitor amarga a sua desgraça como concubina de Neoptolemo, filho de Aquiles o responsável pela morte de seu marido. O jovem vive na Tessália, pátria de seu pai, trouxe Andrômaca de Tróia e casou-se com a Hermíone, filha de Menelau. Essa tragédia possui um desfecho intimamente ligado às relações de parentesco que são alicerçadas nesse instante: Hermíone permanece estéril e Andrômaca engravidada, em consequência da gestação a perseguição se inicia.

Na tentativa de proteger-se, Andrômaca pede auxílio no santuário de Tétis, local onde é declarado o prólogo. Após diversas tentativas de perseguição, Menelau ameaça de morte a criança, obrigando a mãe a sair do refúgio, entregando ambas para sua filha. Contudo, todos são surpreendidos pela presença de Peleu, avô de Neoptolemo, que num processo de *ágon* com Menelau, exige a libertação das vítimas e acusa Hermíone.

Ela, por ser vitela seca, não suporta
que outros gerem, por não ter filhos.
Mas, se tem má sorte quanto à prole,
devemos nós ser privados de filhos? (*AND* vv. 711-712)¹⁰²

Outro personagem neste instante entra em cena para o desenrolar de novos acontecimentos, o jovem Orestes¹⁰³ que tem presença fundamental, posto que era prometido de Hermíone quando criança, e motivado pela moça trama a morte de Neoptolemo em Delfos.

Essa notícia é declamada por um mensageiro que participa da peça para informar o final trágico do herói:

Esperavam por ele ocultos com faca sob o loureiro,
entre os quais o autor do plano era o filho de Clitemnestra (*AND* vv.
1114-1115)¹⁰⁴

Eurípides¹⁰⁵ nessa obra construiu uma personagem feminina audaciosa, como as anteriormente citadas, posto que ela nos evidencia um processo de deliberação, mesmo após

¹⁰² Eurípides- Volume 1 (Teatro Completo) . Iluminuras. Edição do Kindle.

¹⁰³ Orestes é filho de Agamenon, irmão de Menelau. Esse personagem aparece como maior relevância nas tragédias que compõem a trilogia Orestéia de Ésquilo, visto que é o responsável pela morte de Clitemnestra.

¹⁰⁴ Eurípides- Volume 1 (Teatro Completo) . Iluminuras. Edição do Kindle.

¹⁰⁵ Jacqueline de Romilly afirma que “o que mais comoveu Eurípides na guerra foi menos o ímpeto da violência e o escândalo da morte do que a mágoa das mulheres, das cativas, dos seres sem defesa. Assim não é de espantar que tenhamos dele duas outras tragédias consagradas às mulheres de Tróia” (ROMILLY, 2008, p. 121).

perder a pátria, o esposo e o filho ela se mantém firme e centrada nos objetivos de sua vida: proteger o novo filho. Em cena vemos a *hybris* de Menelau e sua filha Hermíone predominar sobre a mulher troiana que busca abrigo para si e sua prole. Nessa perspectiva, Andrômaca suplica pela vida de seu filho, exercendo assim seu papel de mulher/mãe. Embora suas falas sejam fortes elas estão de acordo com os interesses da sociedade grega, pois ela mantém um papel cívico de proteção da linhagem, uma vez que Tétis lhe promete imortalidade afirmando que ao lado de seu cunhado, Heleno, ela se tornará a progenitora de uma grande estirpe. Assim, Andrômaca não rompe com o ideário doméstico do feminino, ela delibera justamente para manter-se no interior dessas relações, independentemente de sua origem.

A tragédia que encerra essa temática é *As Troianas*, de 415, que retrata o final da Guerra de Tróia a partir da visão do feminino, demonstrando o que ocorreu com as prisioneiras escravizadas que aguardam o embarque para a Grécia na praia de Tróia. O contexto desta data é discutido por Lesky que afirma “quando em 415 Eurípides apresentou suas Troianas, o curto sonho de paz se desvanecera e Atenas preparava a expedição contra a Sicília” (LESKY, 1976, p. 193). Sendo assim, mesmo após alguns acreditarem ser uma investida perigosa, a expedição foi realizada e logo a certeza da terrível decisão recaiu sobre a cidade.

Eurípides, a partir da voz do feminino, demonstra a destruição de Tróia e o poder dos aristocratas aqueus que disputam as mulheres, evidenciando assim a situação de Atenas aos fins do século V a.C. dominada por facções internas que lutavam para estipular uma nova ordem, produzindo uma destruição no modelo de convivência da *pólis*. As areias da praia ao mesmo tempo território hostil por ser um lugar não civilizado, mas também areias que anunciam novas formas de reinício, em meio a um passado em desmonte. Mulheres e aristocratas, as primeiras revendo seus passados e descobrindo seu futuro como escravas e aristocratas, vitoriosos disputando as rainhas e princesas, sobras de uma sociedade em extinção.

O prólogo se inicia com Poseidon¹⁰⁶ que descreve a destruição da cidade, cujas muralhas ele mesmo erigiu outrora, além da presença da deusa Atena, divindade que durante o combate esteve ao lado dos gregos, porém agora modifica sua disposição após ofensas proferidas pelo herói Ajax. O destino das mulheres troianas é representado em cena, elas são divididas entre os heróis como objetos¹⁰⁷: Hécuba é entregue a Odisseu, Andrômaca ficará com Neoptolemo, Cassandra irá para Grécia ao lado de Agamêmnon e Polixena será sacrificada em honra ao herói

¹⁰⁶ O deus também demonstra que a *hybris* causadora dos excessos na guerra serão cobradas de alguma maneira, visto que “Tolo é o mortal devastador de urbes, pilhando templos e tumbas sagradas dos mortos, ele mesmo perece depois.” (vv. 95-98) Eurípides - Volume 2 (Teatro Completo). Iluminuras. Edição do Kindle

¹⁰⁷ A própria rainha afirma que suas vidas serão escolhidas por sorteio (v.186).

Aquiles. Neste sentido, Nóbilos, em sua tese, fala especificamente desse processo violento de distribuição do feminino, afirmando que:

[...] a distribuição de mulheres era prática corrente, parte integrante do butim a ser escolhido, presenteado ou sorteado aos exércitos depois de uma vitória. Especialmente relacionada como o modelo aristocrático, que, na ausência de moedas, prestigiava guerreiros com presentes e mulheres. (NÓLIBOS, 2006, p.95)

Dessa forma, ressaltamos que Eurípides em suas tragédias representou a queda da famosa cidade de Tróia aos olhos das mulheres que choram seus maridos e filhos. É uma peça que encena a dor vinculada à família e à sua pátria, pois como nos afirma Zimmermann (1991) a guerra não faz distinção entre os vencedores e vencidos, entre os triunfantes e humilhados, uma vez que traz morte e sofrimento para todos. Nessa perspectiva, o confronto de Hécuba com Menelau traz essa questão: o que se fará agora com a responsável pelo início dessa guerra, Helena¹⁰⁸. O feminino troiano personificado na rainha e no Coro¹⁰⁹ de cativas reivindicam punição, pois Helena seria responsável por todos esses males.

Ó Menelau, saibas como concluirei:
Coroa a Grécia de modo digno de ti,
mata-a, e esta lei às outras mulheres
aplica: morrer quem trair o marido! (*TRO* vv. 1029- 1032)¹¹⁰

Romilly, nessa perspectiva, também afirma que “tiradas brilhantes sublinham, aqui e ali na peça, o absurdo desta guerra que, por um motivo tão mesquinho, devia provocar tanto sofrimento, e que, também desta vez, os vencedores não são apresentados mais felizes do que os vencidos” (ROMILLY, 2008, p.123). Desta maneira, o feminino revolta-se e deseja que a culpada também sinta as dores da perda, contudo Helena não é morta por Menelau e retorna para Esparta.

¹⁰⁸ Citamos novamente a tese de Nóbilos que se utiliza da personagem Helena para composição de seus escritos, afirmando que “Helena precisa justificar sua atitude e estrategicamente toma ‘o ataque como a melhor defesa’: começa acusando a mãe de Alexandre, Hécuba, por tê-lo gerado; depois o pai, Priamo por não tê-lo morto; e a deusa Afrodite, pois no concurso de beleza entre as deusas, ofereceu em troca do título a própria Helena” (NÓLIBOS, 2006, p. 238).

¹⁰⁹ “Ó rainha, defende teus filhos e pátria da persuasão destrutiva dela, que fala bem, sendo maléfica! Isso é terrível!” (vv. 596- 598) Eurípides - Volume 2 (Teatro Completo). Iluminuras. Edição do Kindle.

¹¹⁰ Eurípides - Volume 2 (Teatro Completo). Iluminuras. Edição do Kindle.

Após discutir temáticas envolvendo o conflito bélico entre gregos e troianos, Eurípides manteve pela mesma direção em *As Suplicantes*, de 423, sendo a única peça que permanece da tetralogia composta ainda por: *Os Egípcios*, *As Danaides* e o drama sático *Amimone*. Essa poesia se dedica a evidenciar a palavra das mães dos heróis que tombaram no combate representado na obra *Sete contra Tebas*, do poeta Ésquilo. Por consequência, as mães dos jovens simbolizam um coletivo que suplica o auxílio de Teseu para enterrar seus filhos após o conflito que marcou a cidade. Neste sentido, encontramos interpretações que afirmam que “*As Suplicantes* têm como centro de ação a preservação do *nómos* preservação que é um dos predicados da cidade, pois é pelos *nómos* que ela guia suas decisões” (NEVES, 1980, p. 100).

O ponto principal dessa encenação consiste na cidade de Atenas ser vista como defensora da justiça, personificada na figura de Teseu¹¹¹, que auxilia as mulheres a recuperar os corpos e que é contra um confronto bélico naquele instante. Porém, nesse período, a cidade de Atenas estava diretamente envolvida com a Guerra do Peloponeso, e novamente Eurípides demonstra as dores, pela visão feminina.

Nessa perspectiva, observamos que essa violência, que estava pairando sobre o contexto de produção autoral do trágico, foi muito impactante nos seus escritos, visto que diversas obras, acima citadas, ambientam-se em momentos de conflito ou após a sua devastação. Romilly corrobora nossa afirmação “Eurípides conhecia demasiado o coração para não sentir a nostalgia de um mundo mais puro. E a Guerra do Peloponeso, com os seus horrores crescentes, não era feita para atenuar este sentimento” (ROMILLY, 2008, p. 140)

Continuando a linha escolhida apontaremos na peça *Electra*, de 420, que diferentemente de Sofócles, não está ambientada na frente do palácio dos Atridas, e sim em uma choupana no campo. No prólogo descobrimos que a rainha Clitemnestra entregou a sua filha a um homem caracterizado como camponês e a partir deste instante *Electra*¹¹² vive na pobreza. A escrita do poeta se distancia consideravelmente se comparada a peça *Coéforas*, citamos por exemplo o instante de reconhecimento entre os irmãos que ocorre de maneira distinta em ambas escritas e o local da morte da rainha.

¹¹¹ Seguindo esse raciocínio, Maria Helena de Moura Neves afirma que “Nos argumentos de Teseu ,Atenas encontra boas razões para atender a Adastro e, conseqüentemente confrontar Tebas. A guerra a que será levada é, aparentemente, a própria negação de tudo o que Teseu defende como ideia de democracia, regida por leis sabias e bem-comum. (NEVES, 1980, p. 101).

¹¹² Na tragédia de Ésquilo, a personagem de *Electra* é proibida de casar e dessa forma não constitui uma ameaça direta para sua mãe, posto que deve ficar sempre casta e não perpetua a linhagem dos Átridas.

Electra nessa representação possui um papel ativo, já que é ela quem trama a vingança contra sua mãe simulando um parto¹¹³, justamente o que lhe era proibido na versão de Ésquilo. É neste instante que acontece o confronto entre as personagens, uma vez que Clitemnestra não se apresenta como uma mulher viril e combativa, seus argumentos desmoronam perante a Electra de Eurípides. Além disso, “Na choupana é atingida pelo golpe mortal e, mais uma vez, o palco ático mostra seu corpo e o de Egisto” (LESKY, 1976, p. 198). Portanto, mergulhada num sentimento de ódio Electra induz seu irmão Orestes a cometer o crime, que sozinho não conseguiria, ela se apresenta como as figuras outrora criadas por Eurípides, que ultrapassam os limites do humano que trazem sofrimento porque sofrem. Electra afirma logo após matar sua mãe:

Exortei-te e junto contigo
desferi a faca. Cometi
a mais terrível calamidade (*ELE* vv. 1224-1226)¹¹⁴

Nessa representação o peso de seus atos aparecem e Electra e Orestes “depois do assassinio da mãe, subitamente horrorizados com o que fizeram: acalmado agora o seu ardor, eles reencontram sentimentos completamente diferentes” (ROMILLY, 2008, p. 132).

Retornando o curso a respeito da guerra de Tróia, o espetáculo intitulado *Helena*, em 412, analisa a possibilidade da belíssima jovem, esposa de Menelau, nunca ter ido para Tróia, pois segundo Lesky: “A verdadeira Helena teria passado no Egito todo o transcurso da longa guerra de Tróia, e a guerra, segundo a vontade dos deuses, travara-se por uma miragem. Eurípides traz a palco essa Helena do Egito” (LESKY, 1976, p. 202).

A presença do feminino é marcada a partir do prólogo proferido por Helena que anuncia o seu infortúnio em terra estrangeira, na qual reside no palácio de Proteu no Egito, desde que foi raptada pelo deus Hermes, a pedido da deusa Hera. A estadia da rainha espartana estava segura até a morte de Proteu¹¹⁵, pois o filho mais velho do rei, Teoclimeno deseja esposar com a bela mulher. Sendo assim, segundo Nólivos “o direito a posse de uma mulher é profundamente discutido nesse drama, pois embora Teoclimeno não devesse pensar nela como uma

¹¹³ A respeito disso, no início da tragédia Electra informa que o camponês jamais lhe tocou, permanecendo assim casta “Ele não ousou nunca me tocar o leito.” (v. 255) Eurípides - Volume 2 (Teatro Completo). Iluminuras. Edição do Kindle.

¹¹⁴ Eurípides - Volume 2 (Teatro Completo). Iluminuras. Edição do Kindle.

¹¹⁵ Entretanto, diferentemente de outras representações dessa personagem, ela se mantém fiel ao esposo e se refugia no túmulo do rei Proteu. Neste local, encontra um homem grego que está de passagem e interpreta de maneira indireta o papel do mensageiro que lhe anuncia a sorte dos gregos em Tróia.

possibilidade como esposa, visto tratar-se de uma mulher já comprometida” (NÓLIBOS, 2006, p. 109).

Além disso, vale ressaltar que essa peça também é composta por um Coro de mulheres gregas que vivem no Egito após um rapto, por isso compreendem a dor da rainha. A bordo do navio, juntamente a Menelau, encontra-se o espectro da segunda Helena, que se revela ao rei e se decompõe perante seus olhos, obviamente o herói não consegue compreender a princípio a dimensão do engano. Entretanto, ele consegue encontrar a verdadeira Helena em terra bárbara e depois de alguns apuros consegue fugir com auxílio da vidente.

Nossa última ancoragem a respeito das tragédias de Eurípides¹¹⁶ será *As Bacantes*, de 405, a qual é caracterizada como a última produção do trágico, além ser encenada póstuma a sua morte. Nesta peça, o trágico demonstra a ira do deus Dionísio¹¹⁷ ao rei Penteu de Tebas devido a recusa de venerá-lo durante os cerimoniais.

Já no prólogo temos a presença do deus Dionísio¹¹⁸ que se apresenta em forma humana dirigindo um cortejo, com as mênades, em direção à cidade de Tebas. Dentro da *pólis* encontra-se Tirésias, o vidente que aparece nas obras de Sófocles, e o velho Cadmo, avô de Penteu. Os dois anciãos ponderam a situação atual da cidade e curvam-se ao novo culto que, devido ao desrespeito do rei, retirou as mulheres da cidade. Penteu continua a recusar a adoração ao novo deus e é ludibriado por Dionísio, que afirma poder levá-lo até o monte Citerion para espiar as mulheres, desde que esteja vestido com trajes femininos de bacantes. O rei acaba se escondendo em cima de um pinheiro e por um período acredita que a situação está sob controle, até o momento que o deus incita as mênades contra o homem que é destruído pelas mulheres. Visualizando um triunfo, Agave, sua mãe, espeta-lhe a cabeça numa lança acreditando se tratar de um terrível leão. Logo:

As mulheres loucas de Dioniso, as Bacantes, são, antes de mais, no imaginário dos Gregos, figuras míticas que representam a inversão da ordem da cidade e da família. Esposas que esquecem os seus deveres e que, para cúmulo do sacrilégio, despedaçam os próprios filhos no espaço selvagem da montanha. (ZAIDMAN, 1990, p. 434, 435)

A tragédia mostra justamente o êxtase, o catártico que essas representações desejavam ao alcançar os espectadores, uma vez que segundo Romilly “Este desejo de evasão encontrou a sua expressão mais forte em *As Bacantes*. Porque o que os homens procuram, no culto de

¹¹⁶ Essa peça foi escrita no final de sua vida, quando já se encontrava na Macedônia (TRABULSI, 2004, p. 156).

¹¹⁷ Como dito anteriormente, essa é a única peça ainda existente que podemos observar uma atuação direta da presença do deus responsável pelos festivais trágicos

¹¹⁸ Nessa perspectiva o deus é tido como estrangeiro, pois ele afirma que “Sou de lá, tenho Lídia por terra pátria” (v. 4464) Eurípides - Volume 3 (Teatro Completo). Iuminuras. Edição do Kindle.

Dioniso, é a fuga para outro sítio: a fuga para a montanha, para longe de si mesmos; e querem perder-se num contacto reencontrado com a natureza e o deus” (ROMILLY, 2008, p. 141). Outro autor que também corrobora essa perspectiva é Trabulsi que afirma “a busca de uma evasão é já afirmada pelo tema da peça” (TRABULSI, 2004, p. 166).

Posto isso, em duas décadas de produção, Eurípides navegou por diversos temas e se utilizou de muitos personagens para compor suas tragédias. Na presente dissertação, não abordamos todas as suas obras ainda existentes, visto que, como citado no início do tópico, acreditamos que a produção do trágico seja cheia de possíveis interpretações e problemáticas. Corroboramos essa afirmação a partir da fala de Romilly a qual evidencia que “entre todas estas tragédias é a presença concreta do sofrimento humano, venha ele da paixão, da guerra, do erro, ou então, como aqui dos deuses. (ROMILLY, 2011, p. 133). Portanto, ao discutir a produção autoral de Eurípides e o impacto de sua produção no século V, nos dedicamos, principalmente, a visibilizar algumas tragédias que possuem como personagem principal, ou de maior destaque discursivo, o feminino, em razão de acreditamos que essa seja uma das maiores inovações do trágico. Dar visibilidade ou voz para determinadas mulheres, embora trágicas, nos demonstra a percepção que ele possuía de seu período e de qual maneira o desmoronamento da sociedade ateniense impactou em seus escritos, pois de “qualquer maneira, Eurípides não nos deixa ignorar nada do que se passou com eles e que se poderia passar com qualquer ser humano” (ROMILLY, 2008, p. 126).

1.3 Medeia de Eurípides

Nosso interesse nesse tópico não é discutir o mito¹¹⁹ em sua íntegra e nem mesmo comparar ou refletir as diversas versões¹²⁰ e suas implicações da tradição mítica. Neste sentido, nosso objetivo é observar qual a versão eurípidiana da personagem Medeia¹²¹ encenada no ano

¹¹⁹ Para melhor compreensão do mito dos personagens Jasão e Medeia recomendamos as obras de Robert Graves e Junito de Souza Brandão presentes na bibliografia.

¹²⁰ Podemos encontrar duas a três versões a respeito de diversos acontecimentos presentes no mito de Jasão e Medeia e dessa forma a interpretação se tornaria uma rede de diversos pontos a serem tratados, contudo decidimos focar nossa pesquisa a partir de uma perspectiva de gênero que fundamenta nossa problemática.

¹²¹ A autora Scodel (2017) utiliza o conceito de “bad women” em seus escritos, afirmando que Eurípides teria desenvolvido em seus personagens essa característica, especialmente na personagem Medeia. A princípio já afirmamos que não concordamos completamente com a afirmação da autora, uma vez que, entendemos a personagem Medeia para além de um maniqueísmo tão fixo, fato justificado durante a dissertação.

de 431 a.C na cidade de Atenas¹²². É evidente que a tragédia, uma obra autoral, se inspirou em criações coletivas presentes na sociedade do século V e dessa forma ambientou os diálogos e encenações em um mito conhecido pelos cidadãos, algo ainda presente através da narrativa oral e posteriormente nas tragédias. Corroboramos nossa explicação através da citação de Lesky que afirma, “mas é preciso que nos fique clara, sob outros aspectos, a importância do mito para o poeta trágico. O mito em que ele se inspirou era um bem comum de seu povo, história sagrada da máxima realidade” (LESKY, 1976, p. 66). Assim, o mito era uma forma de expressão da vida, um modo de pensar e de compreender o mundo.

O pensamento mítico expresso pelos trágicos era chave para o ordenamento da sociedade que visualizava a ordem através mito. Essas informações eram transmitidas anteriormente de forma oral por meio dos *aedos*¹²³, que declamavam sobre esse mundo superior utilizando sempre um discurso indireto. Utilizamos essa citação de Veyne¹²⁴ para exemplificar: “dizem que ...”, “a Musa canta que...”; o locutor direto nunca aparecia, porque a própria Musa inspirava “redizia, o recordava esse discurso que era pai dele próprio” (VEYNE, 2014, p. 45). Em suma, ele era recitado como uma narrativa viva, fluída e inspirada pelos deuses, e nas mãos dos trágicos tornam-se uma produção esteticamente encenada para o teatro. Assim, os mitos que envolvem os personagens Jasão e Medeia são reinterpretados a partir dos interesses do trágico, de um problema contemporâneo à sua sociedade.

Eurípides sentiu-se atraído pela figura de Medeia¹²⁵ já no início dos seus escritos, uma vez, na obra *Pelíades*, de 455, ele apresentou a personagem como a destruidora de Pelías em um ardil, no qual, as próprias filhas inocentes são levadas a matar o pai. A terceira obra dessa trilogia seria *Egeu*, que mencionava uma lenda ática relacionando Medeia e Egeu numa conspiração contra Teseu. Entretanto, somente a tragédia Medeia resistiu ao tempo e ela é vista como o “apogeu a arte do poeta em fazer que os feitos e destinos do homem nasçam do demônio que habita em seu peito” (LESKY, 1976, p. 171). Em consequência disso, a obra é vista como o auge de sua carreira; Medeia se tornou uma personagem que passou pelos tempos, sendo

¹²² Como dito anteriormente a peça teatral foi encenada alguns meses antes do conflito da Guerra do Peloponeso, além disso segundo Gibert (2017) Corinto era aliada dos espartanos nesse conflito, e era hostil a Atenas.

¹²³ A respeito dos *aedos* citamos Detinne que afirma “o poeta celebra com sua palavra cantada os feitos e as ações humanas que, assim, entram no esplendor e na luz e recebem força vital e plenitude do ser” (DETIENNE, 2013, p. 8).

¹²⁴ No livro *Os gregos acreditavam em seus Mitos?* Paul Veyne irá discorrer sobre o universo mítico e a significação do sagrado para os gregos.

¹²⁵ Scodel (2017) corrobora que Sófocles tem sua personagem Antígona, Ésquilo possui a sua Clitemnestra e Eurípides destaca a sua Medeia.

recriada, interpretada e representada de diversas formas, como demonstramos na introdução. Além disso, conforme Swift¹²⁶ (2017) Medeia continua sendo umas das tragédias mais poderosas entre todas as produções da época clássica, uma vez que temas como ciúme, amor, vingança e infanticídio continuam atraindo espectadores após dois mil anos. Considerando esse prisma, no presente trabalho, também buscamos visualizar a personagem a partir de uma perspectiva particular fundamentada numa determinada problemática.

Na sua construção teatral Eurípides representou uma personagem feminina que tinha conhecimento sobre seus saberes¹²⁷, por isso Medeia se coloca em um ponto de vista de um lugar de saber e de poder, mostrando como fazer e definindo caminhos não somente seus, mas também de Jasão. O posicionamento ativo da personagem trágica se torna fundamental nas conquistas do herói, em função disso se realiza a cobrança do vínculo na tragédia, assunto vigorosamente presente nos diálogos. Para além, existe um juramento¹²⁸ realizado por Jasão prometendo casamento e fidelidade à moça no templo da deusa Hécate pois, segundo Graves (2018), a princesa era sacerdotisa dessa divindade e Eurípides retoma esses argumentos logo no início da tragédia¹²⁹ para fundamentar o impacto da separação. Nessa perspectiva, o trágico demonstra já nos primeiros versos que existe um compromisso desfeito, um juramento quebrado e os personagens, masculino e feminino, que não conseguem se compreender, posto que estão em dimensões distintas, embora complementares.

Medeia euripidiana é uma mulher que rompe com o silêncio delegado ao feminino, confrontando por meio de palavras o masculino na tragédia, assim colocando-se em posição de destaque e reconhecimento. Toda encenação teatral ocorre na frente do *oikos* de Medeia, que sai do particular e vocaliza suas queixas no espaço público para outras mulheres que lhe assistem e participam, representadas no Coro de coríntias. Desde a sua primeira cena, a personagem traz para o palco um discurso específico sobre a condição feminina, enfatizando sua condição de estrangeira, abandonada pelo marido que buscou uma nova aliança com Creon, “transforma-se em porta-voz de uma insatisfação que ultrapassa a fronteira da cidadania entre

¹²⁶ O estudo da autora Laura Swift (2017) está estruturado em dois tópicos a respeito de Medeia: primeiramente a sua condição de estrangeira que é amplamente debatida ao longo da tragédia e a sua condição de mulher que é representada e debatida em diversos diálogos.

¹²⁷ Aprofundaremos essa questão no capítulo 3.

¹²⁸ Esse casamento é também demonstrado por Apolônio de Rodes em sua obra *Argonáuticas*, e segundo o autor ele ocorre devido a necessidade de consumação do ato sexual, uma vez que, se Medeia ainda fosse virgem seria entregue novamente a seu pai

¹²⁹ “Ó grande Têmis e soberana Ártemis, vede o que sofro, atrelada ao marido por juras solenes” (vv. 160-163) tradução Trupersa.

as mulheres, insatisfação com o lugar ‘reservado’ às mulheres na sociedade” (ANDRADE, 2003, p. 133). Por isso, Medeia¹³⁰ traz em sua fala inicial, diante do Coro, os problemas que esse feminino também compreende: as dificuldades no casamento, o convívio na casa do marido, a reclusão no *oikos* e a procriação de filhos legítimos. Existe uma aproximação entre as personagens, posto que são mulheres e concebem, por meio de sua realidade, qual o espaço do feminino nessa sociedade. O reconhecimento pretendido pela personagem está fora desse espaço, ele está vinculado a um valor pessoal perante o coletivo, algo relevante para a sociedade grega que denominava de *timé*, traduzido por honra, ou valor atribuído a alguém por seus pares. Entretanto, Medeia não era considerada socialmente igual a Jasão, pois ela é mulher, como nos demonstrou Loraux (1993), não pertencente ao cosmo político. A mulher socialmente vai ter seu valor associado à sua condição de mãe e esposa, pois participa do sistema cívico na esfera do particular e Medeia rompe com esse sistema, já que coloca seus problemas no público.

O masculino euripidiano da peça se comporta de maneira diferente em relação à capacidade de Medeia ser ativa em relação ao seu saber particular, justificamos isso porque Creon a expulsa por temer seus conhecimentos afirmando “tua sábia natura, uma perícia pra muitos males” (v. 285). Demonstrando que Medeia é um perigo para as escolhas políticas do masculino no interior da *pólis*, reconhecendo assim, de certa maneira, o poder de decisão e ação da personagem. Evidentemente, o rei acredita que acometida de uma *hybris* ela poderia ser capaz de males terríveis e por isso deseja mantê-la apartada socialmente. Contudo, permite que permaneça mais um dia na cidade ludibriado pelo discurso de mulher frágil que Medeia enfatiza na sua presença, evidenciando que não possui força para enfrentar as escolhas do masculino.

Por outro lado, Jasão não expulsa Medeia, ele somente obedece às ordens de Creon posto que afirma “queria que permanesses” (v. 456) garantindo que a posição de enfrentar o rei que a colocou nessa situação. O herói argonauta somente impõe a Medeia o silêncio, assegurando que são suas próprias falas¹³¹ que a condenaram ao exílio, logo, se tivesse ficado quieta, adotando o posicionamento de mulher, não teria sido expulsa. Jasão, o personagem mais próximo da princesa, não consegue dimensionar a potência da ação em Medeia, somente de suas palavras quando reconhece ocorrer um “embate verbal” (v. 546). Ele tenta desqualificar a participação do feminino em suas conquistas pessoais a partir de um discurso falso, afirmando

¹³⁰ Recebem destaque o trecho entre os versos 214 a 265 que serão utilizados nos próximos capítulos.

¹³¹ O herói afirma que: “Pragas ímpias contra os tiranos praguejaste!” (607).

que foi a sua posição de herói que beneficiou Medeia e não ao contrário¹³². E é justamente nesse discurso enganoso que ele acredita, esquecendo-se da capacidade de decisão de sua mulher.

A simulação que ela faz, ao fingir que aceita as premissas de Jasão, cria um efeito estético interessante, na medida em que simula o que seria a afirmação do curso habitual dos fatos na ótica dos gregos como Jasão e Creonte. Essa afirmação de uma ordem é baseada na idealização de Jasão acerca de uma mulher sensata seria aquela que se volta para o que é mais vantajoso e aceita submissamente perder o marido se assim for útil. (JÁCOME, 2010, p. 275)

Ao se utilizar de contraste entre os personagens masculino e feminino, Eurípides demonstra, por meio de sua obra autoral, o desmonte do sistema cívico o qual a sociedade ateniense estava prestes a sofrer, devido a longa guerra do Peloponeso. As palavras proferidas durante o espetáculo não podem ser caracterizadas como um discurso político, uma vez que são proferidas por uma mulher, Medeia. Contudo, a peça encenada no teatro de Dionísio, composta somente por homens, escrita por um homem, de certa maneira amplifica e reforça os problemas latentes no sistema *isonômico* ateniense. Neste sentido, a historiadora Marta Mega Andrade diz que:

Além disso, a figura mítica de Medeia não era a de qualquer mulher, mas uma feiticeira bastante temida, que no fim das contas se torna a assassina da noiva do marido, dos próprios filhos e do rei de Corinto. Não seria exagero imaginar na peça de Eurípides um “temor” bem real dessa inversão da condição feminina pelas próprias mulheres (ANDRADE, 2003, p. 134)¹³³

Não podemos esquecer, antes de tudo, que a tragédia é teatro e, dessa forma, as escolhas do autor se vinculam a um tipo de representação específica¹³⁴ ainda que ela seja uma obra autoral, destinada à encenação. Sendo seu maior interesse atingir através de sua obra os espectadores cidadãos da *pólis*, assim, segundo Snell para esses autores “o homem torna-se fonte de efeitos e de ações, deixa-se guiar apenas por suas paixões e pelo conhecimento” (SNELL, 2005, p. 114). Impactar os cidadãos por meio do teatro é instigá-los a pensar a própria convivência dentro da *pólis*, questionar suas escolhas e vontades particulares, tanto no ambiente

¹³² Jasão afirma: “Mas de qualquer forma, pela minha salvação mais recebeste do que deste, isto eu vou provar: em primeiro lugar, em vez de chão bárbaro habitas a terra grega, conheces a justiça, fazes uso das leis, não do favor da força. Todos os gregos notam tua sábia essência, tens fama”, tradução Trupersa.

¹³³ Afirmamos que a citação aqui utilizada exemplifica a leitura realizada pela autora a respeito de Medeia, não concordamos plenamente com a posição da mesma, uma vez que na nossa interpretação a personagem apresenta características que estão além de sua personificação na cultura mítica. E principalmente porque não visualizamos uma inversão em Medeia, pelo contrário, ela se utiliza de um discurso feminino para convencer o Coro de mulheres e personifica sua ação através de um tecido, algo fabricado somente por mulheres.

¹³⁴ Nesse instante queremos lembrar que essas encenações acontecem num período determinado e, principalmente, dedicado ao deus Dionísio e todo seu poder de transformação, deste modo, assuntos latentes ao convívio político são retratados de forma cênica e instigante para a reflexão dos cidadãos.

do *oikos* como na *ágora*, uma vez que esse sistema cívico necessita de manutenção por parte de todos os cidadãos.

Neste sentido, ao escolher uma cena de morte praticamente finalizando sua obra, Eurípides desejava, de certa forma, alcançar cenicamente seus espectadores, pois esses homicídios não são representados para o público, ocorrem no interior do *oikos* e somente as vozes dos meninos anunciam o crime. Logo, “Medeia não mata seus filhos, ela mata todos os correlatos que determinam a relação matriz e filial: os herdeiros, a prole, os rebentos, frutos, crias, a estirpe, os descendentes” (TRUPERSA, 2013, p. 38). Existe uma tradição que afirma que as mortes seriam uma criação autoral de Eurípides, sendo assim, elas não estavam presentes no mito. Segundo essa tradição defendida por alguns autores¹³⁵, o trágico teria se inspirado no mito de Procne¹³⁶, uma mulher que mata seu filho para ferir seu marido e a sua linhagem.

Além disso, segundo Rinne existe uma outra versão: “segundo observações de um escoliasta, os coríntios teriam subornado Eurípides, por quinze talentos de prata, para que alterasse a história dos assassinios dos filhos de Medeia, de tal modo que não lhes coubesse nenhuma culpa” (RINNE, 2017, p. 12). Independente do possível suborno, a encenação da morte das crianças tem uma fundamentação cênica para o desfecho da obra, não é simplesmente uma morte gratuita. Medeia euripídiana, como veremos mais adiante, ao realizar essa ação rompe com todos os limites impostos a uma mulher, progenitora de uma prole e mantenedora dos costumes e da linhagem do masculino. Afirmamos isso, porque segundo Loraux:

Essas mulheres, tal como Medeia, matam os próprios filhos para melhor aniquilarem o marido. Mas são ainda e sempre os filhos que elas matam, tirando do marido a arrogante tranquilidade do pai cujos filhos perpetuarão o nome e a estirpe. Não é que estas mães não amem, dilaceradas, os filhos que puseram no mundo: mas, uma vez que o pai os anexava para a esfera do seu poder, elas destroem o pai que existe no marido (LORAUX, 1994, p. 44)

Essa Medeia de Eurípides anuncia pelas suas ações uma crise. Uma crise que passa pela dissolução da ordem familiar, dos tipos de poder engendrados a partir e nas relações de parentesco e que atingem a cidade no seu todo. Ou melhor dizendo, Eurípides nos remete a uma crise de convivência na *pólis*, nas formas de atuação do cidadão que são teatralizadas em *Medeia*.

¹³⁵ Essa versão é sustentada pelo tradutor Trajano Vieira (2010), pela também literata alemã Olga Rinne (2017) e pelo autor Junito Brandão (2015) que afirmam igualmente essa autoria de Eurípides.

¹³⁶ O mito de Procne demonstra que Tereu, rei da Trácia, considerado um semi-bárbaro, casou-se com Procne filha do rei de Atenas, irmã de Filomena. Tereu se aproveitando da viagem da esposa, abusa de Filomena e para impedir que seja acusado corta-lhe a língua. Procne ao descobrir da violação através de uma tapeçaria bordada pela irmã, mata Ítis, filho de Tereu. (LORAUX, 1994)

A personagem criada pelo trágico encontra-se no interior do *oikos* lamentando o abandono de Jasão, nesse instante o Coro de mulheres se aproxima e Medeia sai do interior da residência, e o espetáculo trágico inicia-se. Toda a representação ocorre cenicamente nesse local: Creon chega para expulsá-la e não finaliza sua intenção, Jasão se aproxima na tentativa de um novo acordo com Medeia mas é banido pelo discurso ácido da personagem e Egeu se apresenta como a alternativa de fuga da princesa. Além disso, as mortes das crianças ocorrem no interior casa, somente os gritos são ouvidos pelos moradores de Corinto, representados no Coro de mulheres. E é justamente nesse mesmo local que Medeia irá subir num carro alado e fugir levando consigo os corpos dos seus filhos.

Abaixo ilustramos, por meio de uma tabela, as entradas e saídas dos personagens durante o espetáculo, além dos versos que compõem a tragédia. Essa visualização cênica poderá auxiliar na compreensão dos discursos produzidos em determinados momentos da encenação e, principalmente, assessorar o leitor a compreender o posicionamento dos trechos utilizados na dissertação.

<i>Espectáculo</i>	<i>Versos</i>	<i>Personagens</i>
<i>Prólogo</i>	1-130	Nutriz, Pedagogo e Medeia
<i>Párodos</i>	131-213	Coro, Medeia e Nutriz
<i>Primeiro Episódio</i>	214-409	Medeia, Creonte e Coro
<i>Primeiro Estásimo</i>	410-455	Coro
<i>Segundo Episódio</i>	446-626	Jasão, Medeia e Coro
<i>Segundo Estásimo</i>	627-662	Coro
<i>Terceiro Episódio</i>	663-823	Egeu, Medeia e Coro
<i>Terceiro Estásimo</i>	824-865	Coro
<i>Quarto Episódio</i>	866-975	Jasão e Medeia
<i>Quarto Estásimo</i>	976-1001	Coro
<i>Quinto Episódio</i>	1002-1080	Medeia e Pedagogo
<i>Interlúdio Anapéstico</i>	1081-1115	Coro
<i>Sexto Episódio</i>	1116-1250	Medeia e Mensageiro
<i>Quinto Estásimo</i>	1251-1292	Coro e filhos de Medeia
<i>Êxodo</i>	1293-1419	Jasão, Medeia e Coro

CAPÍTULO 2– RELAÇÕES DE PARENTESCO: REALIZAÇÃO DO GÊNERO

Nesse segundo capítulo iremos utilizar o método de análise histórica juntamente com a categoria gênero para análise da tragédia *Medeia*, já que, não desejamos encontrar uma representação uniforme de homens e mulheres em todas as áreas e atividades de uma sociedade. Salienta-se que cada documento é único e dá acesso a um campo particular, uma vez que “partiremos do princípio de que os textos escritos e as imagens se constituem em discursos. Enquanto discursos, ambos são falas – textos – que oferecem indícios à construção historiográfica” (LESSA, 2004, p. 19) e, principalmente, estão submersos ao seu tempo de produção.

A leitura de gênero é possível não pelos interesses autorais da obra que se lê, uma vez que, essa problemática se apresenta como um questionamento da sociedade contemporânea que vivemos. Mas inegavelmente todas as sociedades constituíram-se a partir de relações sociais de gêneros, independe da nomenclatura desse sistema. Assim, encontramos uma história constituída pela hierarquização da sociedade mediada por diferentes papéis distribuídos sobre o ser feminino e masculino.

Além disso, a sociedade grega apresenta uma mentalidade diferente da nossa, as identidades de gênero estavam ligadas ao sexo biológico e os papéis sexuais estavam determinados pelos papéis sociais que cada indivíduo exercia na sociedade. Assim, segundo Gonçalves:

A escolha não é livre criação de uma subjetividade, mas negociações que se constitui a partir de uma relação com os limites que a prática social impõe aos papéis sexuais. No caso ateniense, o que se vê pela documentação é a imposição de uma prática sexual, através de uma ação política. Essa ação política se articula à uma visão do humano no qual é patente os limites de escolha pessoal, particular, pois, este tem sua ação limitada por um exercício limitado de sua autonomia, isto é, sua escolha sexual, não é totalmente uma escolha individual. (GONÇALVES, 2015, p. 107)

Desta forma, os papéis sociais e sexuais para os gregos estavam intimamente ligados com a sua formação social e exerciam uma forte influência dentro da *pólis*. De tal modo, masculino e o feminino embora vistos como opostos, devido a função¹³⁷ exercida na sociedade

¹³⁷ Desta forma, afirmamos que: “A realização de uma análise de gênero no conjunto das produções, tanto antigas como modernas, justifica-se pelo fato de que a maioria das sociedades organiza, primordialmente, uma divisão das atividades sociais baseadas na diferença sexual, ou seja, nas culturas em geral, a distribuição de atividades conforme o sexo dos indivíduos (masculino e feminino) ‘faz sentido’ – daí a pertinência de se falar de gênero” (SILVA, 2011, p. 65).

grega, também eram participante desse sistema, já que ambos estavam implicados na manutenção de um modelo de convivência, isto é, a *pólis*.

No caso da sociedade grega, essas relações se apresentam mais evidentemente porque elas simbolizam, segundo Vernant (1992), a união de casas, ou seja, os interesses dos homens que realizam alianças por meio da instituição denominada casamento. Contemporaneamente, o envolvimento afetivo e sentimental se tornou algo fundamental para as relações matrimoniais e os acordos masculinos, realizados no período aqui analisado, foram gradativamente afastados da sociedade ocidental.

Nossa perspectiva consiste em observarmos como as relações de parentesco, que atrelam os indivíduos a famílias, se dão mediante uma visão de gênero, já que esta questão é importante na manutenção da própria estrutura familiar de poder. As relações sociais de gênero se constituem como os primeiros elementos de diferença no interior de uma organização de poder nas relações de parentesco.

Nesse momento, nos dedicamos a retornar à primeira hipótese anteriormente apresentada: as mulheres (Coro e Medeia) possuem relevância e implicação diferentes nas relações de parentesco dentro da sociedade *poliade*, pois as coríntias são mulheres consideradas legítimas diferentemente de Medeia, fato justificado na atitude de Jasão buscar uma nova união. Pensar gênero é descobrir a fundação social vinculada a uma construção masculinizada. Dessa forma, é preciso observar como a sociedade se organiza, age e valoriza as atitudes a partir de um modelo androcêntrico. Ademais, esta forma social estipula formas de poder e de corpos¹³⁸ que interagem mediados por uma naturalidade constituída a partir de identidades de gênero claramente definidas. Medeia desborda os limites dessa sociedade, pois ela começa a constituir-se através dessa destruição de seu corpo. Para a sociedade masculina, Medeia é uma alteridade excessiva, descrita como descontrolada e rebelde.

Levi-Strauss, ao escrever o livro *Antropologia Estrutural*, demonstra que é justamente esse sistema de parentesco, que possui diversas formas de expressão em diferentes sociedades, o principal meio de regular as relações individuais. Por isso, “o parentesco não é um fenômeno estático; existe apenas para perpetuar-se” (LÉVI-STRAUSS, 2017, p. 56). Assim, de acordo com o autor, a partir do momento que se concede uma mulher aquele que a recebe possui contraprestações, “até mesmo a mais elementar das estruturas de parentesco existe

¹³⁸ Indicamos para leitura o texto *Corpo e cidadania na Atenas Clássica* do autor Fábio de Souza Lessa que se encontra nas referências.

simultaneamente na ordem da sincronia e na da diacronia” (LÉVI-STRAUSS, 2017, p. 56). Esse assunto também é discutido na obra *As estruturas elementares do parentesco*¹³⁹ que se apresenta como um estudo realizado no século XX, o qual deseja compreender o casamento entre os seres humanos, concebendo a existência de uma imposição de um tipo de organização social. Complementando a teoria de Lévi-Strauss, a autora Gayle Rubin afirma que os sistemas de parentesco são e fazem muitas coisas, assim “são compostos de formas concretas de sexualidade socialmente organizadas, além de reproduzi-las. Os sistemas de parentesco são formas observáveis e empíricas do sistema sexo/gênero” (RUBIN, 2017, p. 21). E é justamente nessa perspectiva que seguiremos a nossa escrita nesse segundo capítulo, observando as relações de parentesco mediante uma visão de gênero.

2.1 As mulheres e a domesticidade do feminino

Principiaremos com a condição do feminino¹⁴⁰ no período arcaico, representado nas epopeias *Iliada* e *Odisseia*, ambas escritas pelo poeta Homero. Ainda que nossa fonte seja produzida no contexto da *pólis*, ela mantém algumas estruturas dessa sociedade homérica marcada pelos heróis e com a autoridade concentrada na figura de um homem que comandava o *oikos* a partir de seus interesses particulares. Assim, dois períodos distintos encontram-se no plano cênico da peça *Medeia* e se apresentam como fundamentais para análise das relações de parentesco¹⁴¹.

O estatuto que o feminino exerceu na Grécia Antiga depende, primeiramente, do momento estudado, bem como, a sua relevância e implicação nas relações de parentesco são consequências dessa “posição social”. O período de valores honrosos e característico da presença dos palácios, que guardaram em seu interior um valor incalculável da vida cotidiana expressou, segundo Mosse (1990) a realidade das mulheres que foram classificadas em dois

¹³⁹ Judith Butler expressa uma crítica a respeito dos trabalhos de Claude Lévi-Strauss sustentando que “No fim *As estruturas elementares do parentesco*, a troca de mulheres é considerada como tráfego de um signo, a moeda linguística que facilita um laço simbólico e comunicativo entre os homens. A troca de mulher é comparada à troca de palavras, e esse circuito linguístico particular torna-se a base para repensar o parentesco a partir das estruturas linguísticas, cuja totalidade é chamada de simbólico” (BUTLER, 2014, p. 52).

¹⁴⁰ Além disso, também lembramos ao leitor que não buscamos uma representação universal do feminino no período analisado, uma vez que “O estudo da condição feminina, tanto na Antiguidade como modernamente, deve repudiar uma visão estanque e homogênea do gênero e, ao contrário, considerar a multiplicidade e a variedade de faces que o feminino pode encarnar da Grécia” (SILVA, 2011, p. 85).

¹⁴¹ Indicamos para leitura o estudo antropológico de Claudine Lévy que propõe uma hipótese a respeito do casamento que é visto como um princípio organizador da cidade, através de número e bens.

grupos socialmente diferenciados: as mulheres/filhas dos heróis e as servas¹⁴². Somente as primeiras exerciam a tripla função de serem esposas, rainhas e senhoras da casa, de tal modo, que o matrimônio é uma realidade social sólida que visa a manutenção dessa linhagem heroica, e “a união do homem e da mulher não é pensada em termos de matrimonialidade, mas de consanguinidade” (LEDUC, 1990, p. 299). É um sistema de intercâmbios, de troca de dote-por-dote, pois “o pai da jovem pode escolher o futuro genro por outras razões que as puramente materiais, e se bem que é certo que entre os vários pretendentes escolherá aquele que oferecerá os *hednas* mais valiosos” (MOSSE, 1990, p. 19, tradução nossa)¹⁴³. Além de ser um modo de manter e fortalecer as alianças econômicas e militares que sustentavam o status que esses indivíduos masculinos¹⁴⁴ possuíam. Esse contexto é amplamente representado nas epopeias que demonstram uma rede de relações de parentesco¹⁴⁵ que visam à manutenção do poder concentrado em certos heróis, assim “o primeiro instrumento de aliança era o casamento que, entre outras coisas, servia para estabelecer novas linhas de parentesco, e, portanto, de obrigações mútuas, que se entrecruzavam através do mundo grego” (FINLEY, 1965, p. 94).

Além da união entre famílias¹⁴⁶ ilustres, existiam também outras práticas que poderiam coexistir, uma vez que correspondiam a diferentes interesses e objetivos na sociedade grega homérica.. Neste sentido, vale ressaltar o estatuto das mulheres na condição de cativas¹⁴⁷, principalmente após as guerras eram condenadas a serem parte do espólio e, muitas vezes, possuíam a infeliz sorte de serem unidas ao guerreiro responsável pela morte de seu marido e filho. A obtenção de mulheres nessa condição variava, poderia ser para prazer sexual ou para exercer atividades¹⁴⁸ como serva dentro do *oikos* ou ainda devido algum atributo que esse

¹⁴² A segunda “categoria” de mulher acaba permanecendo à sombras das rainhas. As servas mantêm-se num anonimato constante e exercem atividades domésticas, preparando as camas, dispendo o banho para os hóspedes, além de atividades culinárias e servindo a mesa.

¹⁴³ “El padre de la joven puede escoger a su futuro genro por otras razones que las puramente materiales, y si bien cierto que entre varios pretendientes escogerá a aquel que ofrezca los hedna más valiosos” (MOSSE, 1990, p. 19).

¹⁴⁴ “Nesse ambiente continuamente hostil, os heróis podiam procurar aliados; o seu código de honra não lhes exigia que enfrentassem sozinhos o mundo. Mas o seu sistema social não criava a possibilidade de concluir uma aliança entre duas comunidades enquanto tais. Era necessário recorrer a artificios pessoais, ao nível doméstico e do parentesco” (FINLEY, 1965, p. 95)

¹⁴⁵ Os escritos do historiador Moses Finley a respeito das relações de parentesco no mundo grego afirmam que “Ao longo de toda a sua história, a profundidade do apego dos Gregos aos vínculos familiares afirma-se na sua paixão pelas genealogias” (FINLEY, 1965, p. 74)

¹⁴⁶ Neste sentido, encontramos autores como Vrissmtzis que afirmam “se examinarmos de perto o mundo dos mortais, verificaremos que na sociedade aristocrática retratada por Homero o casamento era a norma e a instituição sobre a qual se baseava a administração do lar (*oikos*) para a criação de filhos legítimos como herdeiros e, naturalmente, para a manutenção do poder” (VRISSMTZIS, 2002, p. 27).

¹⁴⁷ Podemos citar o caso de Cassandra cativa de Agamêmnon, Andrômaca cativa do filho de Aquiles, Neoptolemo.

¹⁴⁸ Devido à falta de uma definição jurídica específica para essa classificação de mulheres, elas poderiam sem dúvida serem conquistas de guerras ou raptadas.

feminino possuísse, situação próxima a categoria de concubinas¹⁴⁹. Para mais, as mulheres também poderiam ser objeto de desejo masculino e, neste sentido estavam além da aliança entre famílias. O caso mais conhecido seria Helena como nos demonstra Nóbilos “Helena é aquela que, dentro todas as jovens, escolheu o marido. Nenhum homem poderia ser seu *kyrios*, seu representante legal – frente ao poder de sua beleza, dobravam-se à sua vontade” (NÓBILOS, 2017, p. 42). Logo, nessa interpretação a união realizada não se apresenta como um acordo particular e masculino, pois Helena teria participado dessa escolha¹⁵⁰ de alguma maneira.

Como já foi dito, a nossa fonte¹⁵¹ de pesquisa foi produzida no século V a. C., especificamente no ano de 431 a.C. e para tanto “as análises da tragédia e da comédia áticas na época clássica mostraram como a divisão dos sexos e a encenação do feminino serviram para pensar problemas fundamentais para a cidade, com os limites do poder, a guerra, a reprodução do corpo cívico” (PANTEL, 1990, p. 593). Nesse período, segundo Vernant (1992), a cidade não possui uma instituição matrimonial¹⁵² perfeitamente definida, uma vez que existiam vários tipos de uniões que a cidade democrática apresentava, todavia, privilegiando algumas em detrimento de outras.

No contexto da cidade antiga existia uma certa formalidade do casamento e, conseqüentemente, uma sustentação constante nas relações de parentesco, além de serem, como afirma Rubin, “uma forma absolutamente fundamental da troca de presentes, na qual, as mulheres são os presentes mais preciosos” (RUBIN, 2017, p. 24). O estabelecimento do dispositivo matrimonial no interior da cidade é associado primeiramente a Sólon¹⁵³, como nos demonstra Leduc (1990, p. 321), dessa forma o legislador teria redefinido a comunidade cívica assim como também o casamento. Neste sentido, o casamento é visto como algo partilhado por homens, que segundo Vernant realizam “um comércio social entre as grandes famílias nobres, comércio este no seio do qual a troca de mulheres aparece como um meio de criar vínculos de solidariedade ou dependência, adquirir prestígio, confirmar uma vassalagem” (VERNANT,

¹⁴⁹ No presente escrito não adentramos profundamente na situação do concubinato que também poderia ocorrer, pois como nos afirma o autor “quando partiam para guerrear em terras estrangeiras, os heróis não podiam ficar desprovidos de mulheres” (VRISSMTZIS, 2002, p. 30).

¹⁵⁰ A nossa fonte apresenta a versão do mito Medeia, a qual afirma que ela também, de certa forma, teria “escolhido” Jasão e, portanto, sua união não seria um contrato entre homens, posteriormente trataremos dessa questão.

¹⁵¹ Conforme Mueller (2017) a estreita associação das mulheres com o interior do *oikos* é dado como certo na tragédia, ainda assim suas ações ainda têm conseqüências políticas, portanto no interior da *pólis*.

¹⁵² O casamento adquire uma forma mais definida somente a partir das resoluções de Sólon no século VI a.C. e, posteriormente, com Péricles em 451 a.C. que determinou como legítima as uniões realizadas somente entre famílias atenienses, assim excluindo todos os estrangeiros das relações de parentesco da cidade.

¹⁵³ Assim segundo Leduc “Sólon tentou resolver este problema instituindo uma troca generalizada das mulheres” (LEDUC, 1990, p. 339)

1992, p. 53). Dessa forma, as relações de parentesco no interior da *pólis* devem estar estritamente cimentadas, pois justamente elas irão fortalecer esse sistema.

É justamente a questão da funcionalidade do feminino que Medeia crítica, uma vez que, a princesa não se compreende somente como um ser humano destinado à criação de uma prole. Ela consegue se perceber para além desse sistema androcentrico cívico, por isso reivindica espaços além do particular. Medeia diferentemente do Coro reverbera uma tentativa de ocupar no interior da cidade um novo espaço para o feminino, contudo é drasticamente acantonada pelo masculino da peça que sempre enfatiza a funcionalidade do feminino, a sua utilidade. Assim, Medeia se utiliza de um discurso feminino¹⁵⁴ para se aproximar do Coro de mulheres moradoras da cidade de Corinto, discurso agora analisado.

2.1.1 Medeia e o Coro de Mulheres

Medeia demonstra, já no primeiro episódio, por meio de suas falas uma crítica a esse sistema marcadamente masculino que busca a domesticidade/controla e principalmente funcionalidade do feminino em todas esferas da cidade. Logo, na nossa perspectiva os papéis sociais e a dinâmica das relações de gênero estão imbricadas na tragédia *Medeia*, pois a peça descreve o embate de uma mulher que percebe o enredo do androcentrismo na construção de sua vida e se expressa através de um processo deliberativo. Como já afirmado acima, nosso interesse não é compreender a intenção autoral, uma vez que, encontramos-nos muito distante temporalmente da sociedade *políade* ateniense e principalmente porque utilizamos uma problemática da sociedade contemporânea para interpretação da tragédia. Deste modo, utilizamos a perspectiva da categoria de gênero como uma lente¹⁵⁵ específica para a leitura da fonte em questão, demonstrando através da escrita os pontos que desejamos evidenciar.

Lembramos que a personagem se encontra cenicamente posicionada na frente do *oikos* falando para Coro composto pelas mulheres moradoras da cidade de Corinto¹⁵⁶. Essas mulheres

¹⁵⁴ Utilizamos essa expressão porque acreditamos que o discurso proferido por Medeia pode ser caracterizado como feminino, uma vez que, ela se utiliza de expressões do cotidiano das mulheres como, por exemplo, a domesticidade, o *oikos*, a arte de tecer, a reclusão e o silêncio.

¹⁵⁵ Nesse sentido, “a natureza doméstica do festival, por outras palavras, dá ao poeta mais ampla liberdade de manobra, já que, ao atacar o político proeminente perante um público local, só o indivíduo é ameaçado, não a imagem do estado, que se veria envolvida se tal ataque ocorresse perante uma assembleia de aliados, nas Dionísias” (SILVA, 1987, p. 22)

¹⁵⁶ Nesse sentido a tradução aqui utilizada comenta a respeito do Coro: “E o Coro? Como falaria o Coro? O que temos neste Coro de Eurípides? Ora, são mulheres e deviam se portar como mulheres (as que cuidam da cozinha, das notícias domésticas – e da casa real em litígio -, das dores femininas); são, pois, mulheres, mas mulheres de

compreendem a situação do feminino, posto que também estão implicadas nesse sistema cívico que lhes atribui uma função específica. Medeia ao entrar em cena já afirma:

Mas o homem, quando se irrita com os de casa,
sai e fora faz cessar o fastio do coração
[seja com um amigo, seja com um colega].
Já nós somos obrigadas a mirar uma só alma,
E dizem que nós vivemos uma vida segura,
em casa, e eles guerreiam com suas lanças,
Bobagem! Como queria junto do escudo
três vezes lutar a parir uma só vez. (*MED* vv. 244-251)[grifo nosso]¹⁵⁷

Nesse sentido, Medeia produz um discurso que reclama a funcionalidade do feminino, e principalmente o acantonamento social, sendo assim ela se apresenta como uma mulher que fala para mulheres e, principalmente, utilizando um discurso deliberativo que busca uma identidade entre elas. Ela deseja através de sua fala demonstrar que tem interesse em outras atividades, não somente em produzir filhos que serão incorporados pela cidade. Ela realiza uma crítica a respeito de uma certa liberdade que o masculino possui, liberdade de ir e vir, em comparação ao isolamento e funcionalidade do feminino recluso¹⁵⁸ ao *oikos* e destinada a reprodução, posto que Medeia afirma: “Se não tivesse filhos, era perdoável o desejo por tal cama” (vv. 490-491).

Com o surgimento do sistema *políade*¹⁵⁹ fez-se necessário outorgar à mulher um lugar e uma função social específica, evidentemente vinculada a família e ao *oikos*, principalmente, limitando e mantendo a domesticidade feminina constantemente, o que é justamente criticado pela personagem. Claude Calame afirma que é justamente essa formação que “introduziram-nos a uma forma social de orientação essencialmente masculina” (CALAME, 2013, p. 81). Logo “a emergência das cidades, a partir do século VIII traduz-se por uma reestruturação das casas e do casamento”

um porto, o porto de Corinto, ou seja, elas seriam aquelas que estavam disponíveis para os marinheiros recém-chegados, submetidas a eles, ávidas por notícias de outras terras” (TRUPERSA, 2013, p.29)

¹⁵⁷ Já sinalizamos que os trechos utilizados durante a escrita desse capítulo serão retirados da tradução realizada pelo grupo Trupersa presente nas referências do trabalho. Quando utilizado outra tradução será sinalizado no texto.

¹⁵⁸ Historiograficamente as obras do historiador Fábio de Souza Lessa, denominada *As mulheres de Atenas: Mélissa – do Gineceu à Ágora* (2010) e *O feminino em Atenas* (2004), já discutem que esse sistema de reclusão era flexível, posto que mulheres pobres trabalhavam fora do seu *oikos*. Dessa forma, as mulheres não poderiam ficar isoladas completamente no gineceu.

(LEDUC, 1990, p. 299) por isso o historiador Vernant (1992) também afirma que o casamento está para a rapariga assim como a guerra está para o rapaz, é necessário uma funcionalização de ambos os sexos. Mulheres funcionalizadas pela cidade, caseiras, operosas e fiéis. Elas sempre estão nas costas da pólis e principalmente dos homens, mulheres essas que olham, escutam, ora valente e ora covarde, mas sempre silenciosas. E é justamente isso que a presença de Medeia lhes proporciona, um momento de interrogação sobre si em um espaço além da cozinha.

Esse modelo de enquadramento sociocultural androcêntrico empregado pelos gregos no sistema cívico, destinava-se segundo Pantel (1990) a reafirmar a domesticidade do feminino e a sua exclusão do público, relegando às mulheres o interior, o privado, o desconhecido, algo repreendido pelo discurso da personagem Medeia. Indubitavelmente, “se o casamento é a última etapa da sua domesticação, é desde a idade dos sete anos que as rapariguinhas entram no processo que fará delas esposas perfeitas” (ZAIMAN, 1990, p. 415). Sendo assim, Gibert (2017) o crescimento da democracia ateniense foi acompanhado por um esforço crescente por parte dos cidadãos masculinos em regular a vida das mulheres, logo podemos observar que desde cedo as mulheres começam o seu processo de educação/submissão ao masculino no interior da *pólis* grega.

Por isso, Medeia se utiliza dos opostos para expressar os seus interesses, é como se construísse através de sua fala uma *paidéia* própria do feminino, pois ela dialoga com o Coro que vive uma realidade semelhante, a funcionalização de seus corpos. É através desse discurso feminino que Medeia demonstrará a realidade cotidiana das mulheres de Corinto e justamente em consequência disso receberá a aproximação do Coro. Nessa sociedade as mulheres são vistas como:

Pouco ousadas por natureza, por falta de audácia que as constitui tais como são, as mulheres receberão, desde a mais tenra idade, uma educação, uma verdadeira domesticação que, compensando o seu defeito inato, lhes permitirá prestações menos brilhantes e gloriosas que as dos andres (SISSA, 1990, p. 115, 116)

Nessa mesma ótica, Redfield (1994) define a cidade a partir do político como uma comunidade que possui uma pluralidade de pessoas, os cidadãos, e que se mantém estruturada através dos laços recíprocos de hospitalidade e casamento. Como também “esta manipulação do parentesco que constitui, creio eu, o acto fundador da cidade grega” (LEDUC, 1990, p. 302). Esse convívio, inaugurado pelos gregos, é também amplamente discutido por Claude Mosse em seu livro *A mulher na Grécia Clássica*, obra em que a historiadora define a cidade como um clube de homens, na qual o feminino é visto como uma “eterna menor” porque necessitava da

figura de um tutor. É esse tutor¹⁶⁰ que se figura no pai ou algum parente masculino mais próximo, responsável por manter a condição social do feminino, primeiramente como filha, posteriormente esposa e mãe. Nessa perspectiva, observamos que o feminino necessita do masculino para ter uma representação pública ou social, por isso “é o chefe da família quem assegura a ligação entre o *oikos* e a comunidade cívica, é ele que realiza os gestos decisivos de integração” (ZAIDMAN, 1990, p. 452).

E é justamente essa determinação social que condiciona o exercício da função de ambos os gêneros no interior das relações de parentesco, uma vez que, “os sistemas de parentesco determinam que a sexualidade de ambos os sexos seja esculpida de uma determinada forma” (RUBIN, 2017, p. 33). Deste modo, as atividades femininas são necessárias a cidade, já que elas desempenham funções fundamentais à existência biológica da mesma, fato marcado no discurso de Medeia. Neste campo elas são valorizadas e encontram um lugar de visibilidade no mundo cívico, fornecendo, segundo Loraux (1994) cidadãos legítimos, à continuação da *pólis*.

Esse modelo binário¹⁶¹, especificamente grego, era constantemente reafirmado pela própria organização social da *pólis* que separava o espaço público do particular, bem como os papéis femininos e masculinos, portanto “na sociedade poliáde, as mulheres definiam-se, principalmente, pelo seu lugar e pelos seus deveres” (LESSA, 2004, p. 14). Claro que o cidadão masculino define o comum como o dele, o particular com o dela, contudo é ele que determina um grau de importância a esses espaços assim atribuindo maior valor para um em detrimento do outro. O feminino se encontra constituído por uma concepção de sociedade e mundo amplamente androcêntrica, como afirmado anteriormente, necessitando da figura masculina para sua representação em quase todas as instâncias. Logo, as mulheres não eram mais filhas dos heróis homéricos e sim filhas de cidadãos que participavam da cidade em uma função específica, mulheres representadas no Coro de coríntias. Posto isso, é nesse novo cenário, que o casamento é visto como um meio para fortalecer as relações de parentescos num princípio normativo e necessário para sobrevivência da *pólis* além de regulamentar o comportamento de ambos os gêneros. E é precisamente essa funcionalidade/regulamentação que Medeia critica

¹⁶⁰ Esse tutor, denominado como *kyrios* será utilizado por diversos autores. Além Mosse, podemos citar Vrissimtzis (2002), Pantel (1990), Zaidman (1990), pois é evidente que o feminino necessita de uma representatividade no público e dessa forma o masculino permeia sua vida.

¹⁶¹ Mueller (2017, p. 500) afirma que enquanto os poemas homéricos adotam uma visão de mundo misógina delineadas também pelos poemas de Hesíodo, a tragédia grega por outro lado desafia essa estrutura binária de relações de gênero representadas como normativas no período arcaico.

perante o Coro que reconhece a situação cotidiana que vivenciam, elas conseguem observar que estão envoltas a esse sistema, embora não produzam uma ruptura.

A prática da domesticidade é uma forma de construir um tipo específico de feminino imbricado em relações de parentesco claramente heterossexuais. Conseqüentemente, era considerado fundamental na vida de todo cidadão já que significava a continuação de sua descendência além do nome da família. Destarte, homens e mulheres¹⁶² deveriam contribuir fornecendo cidadãos legítimos.

Nessa acepção, Medeia realiza entre os versos (214-266) uma *paideia* a respeito do lugar do feminino no interior da sociedade, colocando em evidência qual o posicionamento das coríntias e principalmente dando destaque para a funcionalidade das mulheres no interior da sociedade *políade*. Nesse sentido, iremos nos utilizar de alguns versos no interior desse monólogo, expressivo do posicionamento da personagem.

Em seus argumentos perante o Coro feminino ela crítica esse sistema de troca demonstrando uma resistência a essa constituição social, na qual as mulheres são a peça chave nos matrimônios no interior da *pólis*.

Primeiro, a preço exorbitante, é preciso

comprar um marido, um déspota de corpo

tomar: da desgraceira a mais dolorosa desgraça.(*MED* vv. 233-235)[grifo nosso]

Lembramos que a personagem aqui analisada não realizou um casamento oficial na sua cidade de origem, dessa forma já observamos uma certa resistência a essa instituição consolidada no matrimônio. E como expresse anteriormente Medeia constrói uma argumentação próxima ao Coro feminino, o que poderíamos afirmar como uma *paidéia* do que é ser mulher no interior da *pólis*, quais os lugares e deveres dessas coríntias. Embora, sejam mulheres, Medeia e Coro, a princesa estrangeira não se assemelha a essas mulheres, ela pertence ao grupo mais sabe que sua posição não é igual, não somente pela sua condição de bárbara, mas principalmente porque ela não se condiciona ao julgo social. Assim, Medeia consegue observar a funcionalidade sobre o feminino e critica esse sistema.

¹⁶² Encontramos no livro *História das Mulheres* a definição dessa palavra para o pensamento grego: “Mulher = ser humano no feminino, sendo o feminino o contrário do masculino. As mulheres são simultaneamente uma parte do gênero humano e uma forma oposta à forma masculina. Parte de um todo, é certo, mas também parte contrária a uma outra parte” (SISSA, 1990, p. 92).

O vínculo de Medeia e Jasão não se fundamenta na troca de presentes ou aliança, pois no caso de Medeia, pelo contrário, o rei Etes fica desprovido primeiramente da filha que vivia em sua casa e do precioso velocino de ouro que foi usurpado indignamente por Jasão. Nessa perspectiva Cairns (2017) afirma que a união de Jasão e Medeia evidencia muita das características regulares de um casamento presente na sociedade ateniense, contudo de forma extrema. Além disso, Medeia e Jasão que arranjaram sua união, sem a permissão do pai da princesa, uma vez que, ela fugiu e deixou sua casa e terra natal para trás, abandonando assim a sua família em busca de um marido. Por isso, segundo a teoria de Cairns (2017), Medeia seria a imagem espelhada de Antígona de Sófocles, que recusou o matrimônio para manter-se ao lado de sua família. Nesse sentido, Medeia diferentemente da personagem de Sófocles, despedaça as relações de parentesco de sua linhagem paterna, uma vez que, mata seu irmão, o oposto de Antígona que está disposta a morrer por seus afins.

Assim, o rei Sol somente recebe prejuízos com a presença da expedição em sua terra além de não assegurar por meio de rituais¹⁶³ próprios a união dos noivos, a tornando ilegítima. Jasão, por outro lado, nessa relação desigual ganha como “dote”¹⁶⁴ de seu casamento a relíquia mais preciosa do reino e o auxílio da princesa que trai o próprio pai. Além disso, o pior revés do rei será a morte de seu único primogênito homem, Apsitor, que é morto em algumas versões por Medeia e outras por Jasão. Em suma, as relações de parentesco foram completamente despedaçadas na linhagem de Etes¹⁶⁵ que perde os seus descendentes. Por consequência de suas ações, Medeia também abriu mão da estabilidade¹⁶⁶ que teria caso seu casamento não fosse bem-sucedido, assim observamos que ela aposta na realização dessa união.

Em um discurso logo no início da tragédia Medeia relembra a sua situação perante o Coro de mulheres e demonstra o abismo que existe entre elas:

¹⁶³ Em seu artigo intitulado: *As filhas de Pandora – mulher e rituais da cidade* a autora Louise Bruit Zaidman cita as diversas etapas necessárias para a consumação dos ritos matrimoniais no interior da *pólis*, algo que não é representado na tragédia de Eurípides.

¹⁶⁴ A respeito do matrimônio Swift (2017) corrobora que a intenção do dote era incentivar casamentos estáveis, uma vez que o divórcio no homem deveria devolver o dote caso ele escolhesse se separar. Dessa forma, o sistema foi projetado para fornecer incentivos financeiros para que os maridos se mantenham leais às relações de parentesco firmadas.

¹⁶⁵ Por outro lado, segundo algumas versões da mitologia esse sentimento arrasador que desperta essa sequência ocorreria por meio da interferência da deusa Hera, protetora de Jasão e responsável pelo enlace amoroso com a princesa cólquica.

¹⁶⁶ Segundo Swift (2017) ao recusar a casa do pai, Medeia teria ficado em total dependência de Jasão, posto que não poderia retornar a sua pátria. Entretanto não concordamos plenamente com esse argumento, uma vez que, acreditamos que Medeia não se apresenta como uma mulher dependente do masculino, pelo contrário, ela ousou apostar nessa relação, foi uma escolha.

Mas uma mesma história para mim e para ti não dá

Tu tens essa cidade, a casa do pai,
vantagens na vida e a companhia de amigos;
já eu, solitária e sem pátria, afrontada
pelo marido, arrastada da terra bárbara,
sem mãe, sem irmão, sem família
de porto em porto busco refúgio dessas desgraças (*MED* vv. 252-
258)[grifo nosso]

O retorno e proteção que a sua casa paterna poderia lhe proporcionar foram deixados para trás, além disso, ela também não tem mais o amparo de seu irmão, pois segundo o mito ele teria sido morto durante a perseguição ao navio Argos. Assim, Medeia diferentemente das outras mulheres, não possuía um representante masculino/*kyrios* que lhe assegurasse um retorno para a sua origem. A situação de Medeia num possível divórcio¹⁶⁷ seria a pior possível, uma vez que, como exposto, ela não poderia retornar à casa paterna. Contudo, visualizamos essa atitude de Medeia como uma escolha particular, pois ela aposta na relação a tal ponto que quebra com seu passado, assim realizando uma atitude através desse gesto. Ela rompe com seu passado, como expresso no mito, justamente porque acredita existir uma relação de justiça e igualdade na sua relação com Jasão.

A personagem, por meio do seu diálogo, confirma esses princípios, uma vez que é “o casamento, instituição que está no cerne do funcionamento econômico, social e político da cidade” (PANTEL, 1990, p. 599). Sendo assim, as relações de parentesco são moldadas a partir do interesse do cidadão que realiza essa troca de dote/mulher¹⁶⁸ entre os *oikos* no interior da cidade. Além disso, segundo Mueller (2017) as transações materiais presentes nesse sistema cívico de matrimônio estão embutidas de complexas redes de relações sociais, uma vez que, em circunstâncias normais espera-se que os participantes desse sistema não apenas ofereçam, mas também recebam e devolvam os presentes recebidos caso seja necessário.

¹⁶⁷ Segundo Vrissimtzis geralmente as motivações para um divórcio na sociedade grega seria adultério por parte da esposa ou infertilidade da mesma, assim seriam duas situações em que a “separação” seria aceita socialmente pela cidade. Além disso, conforme o autor “em Atenas, e também em outros lugares, se o marido enfrentasse um sério problema com sua esposa (como o de ela ser estéril ou não conseguir gerar crianças do sexo masculino) e, no entanto, não quisesse conceder o divórcio – para não ter de devolver o dote -, podia recorrer ao concubinato como solução” (VRISSIMTZIS, 2002, p. 61)

¹⁶⁸ Leduc em seus escritos afirma que as falas que Medeia profere contra esse sistema de intercâmbio de valores e mulheres demonstra “uma desvalorização da condição do feminino” (LEDUC, 1990, p. 328).

A partir da nossa interpretação vinculada a uma análise de gênero, as críticas proferidas pela personagem perante a sua casa, local fortemente representativo desse sistema androcêntrico, e perante o Coro de mulheres demonstra o impacto de suas falas concentradas nos versos 214-266 posteriormente trabalhados. Indubitavelmente, Medeia expressa com a sua voz as interrogações desse feminino que a escuta, pois, elas também compreendem a definição de um lugar próprio do feminino, lugar de identidade.

Por não poderem participar do espaço político masculino e institucional, mas ao mesmo tempo serem “metade” da cidade, segundo a expressão de Aristófanes nas *Tesmóforas*, as mulheres de Atenas permaneciam no meio do caminho, em uma situação ambígua e por vezes contraditória, ora mais próximas das outras mulheres no que diz respeito à solidariedade e às interações, ora realizando certos rituais religiosos e tendo seus filhos, dando à cidade futuros cidadãos, e ao *oikos* do marido, seus herdeiros. Ora articulando um lugar próprio, ora aparecendo no horizonte da vida privada de um cidadão, seu pai, seu marido, seu *kurios*. (ANDRADE, 2003, p. 118)

Ela expressa a partir de suas falas a realidade cotidiana desse feminino, representado no Coro de mulheres moradoras de Corinto, mulheres essas que a escutam e a compreendem, principalmente, porque aceitam manter-se em silêncio a respeito da vingança a Jasão posto que o mesmo afirma:

Isso farei, pois é justo dar troco ao marido,

Medeia. E lamento, não admiro tua sorte (*MED* vv. 267-268) [grifo nosso]

Podemos observar que o Coro se aproxima da princesa após ouvir suas lamentações e, principalmente, após discorrer a respeito da domesticidade do feminino, formando um laço de reciprocidade¹⁶⁹ entre essas mulheres que afirmam ir juntamente com Medeia nessa vingança. Reiteramos isso porque em diversos momentos específicos Medeia se pronuncia diretamente para essas mulheres, buscando seu convencimento e seu apoio como demonstrado no quadro abaixo:

¹⁶⁹ A historiadora Marta Mega de Andrade corrobora: “trata-se da solidariedade entre figuras femininas no teatro de Eurípides. Surge entre elas uma relação de afinidade, independente da pertença a um mesmo grupo social, ou seja, independente da *cidadania*. A solidariedade vem reforçar a união do feminino dentro do lugar reservado a ele: o *gênos* das mulheres” (ANDRADE, 2001, p. 62)

Medeia direcionada ao Coro:
Mulheres de Corinto (v. 214)
Mulheres somos as mais lamentáveis criaturas (v.232)
Mulher é cheia de medo (v. 263)
Amigas (v. 377)
Agora belas vitórias sobre meus inimigos, queridas, teremos! (vv. 765-766)
Vamos ter que matar os meninos (v. 793)
Não suporto, amigas, ser motivo de riso pros inimigos (v. 797)
Não contes nada do que planejei, se entendes bem tua senhora e és mulher. (vv. 823-824)
Nós os mataremos, nós, que os geramos! (v. 1064)
Amigas, há muito espero a solução do acaso e aguardo o que lá se passará. (vv. 1116-1117)
Queridas, o ato está decidido. (v.1236)
Nós mataremos, nós que os geramos (v. 1241)

Nas falas aqui selecionadas, Medeia se aproxima vocalmente do Coro procurando criar um vínculo com essas mulheres que irão acompanhá-la durante a encenação, mantendo o segredo a respeito da vingança a Jasão. Nesse ponto de vista:

O afastamento pela cidadania, entre Medeia e as coríntias, não impede, entretanto, que entre elas se estabeleça um elo de solidariedade no silêncio: as coríntias não se levantarão contra a vingança de Medeia, nem mesmo quando esta vingança atinge uma outra mulher, a filha do rei, e o próprio rei de Corinto (ANDRADE, 2003, p. 133)

Sendo assim, segundo Swift (2017) Medeia se depara com um Coro amigável/recíproco, mas não necessariamente leal, já que, em suas falas iniciais Medeia sabe que é uma estranha naquele meio afirmando “Mulheres de Corinto”. Assim, sua estratégia é construir uma identidade com base na experiência que é comum às mulheres, a domesticidade.

Por isso, ela enfatiza um reconhecimento de suas diferenças em relação aos homens, Medeia as chama para uma tomada de posição como mulheres, não como mães ou filhas. Assim, segundo Mueller “o crucial para a estratégia de vingança de Medeia é o apoio do Coro” (MUELLER, 2016, p. 508)¹⁷⁰. Medeia em suas falas busca um terreno comum com essas mulheres, uma identidade para que se crie um vínculo. A autora ainda afirma que a identidade

¹⁷⁰ Citação traduzida do original: “Crucial to Medea’s revenge strategy is the support of the Chorus”.

de Medeia está concentrada no fato dela construir cenicamente a sua representação como mulher e o seu status de vítima e ao mesmo tempo vingadora, torna-a profundamente sintonizada com o Coro que vive a mesma realidade subjetiva, familiar e social. Como já dito antes, Medeia a partir do seu discurso busca primeiramente convencer o Coro a acompanhá-la nesse processo de ação, e principalmente, reivindica um lugar para além do espaço particular do *oikos*.

O Coro, desde o princípio, se conduz juntamente com Medeia afirmando que:

Um choro, ouvi! Triste ... Tão gemido ...
Uma agonia clara e doída reclama
na cama o esposo ruim Infiel
Injustiça sofreu e aos deuses exora
a promessa de Zeus, Têmis (*MED* vv. 205-209)

Nesse instante, o Coro¹⁷¹ está na frente do *oikos* ouvindo suas lamentações e alegando que o corrido com a princesa é um caso de injustiça, por isso suplicam aos deuses vingança pelo ato de Jasão. Essas mulheres coríntias conseguem dimensionar a dor do abandono numa sociedade marcadamente androcêntrica e que concentra a visibilidade do humano no público e principalmente condicionam as mulheres a viverem funcionalizadas reproduzindo filhos para *pólis*. Essa realidade é amplamente discutida por meio de um processo deliberativo construído por Medeia ao longo de toda tragédia, assunto esse abordado no terceiro capítulo da presente dissertação.

Ao observar o discurso produzido na tragédia tanto as mulheres de Corinto como Medeia se utilizam do conceito de justiça para cobrar um posicionamento do personagem Jasão, uma vez que, ambas acreditam ocorrer um processo de desrespeito. Nesse sentido, podemos afirmar que Medeia reclama algo próximo a uma *philia*, um contrato que foi acordado entre ela e Jasão e que foi desfeito sem nenhuma honra pelo masculino.

¹⁷¹ Nessa perspectiva a respeito da solidariedade do Coro “As mulheres de Corinto procuram Medeia para consolá-la diante da perda do leito conjugal. O que se segue é uma interação entre o grupo de mulheres, em que surge a condição feminina frente ao mundo humano, e o destino da raça das mulheres, marcado pela reprovação e pelo descrédito. Apesar de ser usada pelo coro de mulheres coríntias, por uma vez, a expressão do temor pela perda de uma pretensa cidadania, as coríntias estão menos próximas de sua cidade do que daquilo que as une a Medeia: a condição feminina” (ANDRADE, 2001, p. 63)

E é justamente nesse elo¹⁷² existente entre os femininos, Medeia e o Coro, que a personagem trágica irá fundamentar seus diálogos para melhor convencimento das moradoras de Corinto. Marcando sua argumentação pela domesticidade, pela exclusão do feminino, pelo afastamento do espaço comum/deliberativo, pela falta de autonomia e representação. É utilizando de um discurso marcadamente feminino que Medeia consegue convencer o Coro a acompanhá-la por quase toda tragédia.

De tudo que é vivo e tem vontade,

mulheres somos as mais lamentáveis criaturas. (*MED* vv. 231-232)

[grifo nosso]

Contudo, as mulheres que compõem o Coro em nenhum momento da tragédia demonstram um posicionamento ativo se comparadas a Medeia, elas suplicam por justiça aos deuses, concordam com a infidelidade de Jasão, mas não demonstram uma tentativa de ação. Em suma, essas mulheres gregas não se veem realizando uma ruptura no sistema cívico, elas somente observam e acompanham a princesa até determinado ponto, a decisão da morte das crianças. Medeia consegue conduzir o Coro, juntamente com o espectador, até o momento que define como se findara a sua vingança.

Para enfatizar a dominação masculina, a princesa continua tecendo críticas ao casamento afirmando que:

Aí, ao se deparar com novos costumes e leis,

é preciso ser advinha: **não se aprende em casa**

como melhor servir ao companheiro. E se,

lida acabada, a nós o marido leva bem,

sem violência, aí, **no cabresto**, a vida

é invejável. Se não, é útil morrer. (*MED* vv. 238-242) [grifo nosso]

Primeiramente, destacamos que Medeia perante ao Coro de mulheres coríntias, em sua fala, alega que “não se aprende em casa como melhor servir ao companheiro”; segundo, salientamos sua condição de estrangeira. Contudo, isso seria algo impensável para sociedade

¹⁷² Assim, observa-se uma solidariedade existente entre o Coro de mulheres e a personagem Medeia, uma vez que, essas mulheres em nenhum momento se perguntam ou se posicionam contra a morte do rei da cidade e de sua filha.

grega naquele período, uma vez que, as jovens eram educadas¹⁷³ para vida matrimonial¹⁷⁴ e reservada desde a tenra infância, posto que “tornada adulta, a filha do cidadão ateniense – qualquer que tenha sido a forma de sua educação – é devotada ao casamento” (CALAME, 2013, p. 104).

Medeia ao se referir ao casamento¹⁷⁵ sempre lhe apresenta como um jugo¹⁷⁶ sob o feminino, algo que condiciona a mulher a viver sobre os interesses do masculino, no interior e no exterior da casa. Assim, quando se refere à jovem esposada por Jasão corrobora essa domesticidade¹⁷⁷ que o casamento assegura sob o feminino, afirmando que ela é uma “**moça recém-domada**” (MED v.623), como nos corrobora o autor acima citado “o casamento grego é concebido justamente como uma passagem da “natureza” à cultura pela união entre os sexos” (CALAME, 2013, p. 112).). Dessa forma, esse jugo social expresso no casamento mantém a mulher sobre vigilância e regramento constante dentro da *pólis*, cimentando a sua função de mantenedora do corpo cívico e sem participação no espaço comum. E é justamente esse sistema de regramento social/cultural androcêntrico que Medeia critica em suas falas, posto que, ela se posiciona e questiona a validade desse sistema cívico.

¹⁷³ Autoras como Loraux, Mosse, Pomeroy, Zaidaman e Sissa demonstram, em seus escritos, que o feminino era educado justamente para ter um comportamento condizente com sua função social dentro da *pólis*, assim o masculino condiciona o espaço do feminino e lhe subjuga a partir de seus interesses.

¹⁷⁴ A respeito da temática do matrimônio, podemos citar diversas produções que analisam o casamento em diferentes contextos históricos do sistema políade, só para exemplificar; Mosse (1990) debate a relevância do casamento no interior da *pólis* grega e o processo de tutela do feminino nesse contexto; neste mesmo sentido, Pomeroy (1987) classifica o feminino em categorias e quais suas funções no interior da cidade demonstrando assim o papel da mulher cidadã. Além disso, podemos citar Vrissmtzis (2002) que nos seus escritos revela o processo ritualístico realizado na cerimônia, as trocas entre as famílias e a legitimidade dessa união. O historiador Vernant (1992) rapidamente discorre a respeito da temática, mas deixa nítido o peso dessa instituição no interior da cidade, uma vez que ela é a responsável pela união de casa no interior da *pólis*. Para finalizar essa breve explanação, citamos Andrade que nos evidencia o “reconhecimento de um elo específico das mulheres com a *pólis*” (ANDRADE, 2003, p. 118).

¹⁷⁵ A respeito da temática, podemos citar para exemplificação: “Os rituais matrimoniais, porque não existe uma cerimônia religiosa oficial, mas antes uma constelação de ritos, tornam-se mais compreensíveis à luz destas múltiplas dimensões do casamento e delas retiram a sua coerência. Esses rituais constituem, simultaneamente, a celebração de um momento da vida privada que se integra na vida da cidade, porque o casamento é uma oportunidade para reforçar os laços da comunidade, uma festa propiciatória destinada a assegurar a prosperidade futura dos esposos, e um conjunto de ritos que têm por função assegurar esta passagem decisiva que é para a mulher o acontecimento mais importante da sua vida” (ZAIDMAN, 1990, p. 442).

¹⁷⁶ Essa palavra é traduzida em diferentes obras: cabresto (TURPRESA, 2013), ou jugo (TORRANO, 2015) e (VIEIRA, 2010).

¹⁷⁷ Nesse sentido, Claude Calame refere-se ao casamento como: “domesticação, traduzida pela imagem de jugo é dupla – lembremos ela é submissão ao desejo animado por Eros e, para a mulher ateniense, sujeição à autoridade do esposo na união sexual e na coabitação. Na prática social, a liturgia do matrimônio tem precisamente por função fazer do constrangimento sexual, simbolizado na perseguição e no rapto, uma domesticação culturalmente regrada e socialmente admitida: a aceitação do poder masculino, inscrita no papel social (gender) da mulher adulta, exprime-se pela metáfora da passagem à civilização” (CALAME, 2013, p. 145).

O casamento nessa perspectiva é apresentado como uma ferramenta fundamental para o processo de domesticidade do feminino, uma vez que, é sobre o cabresto social e masculino que essas mulheres são formadas e forjadas no interior da cidade. “essa domesticação, traduzida pela imagem do jugo é dupla – lembremos: ela é submissão ao desejo animado por Eros e, para a mulher ateniense, sujeição à autoridade do esposo” (CALAME, 2013, p. 145). Assim, o matrimônio teria, segundo o autor citado, a função de constrangimento sexual simbolizados na perseguição e no rapto¹⁷⁸, e principalmente, na domesticidade cultural regrada e socialmente admitida. Na história de Herôdoto, citada na introdução da dissertação, Medeia teria sido raptada de seu reino na Cólquida e “quando o rei dos cólquidos mandou um arauto para pedir reparação pelo rapto e a restituição da filha, os helenos responderam que lhes tinha sido negada a reparação pelo rapto da argiva Io” (HERÔDOTO, LI-2). Assim, observamos que a figura de Medeia nessa visão teria sido raptada¹⁷⁹ pelos gregos e conduzida para *Hélade* sem a sua vontade.

Em suma, podemos perceber que:

Os rituais em torno do casamento representam o culminar da integração da rapariga na vida adulta e por isso na cidade. O casamento constitui para ela o momento decisivo em que, mudando de estatuto, de *parthenos* (rapariga solteira) se transforma em *gynê* (mulher casada). Relativamente ao seu lugar na vida social isto significa que ela muda de oikos, deixando a casa de seu pai para entrar na de seu marido, através da qual se definirá doravante na sua posição na cidade (ZAIDMAN, 1990, p. 441)

Nesse prisma podemos observar que a mulher é sempre intermediada/tutelada ou representada pelo masculino, posto que “a legitimidade do estatuto da mulher passa sempre, como se vê, pelo do pai ou pelo do marido” (ZAIDMAN, 1990, p. 413). Destarte, as relações de parentesco e de gênero se baseiam, na grande maioria, pela linha paterna, deixando evidente um posicionamento de sociedade marcadamente androcêntrico. Salientamos isso porque o “casamento era uma condição fundamental para a continuidade da cidade e por isso era tratado como assunto de Estado” (VRISSIMTZIS, 2002, p. 47). Consequentemente, masculino e feminino, estão implicados nessa condição no interior da *pólis*, evidentemente de maneira distinta como exposto nas falas dos próprios personagens. Entretanto, ambos devem fornecer

¹⁷⁸ Assunto brevemente debatido na introdução nesse trabalho, página 20.

¹⁷⁹ Nesse sentido Nólíbos nos afirma que “uma mulher e a sua castidade não eram propriamente protegidas em função delas mesmas, mas porque serviam de veículo de continuação do *oikos*. O desejo da legislação ao protegê-las significa a vontade de proteger a honra de uma casa e de um homem, marido ou guardião” (NÓLIBOS, 2006, p. 54). Dessa forma, se Medeia foi raptada por Jasão todas as relações de parentesco que poderiam ser constituídas foram desconsideradas, e o rei Etes não conseguiu assegurar por meio de rituais específicos a união de sua filha.

quando necessários filhos¹⁸⁰ legítimos para manutenção desse sistema cívico. Posto isso, manter-se casto¹⁸¹ no interior da cidade se torna um problema.

Na fonte aqui analisada, a partir dos versos anteriormente demonstrados, observamos que são os homens que trocam mulheres e não o contrário, por isso Medeia se aproxima cenicamente do Coro que está na frente do seu *oikos*. Medeia quando sai do interior de sua casa destina suas falas justamente para o Coro que a observa as chamando de “Amigas” ou “Mulheres”, dessa forma representando uma proximidade entre o feminino estrangeiro e grego. São essas mulheres, que da mesma maneira são atingidas por esse sistema de relações de parentesco, que concretizam as relações de gênero na sociedade grega, determinando, sobretudo, quais as funções que o feminino deve exercer.

Em suma, visualizamos nesse tópico a aproximação e a reciprocidade existente entre a personagem Medeia e o Coro de mulheres moradoras da cidade de Corinto. Mulheres essas que aproximam, embora sempre se diferenciem, posto que Medeia visualiza o modelo de sociedade cívica e androcêntrica a partir de um ponto de vista distinto do Coro pois a sua situação de estrangeira lhe torna ímpar. Assim, ela realiza uma crítica à funcionalidade do feminino, algo enraizado nas relações de parentesco, dando assim voz para os questionamentos dessas mulheres que se mantêm silenciosas durante a tragédia e principalmente socialmente devido à domesticidade que lhes subjagam. Medeia as chama para cena, mostra o acantonamento do feminino, problematiza a convivência na *pólis* e as relações imbricadas no matrimônio, assunto demonstrado ao longo da escrita. O Coro acompanha Medeia durante a sua trama que busca a justiça, palavra utilizada pelas mulheres, elas silenciam as verdadeiras intenções da princesa estrangeira e não lhe abandonam até mesmo no momento da morte de Glauce. Essa reciprocidade será mantida até o instante da morte das crianças, algo inconcebível ao feminino que não consegue se desvincular totalmente de sua funcionalidade cívica, gerar filhos.

¹⁸⁰ Essa recusa ao matrimônio é amplamente discutida por Nicole Loraux (1990) em seus escritos que demonstram que a virgindade era algo restrito as deusas que se mantinham castas, dessa forma, um comportamento não propício para cidade. Nessa perspectiva, a autora afirma que o mito de Hipólito representa justamente essa “excessividade elevada para uma mortal” (LORAUX, 1990, p. 32) que recusa o matrimônio, desejando se manter virgem e próximo da deusa Ártemis. Posto isso, manter-se virgem no sistema *políade* seria um problema para manutenção dessa estrutura

¹⁸¹ “É que a recusa do casamento ameaça toda a cidade; longe de ser um assunto privado, põe em causa toda a ordem humana, e é isto que explica a multiplicidade dos mitos que, de forma dramática, representam o momento de crise desencadeado pela recusa individual. Na cidade, o casamento como instituição ocupa um lugar central [...]” (ZAIDMAN, 1990, p. 444).

2.2 O masculino e Medeia

Em relação ao tratamento que o masculino na tragédia possui perante Medeia observamos um nítido contraste, uma vez que os três personagens masculinos (Creonte, Jasão e Egeu) estão em diferente situação nesse enredo. Creonte, desde o princípio, quer retirá-la da convivência da *pólis*, ele adentra no primeiro episódio com a certeza da expulsão e que essa sua atitude afastaria terríveis problemas, pois ele não confia em Medeia. Por outro lado, Jasão, o masculino que mais conhece a potência da personagem feminina, lhe recrimina por não manter-se em silêncio:

Não foi essa a primeira vez. Várias vezes notei
que um modo rude é um mal sem meios.
Estava à tua disposição ter esse chão e essa casa,
se suportasse com leveza as decisões dos mais fortes. (*MED* vv. 446-
449)

Esperando uma atitude contida de sua ex-mulher, fato justificado, uma vez que, “qualquer iniciativa tomada activamente por uma mulher só pode ser do domínio da sedução, da feitiçaria, do despudor. A esposa deve limitar-se a uma passividade que consente, a uma adequação sistemática ao modo de vida do marido” (SISSA, 1990, p. 118). E o personagem Egeu adentra cenicamente para proporcionar um final para a princesa Medeia que necessitará de um local de refúgio, não acrescentando um posicionamento decisivo para a tragédia.

Dessa forma, como explanado no quadro abaixo os personagens masculinos se posicionam diferentemente, porém produzem um discurso marcadamente androcêntrico em relação a Medeia, pois esse discurso visava à opressão do feminino no interior da *pólis*, “uma vez que ele convence a mulheres de sua incapacidade, de sua inferioridade e de fragilidade perante os homens no geral” (SILVA, 2011, p. 87). Esse posicionamento é perceptível até mesmo no personagem Egeu. Como dito anteriormente não acrescenta muito ao enredo, porém o fato de Medeia lhe pedir um juramento¹⁸² perante aos deuses, para fortalecer a sua promessa,

¹⁸² “Jura pelo chão da Terra e pelo Sol, pai do meu pai! Invoca toda a razão dos deuses!” (vv. 746-747)

demonstra o nítido desnível social existente entre o masculino e o feminino no interior da cidade.

A seguir evidenciamos através de um quadro o tratamento que o masculino destina a princesa Medeia:|

Creonte – 1º Episódio	Jasão – 2º Episódio	Egeu – 3º Episódio
“Por ti, a tenebrosa, a com o marido irritada ...” (v.271)	“Estava à tua disposição ter esse chão e essa casa, se suportasses com leveza as decisões dos mais fortes” (vv. 448-449)	“Medeia, viva! Ninguém conhece cumprimento mais belo do que este para saudar os amigos!” (vv. 663-664)
“Tua sábia natura, uma perícia pra muitos males ...” (v. 285)	“Eu me esquite do teu falatório, mulher, de tua língua nervosa” (vv. 524-525)	“Quero lhe contar o oráculo do deus” (v. 685)
“És mulher, impulsiva, tal qual macho” (v. 319)	“Nada dirias, se não tivesse aranhado tua cama. A tal ponto chegais, mulheres, que com uma cama arrumada julgais tudo ter” (vv. 568-570)	“É, mulher é compreensível teu sofrimento” (v. 703)
“Vai, ô louca, e me liberta de pelejas” (v. 333)	“Pragas ímpias contra os tiranos praguejaste!” (v. 607)	“Por muitos motivos te farei este favor; de bom grado, mulher” (vv. 719-720)
“Farás confusão, como é de costume, ô mulher” (v. 337)	“Mas então as divindades tomo por testemunha de quem em tudo quero ajudar: a ti e também às crianças. Mas o que é bom não te satisfaz e com arrogância afastas os amigos” (vv. 619-621)	

Estruturalmente a tragédia divide cada episódio para a entrada de determinado personagem masculino, como representado no quadro, e cada um deles corrobora na representação teatral de maneira distinta.

Iniciamos com o personagem Creonte, que já no início do primeiro episódio é anunciado pelo Coro de Coríntias: “Mas vejo chegando Creonte, desta terra o rei e dos novos planos o

mensageiro” (vv. 269-270). O rei se dirige até a frente do *oikos* da personagem Medeia para lhe comunicar a respeito da sua expulsão da *pólis*. Assim, observamos que a preocupação com a retirada da personagem se torna algo primordial para o masculino, uma vez que, é o próprio rei que pronuncia o discurso do exílio já nos primeiros versos. E em suas falas Creonte demonstra e reconhece a potência de Medeia, tanto em suas falas como em suas atitudes, por isso afirma ter medo pois ela teve seu leito¹⁸³ ultrajado e é impulsiva como macho.

Falas docuras de ouvir, mas no fundo
me dá horror que trames algum mal.
Por tais coisas fio menos em ti:
és mulher, impulsiva, tal qual macho,
porém, é mais fácil vigiar um sábio calado. (*MED* vv. 316-320)[grifo
nosso]

Consequentemente, por temor ele deseja retirá-la da convivência da cidade para que nenhum mal possa ocorrer a sua filha. Dessa forma, o primeiro personagem masculino no interior da tragédia de Eurípides reconhece o processo deliberativo na personagem, assunto abordado no próximo capítulo, além do poder de decisão que Medeia apresenta durante sua trajetória pessoal (vv. 282-291 e 316-323). Creonte identifica uma ameaça, mesmo quando a chama de louca, pois ele reconhece em Medeia que ela desborda o feminino ousando falar. O rei afirma a impulsividade da personagem, pois ela não se apresenta como uma mulher contida, algo representado no Coro. Pelo contrário, Medeia se apresenta a busca por um espaço de reconhecimento numa sociedade androcentrica, algo inconcebível para o masculino, por isso Creon deseja controlá-la retirando-a da *pólis*.

Nesse instante Medeia se utiliza de um discurso própria da mãe preocupada com os filhos e principalmente com o futuro da família, por isso ela afirma perante Creon:

Mas me deixa ficar só mais este único dia,
para organizar a cabeça quanto ao exílio
e a segurança dos meus meninos, já que o pai
prefere não preparar nada para os filhos.

¹⁸³ “O leito do casal representa o lugar das mulheres, a partir do qual irradia todo um simbolismo ligado à força do elemento feminino em sociedade: o ato sexual e, mais do que isso, a fertilidade, a concepção dos filhos, o nascimento dos filhos, enfim, elementos que trazem à tona aquilo que pertence às próprias mulheres, mesmo em uma casa que lhes é estranha, como a casa do marido” (ANDRADE, 2003, p. 135, 136)

Tem dó! Tu também és pai! Tens teus
filhos! Por isso mesmo, tem boa vontade!
A preocupação não é por mim, é se escapamos!
E choro por estes, os fadados à desgraça! (*MED* vv. 340-347)

O argumento utilizado pela personagem é característico do feminino, pois ela evidencia o seu amor materno¹⁸⁴ (vv. 340-347) e a preocupação com seus filhos para conseguir um convencimento concreto de Creon. Medeia assume assim neste momento uma posição meramente formal utilizando a sua funcionalidade, gerar filhos, justamente para ganhar tempo. Ela produz um discurso reconhecido como retórico, pois o que ela deseja é convencimento do rei para chegar a uma finalidade maior. Assim o rei cede ao pedido da princesa que suplica mais um dia para organizar sua partida, acreditando ter realizado uma ordem tirânica no princípio, assim deixando Medeia ficar.

O personagem masculino que possui maior participação no enredo trágico é Jasão e consequentemente será mais explorado nesse tópico. No segundo episódio ele é afrontado diretamente por Medeia que afirma ter ampla participação em todas as suas conquistas:

Mas, de qualquer forma, pela minha salvação
mais recebeste do que deste, isto vou provar;
em primeiro lugar, em vez de chão bárbaro
habitas a terra grega, conheces a justiça,
fazes uso das leis, não do favor da força.
Todos os gregos notam tua sábia essência,
teu fama. Se os limites finais da terra
habitasses, não haveria palavra sobre ti. (*MED* vv. 534-541)[grifo
nosso]

O herói argonauta nessa situação precisa se defender e para tanto arquiteta uma resposta de retorno para Medeia, retirando toda a sua participação dos feitos mitológicos e lhe atribuindo autovalor¹⁸⁵. Nesse sentido, segundo Swift (2017) o interesse de Jasão nesse momento é demonstrar a superioridade dos gregos perante os bárbaros, enfatizando o estereótipo de que os bárbaros não reconhecem o estado de direito por isso ele desqualifica a participação de

¹⁸⁵ A resposta do personagem Jasão encontra-se entre os versos 522 a 575.

Medeia¹⁸⁶, tentando inferiorizá-la. Além disso, alega que lhe retirou de terra bárbara e que atualmente a princesa se encontra em melhor situação, em local civilizado (vv. 522-575). Segundo a autora citada Eurípides não teria construído gratuitamente esse posicionamento no personagem Jasão, uma vez que, ele usa uma retórica familiar para os gregos, contudo o público¹⁸⁷ observa a sua tentativa de encobrir sua culpabilidade nesse discurso.

Jasão, ao retirar a total participação de Medeia de seus atos, lhe atribuí uma autoridade de homem perante a princesa. Ele articula a sua fala a partir de experiências que afirmam ser representativas dos humanos como tal, ou seja, exclusivamente homens. Ele se coloca como um sujeito que engloba e dá sentido às falas de Medeia, por isso ela é vista pelo masculino como num estado de semiconsciência, quase infantil. Jasão, dessa forma, tem um olhar pragmático a respeito de Medeia, visando assim a sua funcionalidade, o utilitarismo da mulher ao contrário do esperado pela princesa, algo que se fundamentaria em *philia* e no acordo recíproco.

A conduta que Jasão espera da personagem é o silêncio e a submissão, por isso afirma que são as próprias palavras de Medeia que lhe expulsaram da *pólis*, como demonstrado no quadro acima. Dessa forma, se tivesse comportamento feminino esperado pelo masculino em Atenas, principalmente, não teria sido exilada, continuaria na cidade com seus filhos vivendo à sombra dessa sociedade masculina. Contudo, quando Jasão esperou esse tipo de atitude de Medeia se equivocou, uma vez que, ele é o masculino que mais conviveu com a personagem, e desejou uma atitude que ela nunca teve, passividade. Esta decisão fundamenta a ação dela, para Jasão que familiarizado com as práticas masculinas de tratamento do feminino não percebeu o sentido para Medeia de seu abandono. Ele a tratou como uma mulher grega e enganou-se.

Além disso, Medeia até o monólogo (vv. 870-905) recusa-se a desempenhar o seu papel de mãe, mas revela que compartilha parcialmente do raciocínio ético que molda a concepção de maternidade para Jasão. Assim, como nos demonstra Given (2008) ela rejeita a concepção de felicidade de Jasão, pois para ela, a vida familiar não está fincada na prosperidade material, mas sim, correlacionada a demandas recíprocas, de *philia*¹⁸⁸. Por isso, ela cobra uma posição

¹⁸⁶ Além disso, Jasão declara que Medeia possui uma natureza violenta/bárbara quando afirma “Não há mulher grega, nenhuma, que faria isso” (vv. 1340-1341)

¹⁸⁷ Nesse sentido, Swift (2017) afirma que o público já visualizou o desespero de Medeia sem família para protegê-la da situação de exílio no qual foi colocada por Creon, assim as palavras de Jasão são vistas como vazias e egoístas.

¹⁸⁸ Nesse sentido, *philia* seria “uma das partes de um vínculo voluntário de afeição e boa vontade, e normalmente exclui tanto os parentes próximos quanto os conhecidos mais distantes, vizinhos e concidadãos” (KONSTAN, 2005, p. 77)

honrosa do marido que deveria exaltá-la depois de todos os feitos. Contudo, Jasão não consegue lhe atribuir sentimento de *philia*¹⁸⁹ pois Medeia é mulher, e dessa forma não se apresenta em nível de igualdade a ele, um homem. Dessa forma ocorreria nessa situação segundo Muller (2008) uma violação de *philia* por parte de Jasão e além disso “amizade é uma coisa, relação por casamento, outra” (KONSTAN, 2005, p 78).

Durante a discussão do casal, Jasão realiza uma afirmação a respeito da procriação de filhos no interior dessas relações de parentesco que cercam a sociedade ateniense:

Preciso era mesmo que viventes de outro modo
crianças gerassem e que não houvesse raça feminina.

Só assim não haveria mal nenhum para a humanidade (*MED* vv.
573-575) [grifo nosso]

Jasão não deseja para si a posição de mãe¹⁹⁰, mas sim ter filhos pois isso era considerado bom além do reconhecimento social e da continuação da memória da sua família, contudo essa situação tinha uma contrapartida, conviver com as mulheres. Este é o problema do masculino, conviver com alguém que aos seus olhos, naquela época, era totalmente incompreensível por isso controlado/funcionalizado. Loraux (1981) corrobora que para a sociedade grega a raça das mulheres era uma praga insuportável tanto na prosperidade como na desgraça. Assim, segundo Silva (2017) “para os homens, portanto, a mulher é um mal necessário, levando em consideração que sem ela não há procriação, geração de descendência” (SILVA, 2017, p. 44)

O interesse do masculino em manter uma linhagem considerada legítima e principalmente aceita pela *pólis* é algo fundamental no interior dessa sociedade cívica, uma vez que, os filhos são considerados pertencentes ao pai, porém necessitavam biologicamente das mulheres para essa função. Nesse sentido, “só o nascimento do primeiro filho dará o nome reservado às mulheres completas, quando pai¹⁹¹, tendo-o tomado nos seus braços e dado com

¹⁸⁹ Mueller (2017, p. 476) afirma que embora Medeia deseje uma relação de *philia* com Jasão isso não seria possível, uma vez que a posição de Jasão nessa relação é extremamente escorregadia, além disso essa relação era destinada entre iguais, ou seja, aristocratas/cidadãos da *pólis*.

¹⁹⁰ Para melhor esclarecimento a respeito do assunto da maternidade e a sua significação social citamos o autor que afirma: “a maternidade é uma relação não somente de uma mulher com seus filhos, mas desta mulher com todos os outros membros do grupo, para os quais não é mãe, mas irmã, esposa prima ou simplesmente estranha no que respeita ao parentesco” (LEVI-STRAUSS, 1982, p. 522)

¹⁹¹ O pai espera até ao sétimo dia de nascimento da criança, quando então, superado os problemas do parto o recém-nascido vem para o pai que com ele anda a volta do *oikos* e realiza uma festa de apresentação do filho aos parentes e amigos. A partir desse gesto masculino a criança nasce socialmente.

ele uma volta à lareira, reconhecerá nele um filho semelhante a si, ou, se for uma filha, a promessa de futuras alianças” (ZAIDMAN, 1990, p. 448).

Nessa perspectiva, durante a tragédia de acordo com a tradução “Medeia não mata seus filhos, ela mata todos os correlatos que determinam a relação matriz e filial: os herdeiros, a prole, os rebentos, frutos, crias, a estirpe, os descendentes” (TRUPERSA, 2013, p. 38). Ela era pertencente a essas relações cívicas de produção de filhos para cidade, entretanto ela abandona a sua condição de mãe e esposa e ressalta sua posição de mulher quando decide ter um posicionamento deliberativo na tragédia. Para o modo de pensar ateniense as crianças que deveriam enterrar seus pais, e não os pais seus filhos. E para Jasão é negado até mesmo a oportunidade de enterrar os seus, conforme Cairns (2017) porque Medeia destruiu a sua casa e o contrato entre as gerações. Segundo o autor os adultos cuidam das crianças para posteriormente as crianças cuidarem dos mais velhos, um contrato que instaura e depende a continuidade dos filhos.

Contudo, nesse caso a família se despedaçou, Jasão não terá ninguém para manter viva a sua memória, parte do culto da família e para que isso acontecesse Medeia se certificou de todos os lados, matando a futura esposa juntamente com a possibilidade de nova descendência, os filhos já existentes e deixando Jasão com um miasma jamais esquecido. Filhos homens já reconhecidos pelo pai e pertencentes a Jasão na perspectiva patrilinear grega, em suma Medeia lhe retira um futuro junto aos seus.

A preferência na busca de uma união considerada legítima se expressa como um interesse masculino, quando Jasão decide esposar a filha de Creon, ele busca uma nova aliança¹⁹² dentro da sociedade *políade*, em que está inserido, em completo detrimento de sua antiga aliança¹⁹³. Seus interesses particulares e masculinos são evidentes em sua fala no segundo episódio característico pelo embate dos personagens:

Obstino-me em propiciar aos filhos irmãos,
reunir estirpes, congregar
as duas numa. Eis como prosperamos.

¹⁹² O pedagogo no início da tragédia já anuncia: “As velhas pelas novas! As alianças são deixadas e aquele não é amigo desta casa” (vv. 76-77).

¹⁹³ Utilizamos uma nova tradução: EURÍPIDES. **Medeia**. Tradução de Trajano Vieira. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

A mim convém que os filhos do
futuro auxiliem os que hoje vivem. (*MED* vv. 563-567)

Jasão espera nesse sentido que Medeia mantenha um comportamento condizente com o adequado, ou seja, aceitando o seu compromisso oficial com a princesa da cidade que visa claramente o seu favorecimento mantendo-se assim, em silêncio. Entretanto, estamos falando sobre Medeia, uma mulher com comportamento deliberativo com *métis* reconhecida e estrangeira, o oposto do ideário grego. Nessa perspectiva oposta encontramos, “Penélope, por sua vez é a representante máxima desse ideal de mulher, a recatada, casta e silenciosa esposa que espera, incólume, a volta do marido Odisseu da guerra de Troia” (SILVA, 2017, p. 42)¹⁹⁴.

Ele não questiona o sentimento dela, mas sim sua audácia em exigir respeito no interior de um acordo que ela pensou ser válido¹⁹⁵ para os dois, por isso ele recrimina as atitudes lamentosas de Medeia:

A tal ponto chegais, mulheres, que
com um cama arrumada julgais tudo ter
mas se, algum infortúnio pra cama acontece,
a coisa mais desejável e mais bela vira a mais hostil (*MED* vv. 569-
572)

E, acima de tudo ele não compreende a dor do abandono, não dimensiona o repúdio que ele gera, uma vez que isso simboliza a exclusão do feminino naquela sociedade. Sob esse ponto de vista “Medéia teria morrido de desespero se não tivesse se tornado Medeia, se não tivesse se encontrado, no momento da maior humilhação que pode acontecer a uma mulher abandonada” (STENGERS, 2000, p. 30). Essa exclusão social não ocorre no caso do masculino, uma vez que, o homem¹⁹⁶ se expressa no público, não necessitando do feminino para existir nessa esfera

¹⁹⁴ A autora aqui citada nesse trecho da sua dissertação está debatendo a respeito do ideal de mulher construída principalmente nos escritos de Xenofonte, assim a sociedade grega possuía essa concepção de comportamento, e nesse sentido, a personagem Penélope seria a sua representante maior.

¹⁹⁵ Nesse sentido, Andrade afirma que: “A razão pela qual se julga e se faz justiça expulsando Medeia da cidade opõe-se ao que a protagonista reclama como sendo o justo: punição contra a quebra de um juramento, contra o abandono do leito. A razão política e em certa medida a razão jurídica que fundamenta, à legitimidade do leito viril, ao assassinato da prole, não a de Medeia, mas aquela que constituía a descendência de Jasão” (ANDRADE, 2001, p. 58)

¹⁹⁶ Para exemplificação da afirmação acima utilizamos uma citação da historiadora Marga Mega de Andrade que afirma que: “O gênero masculino se reproduz como “gênero da cultura”. Isto não representa necessariamente uma inferioridade da mulher, mas, certamente, uma valorização negativa e a subordinação do “campo” no feminino, em grande parte das esferas institucionalizadas da vida social – família, justiça, governo; as mulheres atenienses

social. Como nos demonstra Rubin (2017) os interesses do feminino não contam nos acordos masculinos, dessa forma elas não tem lugar e nem voz, por isso Jasão não compreende a tentativa de participação e reconhecimento que Medeia deseja

Logo, como exposto acima, o interesse do masculino é ter uma linhagem considerada grega e legítima, segundo Vrissimtzis “para um cidadão, o principal motivo de se casar era o de vir a ter filhos do sexo masculino que assegurariam a continuação da família e cuidariam dele na velhice” (VRISSIMTZIS, 2002, p. 44). Dessa maneira, o casamento¹⁹⁷ é visto como um acordo entre homens que decidem parentescos, esse acordo, para ser considerado válido dentro da *pólis*, depende de duas condições: a *engýesis* (garantia), que poderia ser definida como um contrato entre o masculino e a *ékdosis*, a entrega da noiva à família do noivo, à vista disso “somente o casamento que tivesse cumprido essas formalidades poderia assegurar todos os direitos civis e políticos aos filhos provenientes de tal união” (VRISSIMTZIS, 2002, p. 42). , por isso Medeia argumenta a respeito de sua condição de estrangeira¹⁹⁸:

Foi que na velhice

a cama bárbara acaba em má reputação (*MED* vv. 591-592) [grifo nosso]

Assim, os filhos frutos da união com Jasão não eram considerados legítimos e representantes da linhagem do herói argonauta, fato justificado na busca de uma nova união, pois “o filho de mãe estrangeira é bastardo (*nothos*)” (CABANES, 2009, p. 159).

Corroborando a fala da princesa o herói argonauta responde no mesmo instante para Medeia.

Agora sabe bem isto: **não foi por mulher** (*MED* v. 593) [grifo nosso]

Deixando evidente seu interesse em manter uma linhagem legítima e reconhecida pela *pólis*. Nesse sentido, o fundamento primordial do casamento que seria, conforme Cairns (2017), a procriação de crianças e a continuação do *oikos* não estaria assegurado nesse caso. Dessa

padecem de uma espécie de “menoridade”, aparecendo sempre precedidas da figura de um *kurios*. Neste ponto, elas estavam mais próximas dos estrangeiros e dos escravos do que de seus maridos cidadãos, na medida em que os não cidadãos dependiam também da intermediação institucional de um “protetor” (ANDRADE, 2003, p. 116)

¹⁹⁷ Em seus escritos sobre as leis na Grécia Antiga, Ilias Arnaoutoglou afirma que “se a mulher for dada em casamento pelo pai, ou por um irmão dela, ou ainda por seu avô por parte de pai, seus filhos serão legítimos” (ARNAOUTOGLU, 2003, p. 18), demonstrando assim um regramento social e público na *pólis*.

¹⁹⁸ A respeito de Medeia os autores afirmam que “Medeia é considerada bárbara não só pelo seu nascimento, mas, também, pelo seu modelo de conduta” (CHEVITARESE; GUEDES, 2003, p. 20)

forma, a justificativa de Jasão buscar uma nova aliança no interior da cidade de Corinto revela o seu interesse particular em realizar uma aliança matrimonial legítima deixando de ser hóspede e tornando-se assim de alguma forma pertencente a aquele local. Jasão ao fazer isso quebra com toda a proximidade que possuía com Medeia, em nome daquilo que lhe seria mais conveniente.

Egeu está restrito ao terceiro episódio e tem uma participação pouco expressiva ao enredo principal da tragédia. O personagem do rei de Atenas se apresenta como um fio condutor para as outras peças teatrais que Medeia estaria também envolvida e que foram perdidas ao longo do tempo e também como um possível local de proteção após todos os crimes. Esse personagem masculino, diferentemente dos outros já citados, não espera nenhum tipo de comportamento ou conduta da personagem Medeia. Ele está de passagem pela cidade de Corinto após a visita a um oráculo e a princesa se dispõe a auxiliá-lo no infortúnio de não conseguir ter filhos:

Acabarei com tua falta de filhos e de filhos
te farei semear gerações! Conheço bons remédios! (*MED* vv. 717-
718).

Para tanto Medeia necessita somente que Egeu realize um juramento utilizando os deuses como testemunha para assegurar a sua proteção após a fuga da *pólis*. Dessa forma, observamos que o personagem masculino aqui citado apresenta um comportamento diferente perante Medeia, se compadecendo com o seu abandono e lhe oferecendo de certa maneira um auxílio final.

Em suma, o masculino da tragédia euripídiana se porta de maneira diferente, como brevemente demonstrado e apresentado no quadro exemplificativo, no qual foram selecionados os diálogos que apontam diretamente o posicionamento dos homens com Medeia. Assim, não existe uma uniformidade no comportamento desses homens que compõem o espetáculo trágico, uma vez que, cada um corrobora uma característica da personagem Medeia e engrandece a construção cênica de maneira distinta, evidenciando assim o descontrole do feminino, a situação de estrangeira, a falta da pátria, o conhecimento com ervas e a produção de um discurso próprio. Contudo, o masculino num modo geral deseja uma conduta passiva da princesa, uma domesticidade feminina, seja personificado no seu exílio longe da cidade de Corinto, pois não tem meio termo para mulheres que apresentam comportamento igual a Medeia.

Como demonstrado ao longo do capítulo, observamos dois movimentos na tragédia: o Coro que se aproxima da princesa Medeia e é conduzido até certo ponto juntamente com ela e o masculino que se apresenta em outro extremo. Conseqüentemente, observamos que embora o Coro de coríntias e Medeia estejam ambos presentes nas relações de parentesco cimentadas em uma sociedade de predominância masculina, elas possuem diferentes implicações nessas relações, além disso “nas relações desse tipo de sistema, as mulheres não estão em condições de se dar conta dos benefícios de sua própria circulação” (RUBIN, 2017, p. 26). As coríntias representam as mulheres passivas e desejadas para compor a sociedade *políade*, uma vez que, se mantêm em silêncio e não assumem um posicionamento ativo:

As mulheres virtuosas eram, assim, as mulheres de Atenas. Este aspecto da cidadania feminina traz algumas nuances para o modelo de *mélissa*. Já não se trata mais daquela esposa do pequeno camponês, na aldeia rural, que vai dar-lhe a descendência e a qual ela ele precisa alimentar. Esta boa mulher é agora uma cidadina, em larga medida, e vê sua virtude se traduzir no casamento e fertilidade, na fidelidade conjugal, no silêncio, na atividade ritual pública em solo ático” (ANDRADE, 2003, p. 130)

Por outro lado, Medeia tem o seu potencial discursivo e de ação reconhecidos antes mesmo de entrar em cena, e suas atitudes são corroboradas pelos masculinos da tragédia que desejam a todo custo retirá-la da convivência ou silenciá-la. A personagem criada por Eurípides para compor sua principal obra teatral não se apresenta como uma mulher enquadrada no modelo *mélissa*, pelo contrário, ela busca autonomia e reconhecimento, algo pertencente ao masculino. Medeia se utiliza da própria deliberação para construir ainda mais a sua situação de estrangeira, mulher abandonada e com filhos para arquitetar sua vingança e deixar uma marca em todos aqueles que não a reconheceram. Bem como nos demonstra Mueller (2016) afirmando que Eurípides estava dando a sua audiência mais do que uma simples questão a respeito de Medeia ser uma mãe e esposa “ruim” ou “boa”. A peça desafia os espectadores a repensar as fundações do raciocínio sobre a ética e o caráter tanto para o masculino quanto para o feminino.

Além disso, conforme Swift (2017) Medeia combina características que são estereotipadamente femininas com outras surpreendentemente masculinas. Assim sua capacidade de enganar teria sido considerada tipicamente feminina, pois em todas as cenas da peça vemos Medeia manipulando os personagens para alcançar seus objetivos. Medeia expressa as dificuldades de ser mulher, o seu discurso ajuda o espectador a entender porque a sua vingança é justificada, pois ela explica a relevância do casamento para a mulher nesse sistema androcêntrico de sociedade. Ela cumpriu com suas obrigações como esposa, permanecendo fiel e leal a Jasão e, o mais importante, fornecendo a ele dois filhos homens saudáveis, que ele Jasão

reconheceu após o sétimo dia, por isso ela enfatiza a sua fertilidade, não deixando espaço para os argumentos do masculino. Jasão não consegue dimensionar o peso da ação de Medeia pois não foi educado para isso, como de resto todos os homens a entender a exigência de reciprocidade no acordo que faz com ela. A relação assimétrica de gênero entre Jasão e Medeia coloca cada um em funções específicas em uma ordem androcêntrica. A estabilidade do casamento é de fato uma questão crucial para as mulheres por isso Medeia nos evidencia através de suas inúmeras falas essa relevância.

Em vista do que foi aludido durante esse tópico podemos observar que os homens se comportam de maneira distinta em relação à presença de Medeia durante a encenação. Contudo, eles mantêm um ideário de conduta masculina assim sempre lhe subjugando ou a colocando em nível de inferioridade, em momentos mais marcados ou não. Dessa forma, Creon, Jasão e até mesmo Egeu se consideram superiores a personagem, uma vez que, acreditam serem os responsáveis por decisões que ocorrem durante a tragédia, embora saibamos que simplesmente estão sendo guiados pelos caminhos anteriormente já determinados por Medeia.

Portanto, esse capítulo teve por finalidade discutir as relações de parentesco a partir da categoria de gênero, pois acreditamos que são justamente essas relações familiares que anunciam uma diferenciação entre masculino e feminino. Podemos observar ainda o processo de reciprocidade existente entre o Coro feminino e a personagem Medeia posto que se aproximam em diversos momentos da tragédia. Porém, como demonstrado durante a escrita Medeia não se confunde com essas mulheres, ela continua apartada desse grupo, uma vez que, seu posicionamento diferenciado lhe faz capaz de observar e criticar essa sociedade androcêntrica através de um discurso que busca identidade com o Coro. E para finalizar discutimos o posicionamento de superioridade que o masculino apresenta durante o percurso da tragédia, fato justificado no desejo de manterem Medeia e todas as mulheres sob controle e funcionalidade/utilitarismo social.

CAPÍTULO 3: MEDEIA AUTORA DE SI: VOZ FEMININA E ESPAÇO PÚBLICO

Esse capítulo final está, intimamente, unido com o anterior, em virtude de acreditarmos que as relações de parentesco, assunto já debatido, juntamente com a produção de um discurso próprio vinculado ao feminino são os pontos fulcrais na exposição do trabalho. A nossa interpretação foi construída paulatinamente por meio da análise da tragédia *Medeia* e também de leituras fundamentais que gotejam novas inspirações durante o processo, além de fundamentarem nossa escrita que se utiliza uma perspectiva de gênero. Neste sentido, a nossa interpretação da personagem, a partir da obra de Eurípides, é uma leitura contemporânea, por isso as ressalvas a respeito do contexto cultural e social da Atenas clássica se tornam fundamentais e anteriormente expostas no primeiro capítulo.

Iniciamos o assunto a respeito do saber afirmando que, por muitos anos, a historiografia¹⁹⁹ helênica acreditou e defendeu a concepção de “milagre grego”, a respeito da racionalidade, para tanto, mantinha-se uma ideia de transformação abrupta e não consideravam-se as relações existentes entre o social, econômico ou político do período ou seja, o contexto era desconsiderado. Sendo assim, a racionalidade grega é vista, nessa interpretação, como algo que ocorre sem receber influências da conjuntura histórica. Entretanto, Louis Gernet com suas pesquisas demonstra que o humanismo grego não é somente emanção da razão absoluta, já que ele era existente fora dos homens tornando-se algo pertencente ao social, portanto uma criação humana e absolutamente limitada às contingências do seu tempo. Os escritos de Gernet influenciam muito as pesquisas e publicações do historiador e antropólogo Vernant²⁰⁰ no século XX, uma vez que para o autor é por meio da utilização e alargamento da *peithó*²⁰¹ que a sociedade grega, especificamente a *políade*, constrói uma nova concepção de humano e de sociedade.

¹⁹⁹ Indicamos como referência para leitura a obra *Antropologia de la Grecia Antigua* de Louis Gernet.

²⁰⁰ Para exemplificar a afirmação a respeito da influência citamos Vernant que endossa: “Gernet era um especialista em todos os campos, um mestre em filologia, em ciência do direito, em história social e econômica. Era também um daqueles que entendeu de uma forma mais refinada e profunda as formas de religiosidade grega. [...] Gernet podia sempre considerar o homem grego total, respeitando, contudo, a especificidade dos diversos setores da experiência humana, sua língua e sua lógica própria” (VERNANT, 2002, p. 158).

²⁰¹ Marcel Detienne especifica em seu livro *Os Mestres da Verdade na Grécia Arcaica* a sua concepção de *Peithó* que está alinhada a perspectiva de Vernant: “No panteão grego, Peithó corresponde ao poder do discurso sobre outrem; no plano mítico, traduz o encanto da voz, a sedução do discurso, a magia das palavras [...] ela é fundamentalmente ambivalente: benéfica e maléfica” (DETIENNE, 2013, p. 68).

A racionalidade grega, o *lógos*²⁰², é algo muito característico do período histórico no qual as obras trágicas foram construídas, o século V, e juntamente com a ascensão da sofística²⁰³ na *pólis* de Atenas, visto que citando Gonçalves “em um momento inicial, era um *logos* político, que se espalhava na cidade e se fazia lei. A partir do *logos* político surge o *logos* sofístico, que nada mais é do que a forma aprimorada do primeiro” (GONÇALVES, 2008, p. 68). Assim podemos observar que o processo de deliberação, no transcorrer do século V, possuiu múltiplas facetas e, do mesmo modo, podemos afirmar que influenciou drasticamente na representação cênica e textual nas tragédias celebradas no teatro de Dionísio. Contudo, como já mencionado na introdução, somente para o humano masculino era legitimado o exercício da palavra, de tal modo nos questionamos: as mulheres não são consideradas humanas nesse prisma, uma vez que lhes é negada a voz?

Por isso, desejamos deixar evidente que, na nossa interpretação, Eurípides²⁰⁴ não tinha o objetivo dar destaque ao feminino simplesmente porque era muito afeito às mulheres ou um poeta caracterizado como o responsável pela paixão²⁰⁵ dramática. Além disso, vale lembrarmos que “as mulheres são representadas antes de serem descritas ou narradas, muito antes de terem elas próprias a palavra” (DUBY; PERROT, 1990, p. 8). E a tragédia, acima de tudo é teatro e a incorporação ou exclusão de determinados personagens, atitudes, roupas e cenas é pensado para que se atinja uma finalidade.

Nesse próximo tópico iremos discorrer a respeito da condição das mulheres a partir da produção de um discurso próprio do feminino, algo realizado pela personagem Medeia durante a encenação tragédia. Dessa forma, desejamos destacar a voz do feminino e analisar as suas intenções nessa produção trágica.

²⁰² Para demonstrar esse fluxo, proporcionado pela linguagem, citamos Gonçalves: “Podemos pensar não em um *logos*, uma razão entre os gregos, mas sínteses temporárias que davam conta de momentos em um movimento de expansão do *logos* em toda a atividade humana. O *logos*, a razão se refaz em novas práticas, o que lhe possibilitou trafegar do discurso político à filosofia” (GONÇALVES, 2008, p. 68).

²⁰³ Para exemplificar: Com efeito, a Sofística e a Retórica, que surgem com a cidade-estado grega, são formas de pensamento fundamentalmente centradas no ambíguo, tanto porque se desenvolvem na esfera política, que é o mundo da ambiguidade, quanto porque se definem como instrumentos que, por um lado, formulam a teoria, a lógica da ambiguidade num plano racional e, por outro lado, permitem agir com eficácia nesse mesmo plano da ambiguidade (DETIENNE, 2013, p. 128)

²⁰⁴ Nesse sentido: “Em Eurípides, a ligação do feminino à *métis* revela-se na habilidade em criar subterfúgios, em maquinar armadilhas e preparar venenos. Conferindo ao feminino a habilidade em conceber armadilhas, em aprisionar em laços, envenenar e enfeitiçar com filtros mágicos, o teatro de Eurípides confere à mulher um saber, um domínio, que é perigoso e negativo, na medida em que a ação é aí escusa, oculta (ANDRADE, 2001, p. 54 e 55)

²⁰⁵ Assunto já discutido na introdução da dissertação.

3.1 A voz feminina

Aqui nesse tópico iremos demonstrar como Medeia tece seus argumentos a partir de relações que ora ela defende, o papel da mulher convencional, e ora ela se põe em total antagonismo. Essas mudanças dizem respeito aos personagens nos quais ela está em diálogo, Coro de mulheres, Creon e Jasão. Nessa perspectiva analisaremos o discurso feminino produzido por Medeia diante dos personagens citados, uma vez que, seu interesse é o convencimento dos mesmos.

Quando nos questionamos a respeito da presença de uma humanidade no ser feminino justifica-se porque a mulher somente é concebida como cidadão, em síntese “humano grego”, quando associada à figura do masculino²⁰⁶, por exemplo, um pai, irmão, tio, filho ou marido. O processo deliberativo realizado na cidade de Atenas estava associado ao exercício da vida pública, portanto estritamente masculino. Quando nos deparamos com conceito de “*logopolis*” (GOLDHILL, 1986, p. 57) ele está associado a um pequeno grupo de indivíduos masculinos que possuíam a premissa e o direito de pronunciarem seus interesses em público. Esse pequeno grupo, denominado de cidadãos²⁰⁷, era privilegiado com a *Isonomia* e a *Isegoria*, entretanto, todo o restante da sociedade estava apartada desses direitos.

Nessa sociedade androcêntrica, na qual o homem tinha o poder sobre o sexo feminino, como nos afirma Lessa (2010) restou a essas mulheres a condição de passividade²⁰⁸. Foi através de um modelo de educação cívica que foi imposto às mulheres, que deveriam ser submissas²⁰⁹ e silenciosas. Essa *paidéia* feminina é constantemente reafirmada na sociedade *poliade*, uma vez que, a funcionalidade das mulheres e a utilidade das mesmas no espaço da cidade é algo delimitado e contido pelo masculino, como discutido no capítulo anterior. Assim, são os

²⁰⁶ O conceito de *kyrios* já discutido no segundo capítulo.

²⁰⁷ Segundo Andrade “o cidadão, nascido de pai e mãe atenienses, é um homem e não uma mulher. A exclusão, intrínseca à compreensão da cidadania ateniense, deveria negar ao feminino não só a cidadania, mas ainda a relação mais íntima, sem mediação do sexo masculino com a *pólis*. Em outras palavras, cidade e feminino seriam, por definição, figuras incompatíveis” (ANDRADE, 2001, p. 30)

²⁰⁸ Acreditamos que essa passividade era relativa, como nos demonstra Lessa em seu outro livro denominado *Mulheres de Atenas*. Contudo, o autor está se referindo a capacidade da mulher realizar tarefas para além do *oikos*, assim exercendo funções como parteiras, lavadeiras ou vendendo algum alimento. Evidentemente, as mulheres eram consideradas como subordinadas aos homens, não decidindo assim seus próprios futuros e, portanto, não poderiam dirigir a sociedade.

²⁰⁹ Loraux afirma que “A mulher é passiva e, na melhor das hipóteses inferior, em relação, escusado será dizer, ao padrão anatômico, fisiológico e psicológico: o homem” (LORAUX, 1990, p. 85)

homens os responsáveis por essa educação/domesticidade que o feminino realiza durante toda a vida.

Além disso, “para estas mulheres excluídas da ágora e das assembleias onde são tratados os assuntos dos homens e dos deuses e, definidas pela sua reclusão na casa, o *oikos*. ” (ZAIMAN, 1990, p. 412), de tal modo que a mulher não possui exercício da palavra no espaço comum nessa sociedade. Dessa forma, “pelo discurso político corrente, o feminino tem seu espaço de direito no universo doméstico, onde deve permanecer em silêncio, evitando apresentar-se, perguntar, escutar conversas” (ANDRADE, 2001, p. 29).

Contudo, quando nos reportamos para o ambiente trágico a perspectiva muda, uma vez que os trágicos se utilizaram desse “discurso feminino” para compor suas peças teatrais e dessa forma visualizamos mulheres com posicionamento deliberativo em cena. Assim podemos nos questionar “Em que se baseia a palavra de uma mulher? No caso de Clitemnestra ela se baseia nos sinais divinos” (SILVA, 2017, p. 142)²¹⁰, para convencer o Coro de anciãos a rainha se utiliza desse discurso divino na tragédia *Agamênon*, já Medeia se aproxima do Coro feminino e da identidade existente entre elas.

Ambas personagens femininas apresentam um processo deliberativo forte, contudo se utilizam de recursos diferentes para convencimento de seus atos. Clitemnestra é uma mulher que está à frente da cidade há 10 anos à espera do marido e, no momento da encenação, o Coro é masculino dessa forma não existindo vínculo entre os personagens. Medeia por outro lado se apresenta como uma mulher estrangeira e abandonada e para tanto busca auxílio no Coro de mulheres e se utiliza durante o diálogo uma identidade comum entre elas.

Indubitavelmente, o questionamento a respeito das origens de Medeia pode ocorrer, pois a princesa não é considerada grega, fato que é evidenciado na sua própria fala, “**Ao forasteiro só cabe chegar-se muito a cidade**” (*MED* vv. 220) [grifo nosso]. Assim podemos observar que a personagem reconhecia a diferenciação existente entre ela e o Coro de mulheres, pois embora exista uma reciprocidade entre ambas, Medeia se diferencia desse coletivo justamente por suas atitudes e discurso ativo. Acreditamos que devido à sua condição de estrangeira Medeia consegue observar esse sistema cívico e criticá-lo e mais ainda, utiliza-o para construir sua deliberação, posto que experiencia de maneira diferente essa realidade comparada a das coríntias.

²¹⁰ A problemática a respeito do discurso de Clitemnestra está na parte central da dissertação intitulada *A fabricação androcêntrica do feminino: a construção das relações de gênero como um processo educativo na tragédia Agamenon* de Ésquilo, defendida pela mestra Lisiana Lawson Terra da Silva.

Medeia emprega um discurso particular e feminino, uma vez que, ela deseja convencer os homens enfatizando assim o amor materno²¹¹ por seus filhos. Já no primeiro episódio ela começa a empregar essa narrativa quando está diante de Creon, logo após o anúncio de sua expulsão da *pólis*. Medeia fala:

Mas me deixa ficar só mais este único dia,
para organizar a cabeça quanto ao exílio
e a segurança dos meus meninos, já que o pai
prefere não preparar nada para os filhos.
**Tem dó! Tu também és pai! Tens teus
filhos! Por isso mesmo, tem boa vontade!**
A preocupação não é por mim, é se escapamos!
E choro por estes, os fadados à desgraça! (*MED* vv. 340-347) [grifo
nosso]

Desejando corroborar nas suas falas todos os males que sofre alegando ser mulher, expatriada, abandonada pelo marido, estrangeira e com dois filhos sem um rumo certo. Ela enfatiza justamente a funcionalidade do feminino, a maternidade, para persuadir Creon a respeito da sua necessidade de proteção. Assim, ela se utiliza de uma linguagem que o masculino reconhece como linguagem feminina, não rompendo assim com a sua posição de mulher e, portanto, não oferecendo uma ameaça significativa. Empregando um “discurso” vinculado ao convencional²¹² que Medeia consegue de alguma forma se aproximar de Creon e não evidenciar uma resistência a esse sistema cívico. Ela tece uma teia de discurso com o masculino que ela mesma controla, assim convencendo cada personagem de acordo com seu interesse previamente planejado.

Consequentemente, para não transparecer suas intenções e a sua força de ação²¹³, a personagem se sujeita aparentemente, deixando suas “vulnerabilidades” femininas à mostra e roga ao rei:

Isso não, por favor! Te imploro, Creon! (*MED* v. 336)

²¹¹ Versos (340-347) trabalhados posteriormente no próximo tópico.

²¹² Nesse sentido, acreditamos que o conceito “práticas que moldam o cotidiano das mulheres” empregado pela autora Lissarrague (1990) seja fundamental para entendimento da situação, uma vez que, é justamente dessas práticas cotidianas que Medeia se utiliza no discurso.

²¹³ Como nos demonstra Butler (2014) a ação é sempre mediada por atos de fala, assim Medeia age a partir da construção de um discurso próprio.

Ela deseja cativar por meio das suas palavras a sua condição de boa mãe, pois ela diz justamente o que eles querem ouvir, partindo assim para a ação a partir do terreno masculino. Expressando o ponto de vista comum que o masculino possui sobre o feminino, dessa forma, conseguindo convencer o rei à sua permanência por mais um dia.

Essa atitude da personagem é caracterizada por muitos autores²¹⁴ como um momento no qual Medeia se utiliza de declarações mentirosas para enganar o personagem Creon. Contudo acreditamos que palavras como enganar, mentir ou manipular²¹⁵ somente afirmam a exclusão do feminino e acabam realizando uma leitura androcêntrica da personagem. Esses conceitos são empregados pelos masculinos quando se referem a Medeia na tragédia, e atualmente as interpretações existentes continuam afirmando essa leitura.

Andrade assevera que:

Agir às escondidas; dissimular, mentir. A ação escusa do gênero feminino se opõe ao modo próprio de ação do homem, aberto e guerreiro. A *métis*, desprovida na época clássica de sua relação fundamental com a ação e com o pensamento em prol do pensamento racional, político e filosófico, torna-se um atributo que delimita modos de agir de mulheres, por oposição aos homens. (ANDRADE, 2001, p. 56)

Assim, nessa interpretação restou às mulheres agir às escondidas, uma vez que, elas não possuem espaço político no interior da *pólis*²¹⁶. Entretanto, Medeia não engana ao enfatizar a sua condição de abandonada, ela somente se utiliza de um discurso que tem por interesse emocionar o masculino e, portanto, convencer a respeito da sua permanência. Ela somente expressa o lugar subordinado do feminino e ressalta o estatuto²¹⁷ da mãe preocupada com os filhos, agora abandonados pela principal figura das suas vidas, o pai.

Ao aceitar essa linguagem tanto dos historiadores como do trágico estaríamos corroborando uma visão já consolidada a respeito da personagem, algo que não concordamos plenamente. Além disso, alguns autores afirmam que:

O discurso dissimulado tem por princípio a arte da persuasão, da força da palavra que convence e permitindo a realização de sua vingança. Como mulher, ela não tinha a capacidade do uso da força física precisando, portanto, buscar meios alternativos para fazer valer a sua vontade e vencer o inimigo. (CANDIDO, 2007, p. 29)

²¹⁴ Podemos citar a título de exemplificação Maria Regina Candido (2006), Lessa (2001), Andrade (2001), Dolores Sousa (2011) e até mesmo os tradutores utilizados e recomendados na bibliografia.

²¹⁵ Palavras que vão marca a moralidade de Medeia e realizadas a partir de uma interpretação androcêntrica e negativa, acantonando a personagem como um ser que não se pode confiar.

²¹⁶ Como nos afirma Mosse (1990) as mulheres estavam integradas na sociedade grega e se apresentavam ao mesmo tempo como marginais, a parte do “clube de homens”.

²¹⁷ Lembramos que anteriormente já demonstramos por meio da fala da autora Zaidman (1990) o estatuto da mulher sempre é intermediado pelo masculino, num primeiro momento pelo pai sendo considerada assim filha e posteriormente pelo marido, assim ocupando o lugar de esposa e mãe.

Nessa leitura, a historiadora novamente enfatiza que Medeia se utiliza de um discurso dissimulado, algo negativo, para persuadir os outros personagens, uma vez que, não poderia pela força física. Contudo, ela evidencia somente a capacidade que a personagem possui de realizar filtros e poções, assim não analisando profundamente as atitudes da personagem ou o discurso racional realizado ao longo da tragédia. Dessa forma, a personagem carrega ainda em si um julgamento moralizante²¹⁸ a respeito de seus atos e falas e permanece considerada como um ser que não se pode confiar a partir de uma leitura masculina.

Creon sabe que as falas de Medeia são direcionadas exclusivamente com doçura para seus ouvidos²¹⁹, pois, ela demonstra o seu estatuto de mãe abandonada e até mesmo recorre aos deuses:

então me expulsas e não respeitas minhas preces?! (MED v. 326).

E assim o masculino é convencido pelo discurso enfático moldado ao longo do primeiro episódio. O rei conhecia o passado de Medeia e possuía motivos suficientes para não querer sua presença no interior da *pólis* porque ela era uma mulher que poderia arquitetar um plano por ter seu leito ultrajado. Mesmo após identificar habilidades que a princesa estrangeira possui ao gerir suas próprias ações, tal qual um homem, Creon permiti a sua permanência ao afirmar:

Minha ordem muito pouco foi tirânica,
acanhado muitas vezes me apaguei,
Também agora me vejo errar, mulher. (MED vv. 348-350) [grifo
nosso]

Posto isto, o rei acredita que não será possível um ato, e visualiza a sua atitude como um erro tirânico, uma ordem demasiada, pois Medeia recorre a sua condição de pai para cativá-lo. Medeia leva Creon a dizer que também comete erros, ela consegue ao contrário das mulheres de Corinto, mostrando o erro do próprio rei.

²¹⁸ Conceito utiliza pela historiadora Paulina Nólivos em seu artigo intitulado *Clitemnestra e Helena: as espartanas, o patriarcado e o poder nas mãos da mulher*. Nessa escrita a autora se refere à esposa de Agamêmnon e toda a carga moralizante que ainda é empregada sob a personagem.

²¹⁹ Butler apresenta uma interpretação a respeito do masculino ouvir o feminino, ela afirma “Caso ouça, ele aparentemente perderá a sua masculinidade. Ouvir é figurado como um tipo de entrega, uma atividade feminina que o transforma em uma mulher. Se ele ouve e aceita o que ouve, então perderá sua posição como um homem” (BUTLER, 2017, p. 121). Nesse momento a autora está se referindo ao ato de Creon escutar a personagem Antígona na obra de Sófocles.

Nesse sentido, ele concede a Medeia que fique mais um dia na cidade organizando a sua partida juntamente com seus filhos. E é especificamente esse dia que a princesa necessita para aproximar o Coro de mulheres por meio de seu discurso feminino que se fundamenta nas relações de parentesco e na *paidéia*.

Em relação a Jasão, Medeia num primeiro momento confronta o personagem, contudo ao perceber que chocando-se diretamente com o ele não irá conseguir permanecer na *pólis*, muda de estratégia. Ela de novo ressalta a sua posição de mulher e sobretudo de alguém que não tem capacidade intelectual apresentando se assim como emocional e insuficiente²²⁰, posto que para realizar seu objetivo Medeia terá que se submeter:

Jasão, pelo que disse, peço-te:

me perdoe. Minha sanha convém aturar

depois de nós dois tanto amor vivermos.

Eu, por mim ao bom senso cheguei

e me xinguei: “**Tonta! Fiquei louca?**”

[...]

Aí, pensei e percebi a insensatez que tenho

tão descuidada por nada tão desalmada.

Mas agora aprovo tudo: me parece ter razão (*MED* vv. 869-884)

[grifo nosso]

É justamente se utilizando de argumentos que acantonam o feminino e que colocam as mulheres na condição de seres que não possuem racionalidade que Medeia fundamenta seu diálogo com Jasão. Ela concentra sua fala nas limitações e indignidades da vida das mulheres e as maneiras pelas quais elas são realizadas, por isso consegue a atenção do masculino e principalmente obtém o convencimento, uma vez que, ela reproduz uma visão androcêntrica da sociedade em que está vivendo. Medeia se torna através do discurso uma mulher domesticada.

Afirmado ser uma pessoa insensata, ela exalta a sabedoria de Jasão ao perceber que buscar uma nova aliança no interior da *pólis* seria a melhor alternativa para ambos. Assegurando ser desalmada, ela reconhece que ele, Jasão, só quer o bem e ao afirmar que é tonta justifica que é Jasão que devem escolher o futuro para a família. Portanto ela demonstra não ter domínio

²²⁰ Sissa afirma que na interpretação dos gregos “a mulher é passiva e, na melhor das hipóteses, inferior, em relação, escusado será dizer, ao padrão anatômico, fisiológico e psicológico: o homem” (SISSA, 1990, p. 85)

sobre as suas ações se tornando assim um ser insuficiente. Dessa forma, Medeia novamente tece uma rede de argumentos que visa ao convencimento deles através de palavras que eles mesmos se utilizam para descrever as mulheres. Ela não fala gratuitamente, ela usa palavras que eles desejam ouvir.

E assim Jasão afirma:

Alegro, mulher, com isso, nem condeno o de antes.

É normal na raça feminina rancor

contra o marido – afinal outras bodas escondi. (*MED.* 908-910) [grifo nosso]

Nesse prisma, Jasão realmente acredita na possibilidade de Medeia estar arrependida e aceita a permanência das crianças na cidade e principalmente que seus filhos levem presentes para a noiva. Jasão coloca as mulheres como pertencentes a uma raça específica por meio do seu discurso, uma vez que, “E se os deuses criaram belo o mal, reverso de um bem. Pudessem os homens procriar sem as mulheres, essa dolosa praga, que mesmo sendo a mulher-abelha, esconde em sua origem a raça de Pandora” (NDRADE, 2003, p. 119). Assim, essas mulheres são vistas como seres em coletivo e que principalmente não apresentam características distintas.

Além disso, ressaltamos que a atitude de expulsão da personagem do interior da cidade foi realizada por Creon, Jasão em nenhum momento afirmou ser necessária à sua retirada daquele local. O herói argonauta somente critica a fala exagerada da personagem e justifica que a sua expulsão é em consequência disso.

Pragas ímpias contra os tiranos praguejaste! (*MED* v. 607) [grifo nosso]

Assim, como já demonstrado no segundo capítulo, Jasão não deseja afastar Medeia da convivência da *pólis*, ele somente espera um comportamento comedido/submisso da personagem. Por isso, ele é persuadido por Medeia quando ela se coloca na posição que ele deseja, silenciosa e obediente. Ela consegue trafegar e construir um discurso que o masculino deseja escutar, palavras que os homens desejam das mulheres. Ela retira de si toda a certeza que possuía no primeiro embate com Jasão e coloca sobre ele toda a razão e é justamente dessa forma que ele visualiza a situação num todo.

Assim, Medeia prossegue:

**Enfim, somos o que somos, não direi ruins,
mas mulheres.** Então não debes imitar meu gênio,
nem pagar criancice com criancice. (*MED* vv. 889-891) [grifo nosso]

Esses homens que limitam e coordenam o comportamento do feminino, segundo Zaidman (1990), compreendem essa situação e evidentemente desejam o silêncio²²¹ e submissão de suas esposas, e é justamente através dessa perspectiva que Medeia sustenta suas falas. Nesse sentido, segundo Swift (2017) o discurso da personagem não está sozinho, mas cumpre uma retórica específica pois tem uma finalidade dentro do jogo cênico. Assim, podemos observar no relato de Medeia a persuasão e ela deliberadamente elucida ou suprime em determinados momentos aspectos de um sistema cívico que acantona o feminino, dando dessa forma visibilidade aos privilégios dos homens.

Para satisfizer Jasão a respeito do seu erro Medeia se utiliza do estereótipo do desequilíbrio e da imaturidade feminina e para tanto até chora na presença de seu marido para lhe garantir um arrependimento verdadeiro. Nesse momento ela deseja convencê-lo de que as crianças devem ficar na cidade e levar os presentes para a noiva de seu pai. A princesa se utiliza de um tecido para enganar Glauce, justamente algo produzido especificamente só por mulheres.

Medeia afirma:

É, se ela é mulher como todas as outras
tomarei então contigo, também eu, essa peleja:
mandarei para ela presentes os que muito
mais belo existem agora pros homens!
Já vejo: **fino vestido e tiara de ouro!** (*MED* vv. 945-949)[grifo
nosso]

A arte da tecelagem é um exercício unicamente feminino, e é justamente essa artimanha que ela emprega para ludibriar a princesa da *pólis*. Nessa perspectiva, Medeia tanto se utiliza desse discurso próprio do feminino na tentativa de persuasão dos homens ressaltando sua

²²¹ Utilizando as palavras “elo silencioso” (LEDUC, 1990, p. 333) para caracterizar o feminino.

condição de mulher e estrangeira, como também para se aproximar do Coro²²² representado nas mulheres de Corinto. Assim, ressaltamos que essas palavras possuem duplo interesse na construção de Medeia, uma vez que, ela deseja manter Creon e Jasão sob ilusão durante sua ação e principalmente busca a reciprocidade do Coro que permanece em silêncio mesmo após conhecimento dos seus atos. É através do discurso da utilidade/funcionalidade do feminino que ela se aproxima dessas mulheres do *oikos*, é demonstrando por meio de sua fala as relações de dominação masculina existentes dentro desse sistema cívico que Medeia convence o Coro a acompanhá-la.

Medeia chama o Coro para participar mesmo que seja de forma silenciosa:

Não contes nada! **Mulher é cheia de medo,**
Frac para ver batalha e ferro,
mas quando acontecer ser, na cama, injuriada,
aí não existe outra mente mais sanguinária (*MED* vv. 263-266) [grifo
nosso]

Como dito anteriormente, é através de um discurso que se fundamenta nas relações de parentesco, assunto já debatido, que Medeia cria um vínculo com esse Coro de mulheres e consegue a aproximação delas. Mesmo que esse elo seja realizado a partir do silêncio que esse feminino mantém a respeito dos planos da princesa, ele se apresenta como recíproco, pois, elas sabem que Medeia busca justiça nos seus atos e lhe acompanham. O Coro afirma:

Isso farei, pois é justo dar troco ao marido, (*MED* v. 267) [grifo
nosso]

Dessa forma, observamos que o Coro de mulheres de Corinto também é convencido pelo discurso da personagem principal, uma vez que, elas sabem que a intenção de Medeia é matar a princesa da cidade e afirmam ser justa essa escolha. Elas acompanham a fala e aceitam manter-se em silêncio mesmo que algo seja feito a uma outra mulher que pertence a sua própria cidade.

O lugar ocupado pelas mulheres na sociedade grega é nitidamente representado pelo Coro de coríntias, uma vez que, elas vivem cotidianamente no interior do *oikos* e compartilham

²²² Versos já trabalhados no capítulo dois, pois durante esse discurso Medeia se utiliza justamente das relações de parentesco para aproximar essas mulheres.

com Medeia da experiência reservada ao particular. E principalmente, demonstram um posicionamento “passivo” pois elas acompanham as resoluções da princesa Medeia e a apoiam até certo momento. Contudo, no momento da ação e do processo deliberativo Medeia realiza-o sozinha, pois “a glória das mulheres é não terem glória” (LORAUX, 1985, p. 23) não realizando ação/escolha. Apesar de existir um ponto de solidariedade em que o gênero supera a lealdade local, mesmo em face de uma trama de assassinato, o Coro não deixa de estar junto em sua identificação com Medeia. Suas respostas evoluem com a ação e servem como um som sensível contra o qual o público da peça pode medir suas próprias reações.

Em suma, o discurso realizado pela princesa se apresenta como uma potência na *peithó*, pois ela destina as suas palavras para induzir o masculino aos seus próprios interesses. Observamos que a princesa se utilizou de sua sabedoria para confundir²²³ os homens da tragédia, posto que “o discurso ambivalente é uma mulher” (DETIENNE, 2013, p. 72), além disso segundo Swift (2017) sua capacidade de enganar teria sido considerada tipicamente feminina. Assim, novamente observamos que as interpretações contemporâneas ainda permanecem associando uma atitude moralmente ruim, enganar, justamente ao feminino.

Nesse sentido, é como se Medeia fosse tramando em sua teia argumentativa²²⁴ e cênica todos os personagens masculinos, e que somente o Coro de mulheres, sabe a sua decisão a respeito da morte²²⁵ de Glauce. Ela chama a participação dessas mulheres no seu processo de ação, pedindo que permaneçam em silêncio a respeito dos seus planos, pois somente elas sabem quais são as intenções até aquele momento. Vemos Medeia realizar três falas diferentes, com personagens distintos, Creon, Jasão e o Coro de mulheres e justamente por isso acreditamos que ela apresenta um processo deliberativo muito significativo, uma vez que, consegue tecer argumentos diferentes.

Medeia vai aos poucos penetrando no terreno da ação, isto é, do mundo propriamente masculino. “És mulher, impulsiva, tal qual macho” (v. 319), ao dizer essa frase Creon reconhece

²²³ Nesse sentido, as mulheres sempre são vistas como pessoas perigosas de se ter por perto, como nos demonstra Marta Mega Andrade: “De forma geral, os atributos da alteridade do feminino são qualidades ligadas à 0+proveniência artilosa das mulheres, que as tornam suscetíveis ao estranhamento. Em primeiro lugar o ardil. Fundamento do ser feminino, a métiis marca a presença da mulher entre os homens que, pela métiis, se tornam imprevidentes (incapazes de antecipar e projetar-se contra um artifício)” (ANDRADE, 2001, p. 52).

²²⁴ A respeito desse processo podemos afirmar que “*Peithó*, que é sem dúvida a potência do discurso no modo como este se exerce sobre outrem, sua magia, sua sedução, o modo como o outro o recebe” (DETIENNE, 2013, p. 67)

²²⁵ Lembramos que até o momento o Coro tem conhecimento somente sobre a morte de Glauce, a decisão a respeito das crianças é posterior. Nesse sentido “A advertência está feita - a queda de Medéia é abissal; nem a inocência da infância escapará à dor.” (GALDINO, 2002, p. 443)

uma importante diferença entre Medeia e as outras mulheres, já que, afirma sua capacidade de decisão. Medeia por um esforço discursivo consegue o tão almejado mais um dia.

3.2 A voz de Medeia

Nesse tópico final, analisaremos os momentos em que Medeia se utiliza de uma *métis*²²⁶ particular, expressa em sua fala, demonstrando de tal modo ter controle sobre suas próprias ações, perspectivando seu futuro e principalmente o direcionamento dos seus diálogos. Ao se utilizar de discursos que rompem com o convencional feminino a personagem evidencia o acantonamento social das mulheres e para tanto realiza uma ruptura no sistema cívico da *pólis* de Corinto.

Como apresentado na introdução da dissertação encontramos poucas interpretações a respeito da forma de pensar da personagem, utilizando para tanto o estatuto da ação puramente humana como um processo racional, como nos demonstra Filho: “perseguir a hipótese de que a Medeia euripidiana oferece um esboço da noção de liberdade fundada na autonomia do agente é, pois, nossa meta. Para tanto, é preciso rastrear na peça aquilo que pode ser posto como o estatuto da ação” (FILHO, 2011, p. 65). Logo, para o autor a personagem evidencia um domínio sobre a paixão, embora num primeiro momento lastime a sua condição de abandonada, ela apresenta também uma capacidade deliberativa durante a encenação, portanto sua ação é resultado do cálculo intencional. Por isso, o autor alega “E se a possibilidade da violência, ou das maldades, inferida da figura de Medeia não se remete apenas à força da paixão, como também a sua própria natureza, isto é, ela tem a tendência natural para agir” (FILHO, 2011, p. 66). Dessa forma, o processo racional está amplamente presente na encenação, mesmo que alguns autores interpretem como descontrole feminino as ações de Medeia.

Nosso interesse não é evidenciar os saberes considerados exóticos ou míticos que são personificados em seus filtros, ervas ou encantos e que são largamente explorados por outros autores²²⁷. Acreditamos que as explicações que desejam evidenciar somente os saberes exóticos

²²⁶ A *métis* é uma potência de astúcia e engano. Ela age por disfarce. Para ludibriar sua vítima, ela toma emprestada uma forma de máscara, em lugar de revelar seu ser verdadeiro. Nela a aparência e a realidade desdobradas opõem-se como duas formas contrárias, produzindo um efeito de ilusão, *apáte*, que induz o adversário ao erro e deixa-o, em face de sua derrota, tão ofuscado quanto diante dos sortilégios de um mágico. (VERNANT, 2016, p. 29)

²²⁷ Nacionalmente, o principal destaque nas pesquisas a respeito da temática é a professora historiadora Maria Regina Cândido com seu livro intitulado *Medéia, Mito e Magia: a imagem através do tempo*. Nesse sentido, a historiadora se tornou referência quando o assunto é a personagem Medeia e seus poderes mágicos.

que a personagem apresentada, ressaltam a posição de mulher descontrolada ou alguém que domina algo pertencente à natureza, não civilizado e, portanto, contrário à construção androcêntrica. Sendo assim, essas leituras acantonam a posição da mulher novamente pois as unem com algo relativo ao desconhecido. Além do mais, identificar em Medeia um saber exótico revela por um lado que se reconhece na personagem um saber, porém de um outro tipo, saberes que agora desqualificam sua conduta, uma vez que, não são mais úteis a *pólis*.

Como já debatido na seção anterior, o primeiro episódio expressa a entrada de Creon no interior do palco já seguro da decisão a respeito da expulsão de Medeia. Contudo, por meio do discurso maternal/feminino, já analisado, Medeia consegue convencê-lo a respeito da necessidade de sua permanência. Dessa forma num primeiro momento ela não apresenta uma ruptura que possa ser analisada nesse instante.

Medeia nesse sentido discursa a respeito da sua participação²²⁸ nas conquistas do herói, atribuindo autovalor nas próprias atitudes que somente honram o masculino. Ela enfrenta Jasão por meio da produção de uma fala que se fundamenta nas suas ações durante a conquista do velocino de ouro e principalmente no compromisso firmado entre ambos.

te salvei, como sabem todos os gregos que
contigo embarcaram no navio Argo, (*MED* vv. 476-477) [grifo nosso]

Sua fala anuncia o valor de tais atitudes e que os gregos reconhecem a sua importância e participação em tal empreitada. Nesse sentido, ela não emprega um discurso feminino da subordinação e das exclusões, pelo contrário se coloca em pé de igualdade do ponto de vista de ação com Jasão. Medeia produz assim uma ruptura.

Ao analisar a participação de Medeia nas conquistas do herói argonauta, fica nítido a necessidade que o personagem apresenta do auxílio da princesa, dessa forma reconhecendo que ela possui um saber que ele não tem. Medeia evidencia todas as suas atuações no processo de conquista do velocino e que os gregos presentes na nau sabem que foram os seus conhecimentos que salvaram Jasão.

eu matei, erguendo para ti a luz salvadora. (*MED* vv.482) [grifo
nosso]

²²⁸ Versos 465 a 519

Assim, Medeia lhe afirmar ser a luz salvadora que o auxiliou no momento em que ele não sabia como realizar tais tarefas. E se não fosse a sabedoria da personagem feminina e principalmente a sua intervenção, o herói não teria conquistado a relíquia. Contudo, Medeia acredita ter errado ao abandonar sua casa por Jasão, posto que afirma ter sido “**Mais dedicada do que esperta**” (*MED* v. 485) [grifo nosso]. Esse sentido prossegue afirmando suas ações em outros momentos

E matei Pélias, de mais doloroso morrer,
pelas próprias filhas e retomei o palácio.

E isso por nós! (*MED* vv. 486-488)[grifo nosso]

A personagem relembra até mesmo a morte do tio de Jasão e que foi justamente os seus conhecimentos e a arte na persuasão que levou as próprias filhas a matar o pai. Medeia afirma ter realizado tal atitude em benefício do casal, e não pensando somente em si, algo que atualmente Jasão realiza. Ela enfatiza que suas ações foram para benefício de ambos e que estava pensando coletivamente.

Além disso, Medeia lhe cobra o vínculo²²⁹ firmado anteriormente, questionando a palavra de Jasão, e afirma não saber se entre os homens agora existem novas leis.

Mas tu sabes bem: não cumpristes as juras que me fizeste. (*MED* v. 494) [grifo nosso]

Nesse sentido, a personagem feminina cobra²³⁰ do masculino uma atitude a respeito das juras realizadas anteriormente, assim rompendo com a sua posição de submissa e confrontando Jasão a respeito de suas ações. Ela afirma que o discurso de Jasão é desleal e dessa forma busca a justiça em suas falas. Para tanto o chama de covarde (v. 466) e canalha (v. 471), ela se opõe à postura moral de Jasão, buscando com isso recuperar o acordo que ele atualmente não honra. Ela enfrenta Jasão no seu próprio terreno, isto é, a produção de um discurso que se realiza no espaço comum. Assim, “ela exerce o movimento de subjugação e de resistência ao poder

²²⁹ Nesse sentido Konstan afirma que “as relações que são feitas podem ser desfeitas; embora os gregos atribuíssem um grande valor à lealdade dos amigos, eles reconheceram que a relação é mutável” (KONSTAN, 2005, p. 80). O vínculo que Medeia cobra é relacionado a *philia*, algo existente entre os gregos masculinos, não entre ambos os sexos.

²³⁰ A quebra do compromisso de fidelidade que Jasão tinha com Medeia é segundo Ferreira (1997) o principal motivador para a busca de uma vingança.

exercido pelo masculino de forma explícita” (BALDIN; BRITO, 2014, p.118) demonstrando nitidamente as relações de gênero presentes naquele espaço e como ela se utiliza dessa diferenciação entre os sexos para construir seu discurso

Medeia rompe com o ideário feminino a partir do momento que questiona Jasão a respeito da sua palavra, quando ela se coloca numa posição que impõe uma cobrança, um vínculo. Ela afirma que foram realizadas juras e que ele sabe disso, e justamente como homem deveria manter a sua palavra, a sua honra. Destarte, Medeia afirma que: “**fazer mal a um amigo e ainda lhe olhar na cara**” (*MED* v. 471)[grifo nosso].

Contudo, devido a utilidade Jasão repudia²³¹ Medeia e busca uma nova aliança matrimonial que lhe favoreça, não se importando com o acordo anteriormente firmado, assim “*philia* e *philos* são conceitos recorrentes na boca da protagonista, no contexto do reconhecimento do pacto outrora selado, quando Medeia ofereceu o seu auxílio para que Jasão consiga alcançar o Velo de Ouro” (FIALHO, 2014, p. 23). Porém, como nos afirma Vernant isso era presente somente no mundo entre os homens, assim Medeia jamais teria o reconhecimento de Jasão nesse sentido.

Essa semelhança cria a unidade da *polis*, porque, para os gregos, só os semelhantes podem encontra-se mutuamente unidos pela *Philia*, associados numa mesma comunidade. O vínculo do homem com o homem vai tomar assim, no esquema da cidade, a forma de uma relação recíproca reversível, substituindo as relações hierárquicas de submissão e de domínio” (VERNANT, 1984, p. 42)

Ela apresenta um processo de ação, algo inconcebível na sociedade grega pois “qualquer iniciativa tomada activamente por uma mulher só pode ser do domínio da sedução, da feitiçaria, do despudor. A esposa deve limitar-se a uma passividade que consente, a uma adequação sistemática ao modo de vida do marido” (SISSA, 1990, p. 118). Medeia tem um saber próprio, uma capacidade de interpretar situações e agir, ela se coloca em relação aos outros personagens no campo da ação, local eminentemente masculino, porque ela compreende a si e o lugar que ocupa como diferente. Dessa forma, “Medéia é sobretudo uma personagem de inversões. A mesma inversão que poderia provocar o riso na comédia, na tragédia de Medéia pode levar – e leva – ao *páthos*. Isso porque Medéia, já foi dito, era regida por um estatuto do diferente, e essa alteridade terrificava” (CAIRUS, 2005, p. 09), principalmente a parte masculina da sociedade.

O personagem Jasão, quando adentra no palco tenta com seu falatório desqualificar a participação de Medeia nos seus atos, afirma que é necessário “que me esquive, do teu falatório,

²³¹ Assim podemos afirmar que “ao ser repudiada, confronta-se com sua realidade e percebe que seu mundo está vazio, ela traiu seus valores e não se considera grega” (GALDINO, 2002, p. 446)

mulher, de tua língua nervosa” (vv. 524-525). É evidente a tentativa de proteção aos seus feitos que ele realiza, dessa forma ele constrói seus argumentos no sentido de retirar a participação de Medeia nas suas conquistas e atribuir a si mesmo glória.

**Mais recebeste do que deste, isto eu vou provar:
em primeiro lugar, em vez de chão bárbaro
habitas a terra grega, conheces a justiça,
fazes uso das leis, não do favor da força. (MED vv. 535-538) [grifo
nosso]**

Essa passagem da tragédia é característica do enfrentamento, por meio do diálogo, de dois posicionamentos antagônicos, Medeia a mulher que busca reconhecimento e principalmente o acordo anteriormente firmado, e Jasão, o herói argonauta que deseja desvalidar a participação do feminino nas suas conquistas particulares. É justamente nesse instante que ocorre o “embate verbal” (v.546) expressão utilizada por Jasão que tenta esquivar-se ao máximo das acusações de Medeia, o qual afirma ter atuação direta em suas glórias perante aos gregos.

O masculino na peça em diversos momentos tenta, de alguma maneira, corromper qualquer processo deliberativo ou ação que Medeia poderá ter no decorrer da tragédia, entretanto acaba sendo ludibriado pelo seu discurso dela e permitem-lhe uma ação. Além disso, ela é chamada de bárbara²³² pelo masculino, justamente para retirá-la da convivência da *pólis*, deixando-a isolada e subordinada.

Esse tipo de expressão, deseja desqualificar a produção do *lógos*²³³ da personagem, já que para o masculino a mulher é um ser que não possui saber no sentido intelectual e

²³² Neste sentido, vale ressaltar que os escritos de Heródoto (2006) solidificam a identidade do povo grego, pois ele demonstra, através de relatos, a diferenciação que existia entre os gregos e os outros povos considerados bárbaros ou selvagens. Segundo Eyler (2012) os outros significavam o negativo, o incontrolável, o desconhecido, daqueles que não falavam grego. E essa diferença existente entre ambos, deveria ser mantida, visto que era isso que separava os gregos dos bárbaros. Além disso, os gregos tinham inventado a *política* que se apresenta como o contrário da violência, porque era através do diálogo que os homens podiam discutir e resolver os diferentes interesses da cidade. Assim como nos demonstra, a *pólis* representava a vida política ancorada nos princípios da justiça (*Diké*) e das leis (*Nomos*) expressos na *Polytheia*. A sociedade grega demarcou muito a fronteira que existia entre o cidadão e o estrangeiro, como nos afirma Nicole Loraux (1993), embora a *pólis* não poderia existir sem a presença do outro.

²³³ Ressaltamos que as pesquisas de Louis Gernet foram fundamentais para melhor compreensão da racionalidade grega, que anteriormente era vista sob o signo do “milagre grego” que mantinha uma ideia de transformação abrupta e não mantinha relações com as condições do contexto. Com as pesquisas de Gernet “o humanismo grego deixa de ser considerado emanção da razão absoluta, existente fora dos homens, e passa a ser tomado como um fato social, uma criação humana, determinada pelas contingências de seu tempo” (JULIEN, 2014, p. 40).

deliberativo, pois pensar significa decidir o próprio futuro, planejar a vida, fazer a “coisa” pública²³⁴, o que era completamente negado às mulheres nesse contexto. E principalmente porque “a traição de Jasão por seus juramentos que levou Medeia à violência, ao invés de algum aspecto inerente bárbaro da personagem” (SWIFT, 2017, p. 25). Medeia planeja uma ação que atinge Jasão, Clauce e Creon, demonstrando que ela projeta o seu próprio futuro, e principalmente os seus atos e as consequências.

Um personagem que ratifica esse temor que os homens possuem da princesa é o rei Creon²³⁵, pois já no primeiro episódio ele expressa o receio que possui a respeito de Medeia, por isso deseja retirá-la da cidade, afirmando que:

Medo de ti – não preciso embaralhar palavras -

de que não causes à minha filha incurável mal.

Muita coisa junta motiva isto:

tua sábia natura, uma perícia pra muitos males ... (*MED* vv. 282-285)[grifo nosso]

Nesse instante o diálogo se realiza em frente ao *oikos* e Creon está determinado a expulsá-la o mais rápido possível do interior da cidade, porque ele admite que a personagem carrega dentro de si muitas maneiras de agir que transbordam o convencional destinado às mulheres. Nesse sentido, “nas palavras do rei de Corinto, os motivos que levam a cidade a banir Medeia são de ordem do temor da mulher hábil (*sophé pèphukas*)” (ANDRADE, 2001, p. 58). Ele evidencia na sua fala um reconhecimento da sabedoria da personagem, marcada pela sua perícia no mal, deixando claro que conhece os meios pelos quais ela consegue suas vitórias, ou seja, matando pessoas. Além disso, como demonstrado no capítulo anterior, Creon afirma que Medeia é impulsiva: “és mulher, impulsiva, tal qual macho” (*MED* v. 319), assim ele compreende que a subordinação e o silêncio não condizem com a conduta da personagem.

²³⁴ Nesse sentido citamos “Com o advento da cidade-Estado, ele ocupa o primeiro plano. É a ferramenta política por excelência, o instrumento privilegiado das relações sociais. É por meio do discurso que os homens agem em assembleias, comandam, exercem domínio sobre outrem” (DETIENNE, 2013, p. 110). Assim, são os homens que decidem a vida pública e não as mulheres.

²³⁵ Na interpretação da historiadora Marta Mega de Andrade, em seu livro *A “cidade das mulheres”: cidadania e alteridade feminina na Atenas Clássica*, as atitudes referentes ao banimento são vistas nessa perspectiva: “Nas palavras do rei de Corinto, os motivos que levam a cidade a banir Medeia são da ordem do temor contra uma mulher hábil (*sophé*), magoada pelo leito viril. Para que se compreenda o alcance deste temor, é preciso ter em mente o significado de que se reveste o leito. Em relação à Medeia, o leito representa legitimidade, engajamento através do juramento. Pode-se afirmar que representa o centro de um espaço, cujo domínio é da mulher, conferindo a ela um status e uma posição em relação a outras mulheres naquela sociedade” (ANDRADE, 2001, p. 56, 57).

Medeia transita entre esses dois mundos, feminino/masculino, particular/comum. Sua forma de ação e principalmente a preocupação com sua honra perante os cidadãos lhe deixam características masculinas evidentes²³⁶. Além disso, segundo Faria (2008) o texto de Medeia é representativo dos conflitos existentes entre o masculino e o feminino no interior da pólis e aborda os principais momentos sociais e culturais da vida da mulher: o parto, o dote, o casamento, a fidelidade, o divórcio e até mesmo a personalidade desses seres.

Com o uso manipulado da linguagem e a personalidade ativa e ousada de Medeia, sua inteligência e argumentação sobre seus poderes e ações além do desejo de agir por conta própria para obter respostas teriam sido, conforme Swift (2017) características masculinas; além disso seu desejo de evitar zombaria e de proteger agressivamente a sua honra é uma reminiscência de homens heroicos. Essa mistura transgressora de elementos do masculino e do feminino em Medeia a faz uma personagem formidável e ao mesmo tempo aterrorizante, capaz de superar aqueles ao seu redor na busca de seus objetivos “a essa *métis* envolvente, em ação nas palavras²³⁷ e nos atos das mulheres que tece as redes mortíferas ou apertam os nós de inúmeros laços, a tragédia contrapõe tudo que corta e dilacera, em suma, que derrama sangue” (LORAUX, 1984, p. 32). Odisseu, o herói considerado polimétis, é mentiroso por excelência e nem por isso seu *status* de masculino é colocado em cheque quando realiza tais ações. Pelo contrário, ele é visto como alguém que possui uma sabedoria muito elevada e principalmente é protegido pela deusa Atena.

Reconhecemos na personagem a produção de um *lógos* específico a partir de seu lugar de fala, uma mulher estrangeira cerceada pela *pólis* masculina. Por isso, Jasão desconsidera Medeia e, principalmente, o seu discurso que é caracterizado por ele como algo negativo, verborrágico. Diante disso, desejamos observar os discursos²³⁸ que compõe a encenação trágica e o processo que Medeia realiza quando ousa saber e, particularmente, quando atreve-se a falar.

A personagem aqui analisada quando está diante do Coro de mulheres de Corinto afirma “é preciso ousar” (v. 1052) dessa forma demarcando a ruptura que ela realizará ao construir um discurso que combate o sistema androcêntrico da *polís* grega. Medeia em frente ao *oikos* chama

²³⁶ A autora Swift (2017) afirma que a busca por manter a sua honra e principalmente o desejo de não se tornar motivo de zombaria entre as pessoas que leva a personagem Medeia a uma ação.

²³⁷ Se utilizando do discurso, algo impensável para mulheres que Medeia constrói sua ação, contudo “era a palavra que formava, no quadro da cidade, o instrumento da vida política” (VERNANT 1984, p. 36) assim algo pertencente somente aos homens e Medeia justamente transborda esse limite.

²³⁸ “O discurso é realmente concebido como uma realidade natural, uma parte da *phýsis*” (DETIENNE, 2013, p. 59)

essas mulheres a participarem na construção de uma crítica ao sistema cívico que subjuga²³⁹ de igual maneira todas elas. Como demonstrado no capítulo anterior através de um quadro exemplificativo Medeia cria um vínculo com as moradoras de Corinto, ela as chama de amigas, assim as convidando para compartilharem a crítica.

Mulheres somos as mais lamentáveis criaturas. (*MED* v. 232) [grifo nosso]

A personagem convida por meio da palavra amigas a participação do Coro de mulheres de Corinto, pois ela admite não ser pertencente²⁴⁰ aquele local. Contudo, a partir do vínculo existente entre essas mulheres ela as convida a cooperarem com seus objetivos, mesmo que seja através do silêncio. Medeia nesse sentido se utiliza do discurso para demonstrar um ponto de vista particular a respeito do que ela pensa, assim contrapondo os dois lados: o masculino e o feminino considerado convencional. A personagem busca reconhecimento a respeito de suas ações e principalmente cobra de Jasão o acordo realizado por ambos anteriormente. É justamente a questão da justiça e da utilidade que Medeia emprega nas suas falas.

Em suma, como abordado nesse capítulo final podemos observar a tentativa de produção de um discurso próprio que a personagem Medeia realiza durante a peça teatral. Nesse sentido, primeiramente fundamentando seus diálogos na condição de mãe ela consegue convencer Creon a lhe dar mais um dia de permanência e principalmente aproxima o Coro de mulheres. e num segundo momento, ao enfrentar seu marido, Medeia ousa afirmar sua participação nas glórias do herói argonautas e evidencia a falta de compromisso com a própria palavra que Jasão lhe deu. Assim ela lhe cobra um vínculo/acordo anteriormente firmado que agora é desfeito sem a menor preocupação por parte do masculino.

²³⁹ Nesse sentido “Mas falarão elas? Esses gritos, choros, cantos, tagarelices, línguas estrangeiras, exprimem muito claramente a impossibilidade de as mulheres acenderem à única palavra reconhecida, a palavra política” (PANTEL, 1990, p. 605). Por isso Medeia não consegue penetrar de maneira eficiente no espaço comum mesmo que se utilize de um discurso para tanto.

²⁴⁰ Esse sentimento de pertença aparece nas falas da personagem quando afirma ser estrangeira e ter abandonado o seu lar paterno, como anteriormente demonstrado nos diálogos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS:

Medeia: com quais exclusões o sujeito feminino é construído?

Fizemos uma trajetória no texto que buscou mostrar como as relações de gênero se edificam em meio a um tipo de relações de parentesco definidas por práticas heterossexuais. São no interior dessas relações que mulheres e homens tornam-se seres culturais, sociais apreende, a dizer de si, a expressar sua compreensão de mundo. Estamos sempre mergulhados em experiências compartilhadas que são experiências culturais.

Assim compreendida a obra teatral *Medeia* adquire uma dimensão a partir da qual a sociedade ateniense se torna presente na própria obra. Presente na medida em que a tragédia é, antes de tudo teatro e, portanto, dialogando com os problemas reais da cidade. O teatro articula-se à cidade, como a cidade ao teatro através de uma mediação crítica que viabiliza a cidade pensar-se. Este trabalho que o teatro faz em meio a uma cidade na qual a palavra é instrumento de poder, já que, a *isegoria* é franqueada a todos os cidadãos, permite que os cidadãos enquanto espectadores revejam suas ações, dialoguem com a crise, visando a construção de uma saída. Não há tragédia sem a *isegoria* ateniense, pois é ela que dá sentido à tessitura do texto. O texto trágico se realiza na encenação que projeta a cidade para uma outra dimensão. Esta dimensão que torna possível a encenação, ao jogo do faz de conta que instaura a possibilidade de levar a ação humana para um território no qual a cidade pode ser vista, observada e, por fim criticada.

Medeia, Eurípedes, 431 Atenas: Abre a cena:

Uma mulher em desespero grita no interior do palácio. Como diz a ama:

E jaz, em jejum, corpo entre as dores,
Derretida em lágrimas todo o tempo,
Desde que se viu enganada pelo homem... (*MED* vv. 24-26)

A ama descreve a dor física de Medeia. Medeia sofre nos ossos e na carne a dor do abandono por parte de Jasão. Assim ela é chamada para frente do *oikos* juntamente como o Coro de mulheres de Corinto. Medeia lamenta sua condição atualmente abandonada por aquele que tudo lhe tirou. O homem que recebeu o título de herói devido uma expedição na qual ela que conquistou o velocino de ouro e salve sua vida.

Contudo, Medeia inicia uma transição no processo trágico e abandona suas lamentações e parte para o campo da ação. Medeia traça para si um cenário, um caminho de luta, após o desespero da descoberta da ação de Jasão, ela vai aos poucos construindo para si uma solução que rompe com o pensável, ora articulando-se com o Coro e tornando-se para aquelas comportadas mulheres coríntias uma porta-voz, já que com ela dialoga, expõe as dores de ser mulher neste tempo, escuta e propõe. Caminham juntas.

Quando interpretamos a tragédia de Eurípides podemos observar que de alguma forma ela permite quebrar uma visão monocromática que reduz tudo a um antagonismo visceral, de mulheres submissas e de homens senhores absolutos, estabelecendo papéis sociais distintos para ambos os sexos. E é justamente esse transbordamento que a personagem realiza que nos permite demonstrar, através da escrita, as discussões existentes no interior do texto trágico a partir de um problema contemporâneo, a categoria de gênero.

A personagem criada por Eurípides e representada no teatro em diversos momentos autoafirma os seus saberes perante os cidadãos (homens e mulheres) de Corinto. Neste sentido, Medeia nos faz percorrer com ela o caminho que seu próprio pensamento. A peça desafia seu público a repensar os fundamentos de seu raciocínio sobre a ética do caráter - tanto para homens quanto para mulheres. Por um lado, Medeia mostra seu soberbo domínio retórico dos provérbios misóginos que descrevem as mulheres como criaturas irracionais da paixão; por outro lado, ela não refuta esses provérbios com suas próprias ações. Tendo usado sua habilidade retórica para reconquistar a confiança de seu marido, ela articula estratégias, formas de ação; ora se volta aos homens da peça com uma perfeita mulher, serena, levemente submissa, uma mulher para homem nenhum colocar defeito (*MED* vv. 870-905). Ora ela se volta as mulheres de Corinto, pobres mulheres submissas. O apoio do Coro é crucial para a estratégia de Medeia. Sendo estrangeira, ela busca um terreno comum com essas mulheres coríntias, aludindo ao seu sofrimento compartilhado nas mãos dos homens. O Coro expressa sua simpatia por Medeia em seu primeiro estásimo, onde cantam os rios que correm para trás. Aqui eles se aventuram a esperar que as mulheres não sejam mais alvo da "fama que parece má" (*MED* v. 420). Esse medo e o desejo de punir o marido a impulsionam para uma ação que faz o Coro estremecer; Jasão a denúncia como "um monstro, não uma mulher" (1342). Ela é simplesmente o monstro que Jasão a faz parecer?

A identidade de Medeia como mulher e seu status de vítima e portadora de uma palavra que revela a condição do feminino a tornam profundamente compreensiva. Medeia as toca com sua compreensão, com sua vocação de vocalizar para elas e por elas as agruras de sua

condição feminina. Medeia deu a elas outra voz. Uma voz que as faz perceber o mundo masculino de outra forma. Essas mulheres voltam ao silêncio, após sua experiência com Medeia, mas elas sabem mais de si e dos homens. Percebem com clareza a diferença entre viver como um ser funcionalizado pelo masculino para um ser que se autoproduz e que redimensiona-se no espaço a partir de reconstrução de si que se faz pela ação.

E, com Jasão, Medeia nos leva ao interior de uma problemática fundamental para a cidade e para as próprias mulheres. Devemos aceitar tudo, toda a ação que se coloca como justificada por ela mesma.

Em seu primeiro intercâmbio verbal prolongado com Medeia, Jasão proclama que “você mulheres entraram em tal estado de espírito que, se sua vida noturna é boa, você acha que tem tudo; mas, se nesse trimestre as coisas derem errado, você considerará os seus melhores e mais verdadeiros interesses os mais odiosos” (*MED* vv.569–73). Podemos ouvir isso como um esforço infundado de descartar as alegações cuidadosamente formuladas pela Medeia sobre os benefícios recíprocos do casamento. Medeia acusa Jasão de não tratá-la com *philia*, isto é, sem nenhum tipo de reciprocidade. Fazer mal a um amigo, diz Medeia referindo-se a si, e ainda olhar na cara. (*MED* v.470). Nesse sentido, a personagem acredita que o ato de Jasão ter apertado sua mão é um sinal inquebrantável dos laços de reciprocidade que deveriam existir entre ambos, e que a partir daquele momento passou a uni-los.

Para Medeia Jasão é um doente, e sua doença é a maior das doenças humanas, **canalhice** (grifo nosso). Mas o diálogo final deles lança as palavras anteriores de Jasão sob uma luz diferente. Medeia acaba de mencionar a arrogância do novo casamento de Jasão. Em resposta, Jasão pergunta incrédulo, em relação aos filhos mortos: "E apenas por isso você escolheu matá-los?" (*MED* v.1367). Medeia responde zombeteiramente: “O amor é tão pequeno para uma mulher?” (*MED* v.1368).

Como podemos avaliar o tom de Medeia aqui? Ela está zombando de Jasão por suas trivialidades misóginas? Suas palavras são ditas com ironia? Ou com raiva e desprezo? A personagem é cheia de contradições: ela explora estereótipos misóginos sobre as mulheres para manipular os homens ao seu redor²⁴¹. Portanto, observamos que Medeia de alguma forma não consegue condizer socialmente a esse universo androcêntrico que é a *pólis*, porque evidentemente ela e as outras mulheres estão sempre cerceadas por uma concepção masculina

²⁴¹ Gonçalves, Jussemar Weiss. Me Chamo Medeia: Gênero na Tragédia Medeia de Eurípedes. Artigo apresentado no II Congresso Internacional de História- Cultura, Poder e Sociedade, UFSM, 5, 6 e 7 de novembro de 2019

que as tolhe, e segundo Loraux “as cidades protegem a esfera do político das condutas e dos afectos que arriscam ameaçar-lhes a ordem” (LORAUX, 1994, p. 23). Sendo assim, o feminino é visto como uma “ameaça” para a ordem da *pólis*, por isso sua função é fortemente demarcada.

Dentre os personagens femininos da tragédia é, talvez, Medeia aquela que mais passou por um processo de revisão. Desde a antiguidade e, chegando aos nossos dias quando esta mulher, a partir de visões literárias, sofre variações em sua construção que vão desde a destruidora de lares até a representante de uma mulher apaixonada. Todas essas construções foram produzidas em contextos nos quais a figura do feminino ocupava um lugar fundamentalmente determinado pelo masculino, por isto sua definição como bruxa, feiticeira ou mulher apaixonada. Das mulheres trágicas que ousam agir, isto é, assumir a construção de seu destino é Medeia a única que escapa da morte. Clitemnestra, mulher de Agamêmnon é morta por seu filho Orestes, que justifica seu ato dizendo “não podemos deixar viva uma mulher que assassina homens”. Já Antígona escolhe morrer a ter que viver um mundo no qual a estrutura familiar não seja também a estrutura legítima de poder.

Medeia sobrevive ao seu próprio drama pois na criação que faz Eurípedes, ela percebe com exatidão o limite da convivência com masculina em uma sociedade marcadamente androcêntrica. Ela vence a morte não apenas física, mas moral, ou seja, ela dá continuidade à sua proposta ética ao enfrentar Jasão de igual para igual no mesmo terreno argumentativo. Ela percebe que o acordo que os homens fazem com as mulheres não tem força de contrato, não tem peso moral, podendo ser desfeito sem prejuízo. Ela percebe o lugar que ocupa naquela *oikos*, ao lado das outras mulheres fazendo com que se rebele contra sua condição de mulher antes que sua condição social. As vozes das mulheres perdem-se pelas paredes de seus aposentos, como falas sem sentidos para os ouvidos masculinos. Elas não são mudas, elas falam, mas sua voz é mediata por um conjunto de regras que as tornam subordinadas, presas ao mundo doméstico.

As representações de papéis de gênero e o papel de gênero em Eurípedes são tópicos desafiadores e multifacetados que iludem a soma pura. Os leitores de hoje, no entanto, geralmente são menos rápidos em julgar ou aplicar rótulos do que nos anos anteriores. Em vez de denunciar Medeia como uma mulher "ruim" ou celebrar Eurípedes como uma profeminista, podemos estar mais inclinados a apreciar a complexidade e a diversidade de personagens que povoam seu palco, e a apreciar que o manejo muitas vezes sofisticado de suas identidades de gênero são uma característica distintiva e provocativa da arte eurípidiana.

REFERÊNCIAS:

Fontes:

- EURÍPIDES. **Medéia**. Tradução de David Jardim Júnior. São Paulo: Ediouro S.A, 1988.
- EURÍPIDES. **Medéia, As Bacantes, As Troianas**. Tradução de David Jardim Júnior. São Paulo: Ediouro, 1988.
- EURÍPIDES. **Medéia**. Tradução de Miroel Silveira e Junia Silveira Gonçalves. São Paulo: Martin Claret, 2004.
- EURÍPIDES. **Medeia**. Tradução de Trajano Vieira. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.
- EURÍPIDES. **Medeia**. Tradução de Trupersa. São Paulo: Ateliê Editorial, 2013.
- EURÍPIDES. **Eurípidés - Teatro Completo**. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, v. 1, 2015.

Dicionários:

- BAILLY, A.. **Dictionnaire Grec Français**. Paris: Librairie Hachette, 1950.
- BRANDÃO, Junito de Souza. **Dicionário Mítico-Etimológico da mitologia grega**. Vol 1. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.
- _____. **Dicionário Mítico-Etimológico da mitologia grega**. Vol 2. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.
- _____. **Dicionário Mítico-Etimológico da mitologia grega**. Vol 3. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.
- HIRATA, Helena et al. (org.). **Dicionário Crítico do Feminismo**. São Paulo: Editora UNESP, 2009
- MOSSÉ, Claude. **Dicionário da Civilização Grega**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- SILVA, Karina Vanderlei; SILVA, Maciel Henrique. **Dicionário de Conceitos Históricos**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2009. Disponível em: <<http://www.meuportalacademico.com.br/wpcontent/uploads/2013/04/SILVA-K-SILVA-M.-Dicionário-de-conceitos-históricos.pdf>>. Acesso em: 24 agosto. 2018.

Bibliografia

ANDRADE, Marta. Mega de. A “**cidade das mulheres**”: cidadania e alteridade feminina na Atenas Clássica. Rio de Janeiro: LHIA, 2001. 174 p. Disponível em:

<<https://pt.scribd.com/document/315745739/A-cidade-das-mulheres-Martha-Mega-pdf>>.

Acesso em: 3 fevereiro 2015.

_____. A "Cidade das Mulheres": a questão feminina e a pólis revisitada. In: FUNARI, Pedro Paulo; FEITOSA, Loudes Conde; SILVA, Glaydson José da. **Amor, desejo e poder na Antiguidade: relações de gênero e representações do feminino**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1986.

BALDIN, Talita.; BRITO, Rosemeri dos Santos. A Mulher em Cena: o Feminino na Tragédia Grega. **Revista Latino-americana de Geografia e Gênero**, Ponta Grossa, v. 5, p. 114-125, julho 2014. Disponível em:

<<http://www.revistas2.uepg.br/index.php/rlagg/article/view/4767>>. Acesso em: 25 mar. 2018.

BELEBONI, Renata Cardoso. O leito de Procusto - o gênero na Grécia Antiga. In: FUNARI, Pedro Paulo; FEITOSA, Loudes Conde; SILVA, Glaydson José da. **Amor, desejo e poder na Antiguidade: relações de gênero e representações do feminino**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003

BERBARA, Maria. A representação de Medeia durante os séculos XVI e XVII: imagens da Ira entre o Aristotelismo e o Estoicismo. In: RAGAZZI, Alexandre; MENESES, Patrícia; QUÍRICO, Tamara. **Ensaio interdisciplinares sobre o Renascimento Italiano**. Editora UNIFESP, São Paulo, 2012

BLOCH, Marc. **Apologia da História ou Ofício de Historiador**. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BOEHRINGER, Sandra. **Le Genre dans et pour L’histoire**. Paris: Armando Colin, 2011.

_____. Le genre, dans et pour l’histoire. In: BOEHRINGER, S. **Hommes et femmes dans l’antique grecque et romane**. Paris: Armando Colin, 2011. p. 13-34.

_____. A sexualidade tem um passado? Do éros grego à sexualidade contemporânea: questionamentos modernos ao mundo antigo. **Bagoas**, p. 14-32, 20 maio 2016. Disponível em: <<https://periodicos.ufrn.br/bagoas/article/view/10538>>. Acesso em: 15 março 2017.

BRANDÃO, Junito. de Souza. **Teatro Grego: Origem e Evolução**. Rio de Janeiro: T.A.B Gráfica, 1980.

_____, J. D. S. **Teatro Grego: tragédia e comédia**. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 1985.

BUTLER, Judith. **O clamor de Antiga: parentesco entre a vida e a morte**. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: UFSC, 2014.

CAIRNS, Douglas. **Medea: Feminism or Misogyny?** 2017

CAIRUS, Henrique. Medéia e seus contrários. **Revista de Letras**, v. 27, 2005. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufc.br/revletras/article/view/2279>>. Acesso em: 24 mar. 2018.

CANDIDO, Maria Regina. **Medéia, Mito e Magia: a imagem através do tempo**. Rio de Janeiro: NEA/UFRJ, 2006.

_____. Mulheres estrangeiras e as práticas da magia na Atenas do IV século a.C. In: FUNARI, Pedro Paulo; FEITOSA, Loudes Conde; SILVA, Glaydson José da. **Amor, desejo e poder na Antiguidade: relações de gênero e representações do feminino**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003

CARDOSO, Ciro Flamarion. **A cidade-estado Antiga**. São Paulo: Editora Ática, 1985.

CASSIN, Barbara; LORAUX, Nicole; PESCHANSKI, Catherine. **Gregos, bárbaros, estrangeiros: a cidade e seus outros**. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

COELHO, Maria Cecília de Miranda Nogueira. Medéia: metamorfoses do gênero. **Letras Clássicas - USP**, São Paulo, v. 9, p. 157-178, 2005. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/letrasclassicas/article/view/82683>>. Acesso em: 27 mar. 2018.

COLLITS, Terry. **Intimations of Feminism in Ancient Athens: Euripides Medea**.

CONNELL, Raewyn. **Gênero: uma perspectiva global**. Tradução de Marília Moschikovich. São Paulo: nVersos, 2015

COSTA, Alexandre. A Medeia de Pasolini e a tragédia do homem ocidental. **Viso - Cadernos de estética aplicada**. Nº 22, 2018. Disponível em: <http://revistaviso.com.br/pdf/Viso_22_AlexandreCosta.pdf>. Acesso em: 25 de março de 2019

DAGIOS, Matheus. **Neoptólemo entre a cicatriz e a chaga: logos sofisticado, peithó e areté na tragédia de Filoctetes de Sófocles**. Porto Alegre: Dissertação, 2012. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/70646>>. Acesso em: 4 março 2015.

DETIENNE, Marcel. **Os Gregos e nós: uma antropologia comparada da Grécia antiga**. Tradução de Mariana Paolozzi Sérvulo da Cunha. 2. ed. São Paulo: Ioyola, 2008.

_____. **Mestres da Verdade na Grécia Arcaica**. Tradução de Ivone Beneditti. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2013. 174 p.

DINIZ, Fábio Gerônimo Mota. Medeia na *Argonáutica*: um plano trágico de Argo. **Codex-Revista de Estudos Clássicos**. v 3, 2011. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/CODEX/article/view/2801>>. Acesso em: 28 de março de 2019

ELIADE, Mircea. **Mito e Realidade**. Tradução de Pola Civelli. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

EYLER, Flávia Maria Schlee. Heródoto de Halicarnaso. In: PARADA, M. **Os Historiadores Clássicos da História**. Rio de Janeiro: Vozes, v. 1, 2012. Cap. 1, p. 9-31.

FARIA, Keila Maria. **A face negra de Medéia**: uma imagem invertida. Alétheia – Revista de estudos sobre Antiguidade e Medievo, volume único, Janeiro/Dezembro, 2008.A

FERRAZ, Ana Flávia. De Eurípides a Pasolini: apontamentos sobre o mito de Medeia. In: _____ **XVI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Centro-Oeste**. Águas Claras: [s.n.], 2014. p. 1-8. Disponível em: <<http://docplayer.com.br/25371014-De-euripides-a-pasolini-apontamentos-sobre-o-mito-de-medeia-1-ana-flavia-ferraz-2-universidade-federal-de-alagoas.html>>. Acesso em: 20 mar. 2018.

FERREIRA, José Ribeiro. **A Grécia antiga**. Lisboa: Edições 70, 1992.

FERREIRA, Luísa de Nazaré. A fúria de Medeia. **Hvmanitas**, Coimbra, v. XLIX, p. 61-84, 1997. Disponível em: <https://www.uc.pt/fluc/eclassicos/publicacoes/ficheiros/humanitas49/04_Ferreira.pdf>. Acesso em: 22 mar. 2018.

FIALHO, Maria do Céu. O horizonte política da Medeia de Eurípides. **Periódico UNB**, p. 21-25, 2014. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/archai/article/viewFile/14909/10673>>. Acesso em: 25 mar. 2018.

_____. A Medeia de Eurípides e o espaço trágico de Corinto. **Periódico Pombalina**. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10316.2/32292>> **Acesso em:** 25 mar. 2018.

FILHO, Andreilino Ferreira dos Santos. A ideia de liberdade na Medeia de Eurípides. **Sapere Aude**, Belo Horizonte, v. 2, p. 59-75, Setembro 2011. Disponível em: <<http://periodicos.pucminas.br/index.php/SapereAude/article/view/2814>>. Acesso em: 22 mar. 2018.

FILHO, Claudio de Souza Castro. **Medéia na modernidade (2): representações do filicídio em Graça Aranha e García Lorca**. 2018. Disponível em: <https://www.academia.edu/38027342/Medeia_na_modernidade_2_representa%C3%A7%C3%B5es_do_filic%C3%ADdio_em_Gra%C3%A7a_Aranha_e_Garc%C3%ADa>. Acesso em: 25 de março de 2019.

FINLEY, Moses. O mundo de Ulisses. São Paulo: Editorial Presença,

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**: aula inaugural no Collège de France. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. 24. ed. São Paulo: Loyola, 2014.

GALDINO, Marcelino. Medeia. **Eutomia**, v. 2, p. 440-453. Disponível em: <<https://periodicos.ufpe.br/revistas/EUTOMIA/article/view/1967>>. Acesso em: 25 mar. 2018.

GARLAN, Yvon. **Guerra e economia na Grécia Antiga**. Tradução de Cláudio Cesar Santoro. Campinas: Papyrus, 1991.

GERNET, Louis. **Antropologia de la Grecia Antigua**. Taurus Ediciones: Madrid, 1980

GEORGOUDI, Stella. Bachofen, o matriarcado e a antiguidade: reflexões sobre a criação de um mito. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle. **História das Mulheres: A Antiguidade**. Porto: Edições Afrontamento, 1990. 1 v.

GIVEN, John. **Constructions of Motherhood in Euripides Medea**. 2009

GOLDHILL, Simon. **Amor, sexo & tragédia**: como os gregos e romanos influenciaram nossas vidas até hoje. Tradução de Cláudio Bardella. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2007.

_____. The audience of greek tragedie. In: Easterling, P. E. **Companion to greek tragedie**. Cambridge, 1997.

GONÇALVES, Jussemar Weiss. Paidéia e Politéia em Aristóteles. **Biblos**, Rio Grande, n. 16, p. 167-175, 2004.

_____. A Cultura Democrática ou a Democracia Cultural. **Biblos**, Rio Grande, v. 10, p.34-43, 1998.

_____. Papéis Sociais X Papéis Sexuais. In: VIANNA, Marcelo et al. (orgs) **O historiador e as novas tecnologias**: caderno de resumos do II Encontro de Pesquisas Históricas – PUCRS. Porto Alegre: Memorial do Ministério Público do Rio Grande do Sul, 2015. Disponível em: <<https://iephispucrs.files.wordpress.com/2015/05/caderno-de-resumosii-ephis-pucrs1.pdf>>. Acesso em: 02 mar. 2016.

_____. Convivência Isonômica e Tragédia. In: SANTOS, Amanda; VARGAS, Jonas; LEAL, Elisabete. **Fronteiras e Identidades**: reunião de artigos do III EIFI. Pelotas: Edição do Autor, 2017, p. 127-138.

_____.Relações de parentesco e política: uma crise trágica. IN: **Corrupção, crimes e crise na Antiguidade**, Org. Semiramis Silva e Carlos Campos, Rio de Janeiro, Desalinho, 2018. p.105-123

GORDEZIANI, Levan. **Medea in Herodotus**. In: Medea in world artistic culture. Org: DARCHIA, Irine; _____; GORDEZIANI, Lika. Programme Logos, 2018

GRIMAL, Pierre. **O Teatro Grego**. Tradução de António M. Gomes da Silva. Lisboa: Edições 70, 1986.

JESUS, Diogo. **Medeia e a Tragédia: porque mata os próprios filhos?** 2014. Disponível em: https://www.academia.edu/12876137/Medeia_e_a_trag%C3%A9dia_porque_mata_os_pr%C3%B3prios_filhos>. Acesso em: 25 de março de 2019.

JULIEN, Alfredo. Jean-Pierre Vernant. In: PARADA, M. Os Historiadores Clássicos da História. Petrópolis: Vozes, 2014. p. 36-47.

JÚNIOR, Márcio Meirelles. Gouvêa. **Medeias Latinas**. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

KONSTAN, David. **A amizade no mundo clássico**. Tradução de Marcia Epstein Fiker. São Paulo: Editora Odysseus, 2005.

LESKY, Albin. **A tragédia grega**. Tradução de Geraldo Gerson de Souza e Alberto Guzik J. Guinsburg. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

LESSA, Fábio de Souza. **Mulheres de Atenas: Méliissa – do Gineceu à Agorá**. Rio de Janeiro: Editora Mauad X, 2010.

_____. Corpo e cidadania em Atenas Clássica. In: THEML, Neyde; BUSTAMANTE, Regina Maria da Cunha; LESSA, Fábio de Souza. **Olhares do Corpo**. Rio de Janeiro: Mauad, 2003. p. 48-55.

_____. **O feminino em Atenas**. Rio de Janeiro: Mauad, 2004.

LEDUC, Claudine. Como dá-la em casamento? A noiva no mundo grego. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle. **História das Mulheres: A Antiguidade**. Porto: Edições Afrontamento, 1990. 1 v.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **As estruturas elementares de parentesco**. Petrópolis: Vozes, 1982

LORAUX, Nicole. **As mães de luto**. Tradução de Cristina Pimentel. Lisboa: Edições Cosmos, 1994.

_____. **Maneiras Trágicas de Matar uma Mulher**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

_____. O que é uma deusa? In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle. **História das Mulheres: A Antiguidade**. Porto: Edições Afrontamento, 1990. 1 v.

_____. Elogio do Anacronismo. In: NOVAES, Adalberto. **Tempo e História**. São Paulo: Cia das Letras, 1992. p. 57-196.

_____. **The Children of Athena: Athenian ideas about citizenship & the division between the sexes**. New Jersey: Princeton University Press, 1994. Tradução de: Caroline Levine.

_____. **Invenção de Atenas**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994b.

_____. **The Experiences of Tiresias: The Feminine and the Greek Man**. New Jersey: Princeton University Press, 1997. Tradução de: Paula Wissing.

_____. **La Tragédie d'Athènes: La politique entre l'ombre et l'utopie**. Paris: Seuil, 2005.

MARSHALL, Francisco. **Édipo Tirano: a tragédia do saber**. Porto Alegre: Ed Universidade UFRGS, 2000

MARTINS, Francisco. O que é phatos? **Revistas Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental**, v. 4, p. 62-80. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rlpf/v2n4/1415-4714-rlpf-2-4-0062.pdf>>. Acesso em: 22 mar. 2018.

MARTINS, Paulo. Entre dois mitos Medeia e Bacantes de Eurípides. **Revista Eletrônica Antiguidade Clássica**. n°2, 2012. Disponível em: <https://www.academia.edu/4355819/Entre_dois_mitos_Medeia_e_Bacantes_de_Eur%C3%ADpides>. Acesso em: 26 de abril de 2019.

MEIER, Christin. De la Tragédie comme art Politique. Paris, Belles Lettres, 1991.

MUELLER, Melissa. **The language of reciprocity in Euripides Medea**. The American Journal of Philology, vol 22, n° 4. The Johns Hopkins University Press, 2008

MOSSE, Claude. **La mujer en la Grecia clásica**. Tradução de Celia María Sánchez. Madrid: NEREA, 1990.

NÓBILOS, Paulina. Clitemnestra e Helena: as espartanas, o patriarco e o poder nas mãos da mulher. In: ASSUMPÇÃO, L. F. B. D. **Esparta Política e Sociedade**. Curitiba: Primas, 2017. Cap. 1, p. 17-48.

NOYAMA, Samon. Do pranto à questão: o grito de Medéia e a pergunta improvável. **Revista Pontes**. nº 14, 2010. Disponível em:

<https://www.academia.edu/12209414/Do_pranto_%C3%A0_quest%C3%A3o_o_grito_de_Medeia_e_a_quest%C3%A3o_improv%C3%A1vel> Acesso em: 25 de março de 2019

PACHECO, Keli. O corpo estrangeiro das deusas em *Medeia*, de Pasolini, e *Montedemo*, de Hélia Correia. **Das questões**. nº 5, 2018. Disponível em:

<<http://periodicos.unb.br/index.php/dasquestoes/article/view/18543>>. Acesso em: 24 de março de 2019

PANTEL, Pauline Schmitt. A história das mulheres na história da antiguidade, hoje. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle. **História das Mulheres: A Antiguidade**. Porto: Edições Afrontamento, 1990. 1 v.

PIMENTEL, Maria Augusta O. A tapeçaria histórica - gênero e mito. In: FUNARI, Pedro Paulo; FEITOSA, Loudes Conde; SILVA, Glaydson José da. **Amor, desejo e poder na Antiguidade: relações de gênero e representações do feminino**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003

POMEROY, Sarah. B. **Diosas, rameras, esposas y esclavas: mujeres en la antiguedade clásica**. Madrid: Akal, 1987.

RABINOWITZ, Nancy Sorkin. **Greek Tragedy**. Oxford: Blackwell, 2008.

RAGO, Margareth. Descobrimos historicamente o gênero. **Caderno Pagu**, São Paulo, p. 89-98, janeiro 1998. Disponível em:

<[file:///C:/Users/Usuario/Downloads/cadpagu_1998_11_8_RAGO\(1\).pdf](file:///C:/Users/Usuario/Downloads/cadpagu_1998_11_8_RAGO(1).pdf)>. Acesso em: 15 julho 2015.

REDFIELD, J. O homem e a Vida Doméstica. In: VERNANT, Jean-Pierre. O Homem Grego. Lisboa, Presença, 1994)

ROMILLY, Jacqueline de. **A tragédia grega**. Tradução de Leonor Santa Bárbara. 2. ed. Lisboa: Editora 70, 2008.

RUBIN, Gayle. **Políticas do Sexo**. Tradução de Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil para análise histórica. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, p. 71-99, 1995. Disponível em:

<https://disciplinas.stoa.usp.br/pluginfile.php/185058/mod_resource/content/2/G%C3%AAnero-Joan%20Scott.pdf>. Acesso em: 7 fevereiro 2014.

_____. **Gender and the Politics of History**. New York: Columbia University Press, 1999.

SEGAL, Charles. O ouvinte e o espectador. In. VERNANT, Jean-Pierre (Org.). **O homem grego**. Lisboa: Presença, 1994.

SILVA, Francisca Luciana Sousa da. Medeia: para além do bem e do mal. **REVISTA LAMPEJO**, v. 5, p. 89-98, 2014. Disponível em:

<[http://revistalampejo.apoenafilosofia.org/edicoes/edicao-](http://revistalampejo.apoenafilosofia.org/edicoes/edicao-5/ARTIGOS/Artigo9_Francisca_Luciana_i_89-98.pdf)

5/ARTIGOS/Artigo9_Francisca_Luciana_i_89-98.pdf>. Acesso em: 23 mar. 2018.

_____. A mesa com Medeia - Um rito de sangue. **Revista Eletrônica de Antiguidade**. Ano VII, 2014, Disponível em:

<<http://www.neauerj.com/Nearco/arquivos/numero13/10.pdf>>. Acesso em: 24 de março de 2019.

SILVA, Luiz Carlos Mangia. **O masculino e o feminino no epigrama grego**: estudo dos livros 5 e 12 da Antologia palatina. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

SILVA, Matheus Barros. A tragédia grega: uma manifestação política. **Revista Plêthos**, p. 30-46, 2013. Disponível em:

<http://www.historia.uff.br/revistaplethos/arquivos/3.1.2013/edi%C3%A7%C3%A3o%20completa%20FINAL_030.pdf>. Acesso em: 18 julho 2015.

_____. **Entre e a Educação**: uma leitura de Filoctetes de Sófocles.

Dissertação do Programa de Pós-Graduação em História na Universidade Federal do Pelotas.

SILVA, Lisiana Lawson Terra da. **A fabricação androcêntrica do feminino**: a construção das relações de gênero como um processo educativo na tragédia Agamenon de Ésquilo. Dissertação do Programa de Pós-Graduação em História na Universidade Federal do Rio Grande. 2017

SISSA, Giulia. Filosofia go gênero: Platão, Aristóteles e a diferenças dos sexos. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle. **História das Mulheres: A Antiguidade**. Porto: Edições Afrontamento, 1990. 1 v.

SNELL, Bruno. **A Cultura Grega e as Origens do Pensamento Europeu**. Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2005.

SOUSA, Dolores Puga Alves de. A feiticeira Medeia: razão, loucura e filosofia na Grécia Antiga. In: _____ **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História**. São Paulo: [s.n.], 2011. Disponível em:

<http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300713367_ARQUIVO_ARTIGOANPUH2011.pdf>. Acesso em: 20 mar. 2018.

TIMBÓ, Margarida Pontes.; OLIVEIRA, Ângelo Bruno Lucas de. Tímoria e páthos em Medeia, de Eurípedes. **Clássica**, 2009, p. 229-239. Disponível em:

<<https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:ZzX1CV9RCeYJ:https://revista.classica.org.br/classica/article/download/182/171+&cd=1&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br>>. Acesso em: 15 abr. 2018.

TRABULSI, José Antônio Dabda. **Dionisismo, poder e sociedade na Grécia até o fim da época clássica**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

TSURUDA, Maria Amália Longo. A. L. Medéia: uma discussão sobre a mulher em Eurípidés. **Notandum 19**, Cidade do Porto, p. 17-28, jan-abr 2009. Disponível em: <https://www.academia.edu/31552927/Med%C3%A9ia_uma_discuss%C3%A3o_sobre_a_mulher_em_Eur%C3%ADpides>. Acesso em: 21 mar. 2013.

VASCONCELLOS, Paulo Sergio. Reflexões sobre Medeia. **Lingua e Literatura**, v. 16, p. 147-157, 1991. Disponível em: <https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:solRVI_JtVsJ:https://www.revistas.usp.br/linguaeliteratura/article/download/116015/113679+&cd=1&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br>. Acesso em: 22 abr. 2018.

VERNANT, Jean-Pierre. **As origens do pensamento grego**. Tradução de Ísis Borges B. da Fonseca. 4. ed. São Paulo: Dipel, 1984.

_____. **Mito e Religião na Grécia antiga**. Tradução de Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papyrus, 1992.

_____. **O universo, os deuses e os homens**. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. 14. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. **Entre Mito e Política**. Tradução de Cristina Murachco. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

_____, DETIENNE, Marcel. **Métis: as astúciad da inteligência**. Tradução de Filomena Hirata. 1. ed. São Paulo: Odysseus, 2008.

_____; VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e tragédia na Grécia antiga**. 2. ed. São Paulo: Pesppectiva, 2005.

VEYNE, Paul. **Os gregos acreditavam em seus mitos?** Tradução de Mariana Echalar. 1. ed. São Paulo: Unesp, 2014.

_____. **A Democracia Grega: ensaios de historiografia antiga e moderna**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1993.

VILLACÉQUE, Noémie. **Spectateurs de Parole: Deliberations Democratique et Theatre a L'époque Classique**, Nantes, 2013

WOLF, Christa. **Medea**. Tradução de Miguel Sáenz. 1. ed. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2014. 200 p.

XENOFONTE. **Econômico**. Tradução de Anna Lia Amaral de Almeida Prado. 1ª. ed. São Paulo: [s.n.], 1999.

ZAIMAN, Louise Bruit. As filhas de Pandora - mulheres e rituais nas cidades. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle. **História das Mulheres: A Antiguidade**. Porto: Edições Afrontamento, 1990. 1 v.

ZIMMERMANN, Bernhard. War and Its aftermath: Hecuba - Trojan women. In: **Greek Tragedy, na introducion**. The Johns Hopkins University Press, 1991,