

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

HERMES ORÍGENES DUARTE VIEIRA

Uma Leitura Estóica da Tragédia Medéia de Sêneca

João Pessoa
Abril - 2008

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

HERMES ORÍGENES DUARTE VIEIRA

Uma Leitura Estóica da Tragédia Medéia de Sêneca

**Dissertação de Mestrado em Língua e Literatura
Latina apresentada à Coordenação dos Programas de
Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da
Paraíba.**

Orientador: PROF. DR. JUVINO ALVES MAIA JÚNIOR

**João Pessoa
Abril - 2008**

HERMES ORÍGENES DUARTE VIEIRA

Uma Leitura Estóica da Tragédia Medéia de Sêneca

**Dissertação de Mestrado em Língua e Literatura
apresentado à banca examinadora do Programa de Pós-
Graduação em Letras da Universidade Federal da
Paraíba – UFPB, em cumprimento Às exigências legais,
para obtenção do título de Mestre em Letras.**

Dissertação aprovada em: ____ de _____ 2008.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Juvino Alves Maia Júnior (Orientador)

UFPB

Prof. Dr. Milton Marques Júnior

UFPB

Prof. Dr. Henriqüe Murachco

USP

Agradecimentos

Ao caríssimo e amigo orientador Prof. Dr. Juvino Alves Maia Júnior, pelas iluminadas e inesquecíveis orientações não só para a elaboração do trabalho, mas também por está contribuindo para a (sempre) inacabada formação da minha *humanitas*.

Aos meus pais e aos meus irmãos, minha família, pelo incondicional apoio e por tudo.

Aos professores Milton Marques e Henrique Murachco, pelas valiosas observações para a feitura do meu trabalho quando da qualificação.

À professora Sashi, pelo prestativo auxílio no *abstract*

Aos meus amigos.

Ao Conselho Nacional de Pesquisa (CNPq), pelo apoio financeiro.

ORÍGENES, Hermes D. Vieira. **Uma Leitura Estóica da Tragédia Medéia de Sêneca**. João Pessoa, 2008. 138 fls. Dissertação de Mestrado apresentada à Pós-Graduação de Letras da Universidade Federal da Paraíba.

RESUMO

Como o gênero trágico é, segundo Aristóteles (384-322 a. C), uma imitação da felicidade, da desventura, enfim, da vida, a tragédia Medéia de Sêneca (4 a.C-64 d.C?), é uma **mímesis** das paixões da alma humana. Sêneca, como pensador inserido na doutrina Estóica, trabalha, de forma implícita e poética, o tema das paixões da alma na peça Medéia. Sob a ótica do Estoicismo, Sêneca considera as paixões da alma como um erro de julgamento, como uma representação “negativa” do mundo que perturba o nosso equilíbrio físico e psicológico, donde as afecções da alma, tais como: angústia, medo, esperança, tristeza, cupidez, inveja, ira. Dentre essas perturbadoras emoções, Sêneca considera a ira como a mais nociva e nefasta de todas as paixões da alma, dado o destrutivo e violento poder do irado contra si mesmo, os outros, as instituições sociais e até contra a sagrada e harmoniosa ordem racional da Natureza e do Cosmos, presidida pelo **Lógos** Estóico. Nesse sentido, Sêneca, ao transfigurar, na tragédia Medéia, as formulações conceituais da ira expostas no seu ensaio **De ira** (Sobre a ira), representa a personagem Medéia como uma dramática alegoria da **IRA** (ira), do **Amor furens** (amor louco). Nesse sentido, Medéia, vitimada pelo **Dolor** (aflição) em razão da infidelidade de Jasão e investida de **Furor** (loucura trágica), executa, para se vingar do perjuro Jasão, o supremo e inexprável **Nefas** (o ímpio crime), a saber, o infanticídio, transformando-se então num **monstrum** trágico.

Palavras-chave: Estoicismo, ética, paixões da alma, ira, furor, nefas.

ORÍGENES, Hermes D. Vieira. **Uma Leitura Estóica da Tragédia Medéia de Sêneca**. João Pessoa, 2008. 138 fls. Dissertação de Mestrado apresentada à Pós-Graduação de Letras da Universidade Federal da Paraíba.

ABSTRACT

As according to Aristotle (384-322B.C.), the tragic genre is an imitation of happiness, of misfortune, in short, of life, Seneca's (4B.C. – 64A.D.) tragedy, *Medea*, is a **mimesis** (imitation/ reflection) of the passions of the human soul. Seneca, a thinker immersed in the Stoic doctrine, portrays the theme of the passions of the soul in an implicit and poetic manner in this play. Being a Stoic, Seneca considers the passions of the soul to be errors of judgment, a “negative” representation of the world, which perturbs our physical and psychological equilibrium, giving rise to disturbing emotions such as anguish, fear, hope, sorrow, avarice, envy and anger. Seneca considers anger to be the most noxious and nefarious of these passions of the soul, due to the destructive and violent power exercised by the infuriated person against himself, others, social institutions and even against the sacred and harmonious rational order of Nature and the Cosmos, presided over by the Stoic **Lógos**. In this connection, Seneca transforms the concepts of anger expounded in his essay **De Ira** (About anger) , representing the character Medea as a dramatic allegory of **Ira** (anger) and of **Amor furens** (insane love). Thus, Medea, a victim of **Dolor** (Pain) because of Jason's infidelity, and consumed by **Furor** (tragic madness), wanting to revenge herself against the perjured Jason, commits the worst and inexpiable **Nefas** (godless crime), that is, infanticide, therefore being transformed into a tragic **monstrum**.

Key words : Stoicism, ethics, passions of the soul, anger, *furor*, *nefas*.

Sumário

INTRODUÇÃO.....	8
1. Capítulo Primeiro: O gênero trágico.....	11
1.1: Imitação.....	13
1.2: Ação.....	15
1.3: Linguagem.....	18
1.4: Atores.....	18
1.5: Catarse.....	19
2. Capítulo Segundo: A filosofia Estóica.....	21
2.1: As paixões segundo os estóicos.....	30
3. Capítulo Terceiro: A ira em Medéia: algumas considerações.....	34
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	132
REFERÊNCIAS.....	134

INTRODUÇÃO

Lúcio Aneu Sêneca - Sêneca, o Filósofo, é considerado um dos mais eminentes escritores da literatura latina do primeiro século da nossa era (1 a.c a 64 d.c). Ademais, Sêneca foi um político bastante atuante em sua época. Como pessoa pública, foi partícipe do Senado Romano e foi o mais influente conselheiro do imperador Lúcio Domício Filho - mais conhecido como Nero. Em 62 d.C, desiludido com as práticas tirânicas de Nero, Sêneca, percebendo a sua inócua influência de filósofo sobre Nero, deixou sua função de conselheiro do príncipe a fim de dedicar-se à execução de suas obras.

Como intelectual Sêneca compôs obras filosóficas e tragédias. Nos textos filosóficos, Sêneca, como pensador estóico, sustenta que o homem, para granjear uma vida feliz, deve viver conforme os ditames da natureza e da virtude. Para tanto, é mister que o homem domine as paixões da alma que, se não devidamente extirpadas da mente humana, impelem o homem a cometer atrocidades e ações nefandas a si mesmo e a tudo aquilo que o rodeia. Por isso, Sêneca propõe, na busca da felicidade humana, o domínio dos sentimentos e emoções impetuosas do homem e a prática cotidiana da meditação filosófica acerca das adversidades e percalços da vida. Em suma, preconiza ao homem o ideal do sábio estóico, a **apatia**, que se define como a imperturbabilidade e impassibilidade da alma diante das situações adversas da existência.

Nas tragédias, o poeta e filósofo, além de converter ficcionalmente as experiências políticas que tivera e de trabalhar as suas habilidades literárias, deixa patente aquele mesmo ideário filosófico. Contudo, de forma inversa, uma vez que, ao mostrar os desatinos e crimes perpetrados por seus heróis e heroínas das peças, Sêneca, veladamente, adverte aos homens para os perigos e catástrofes iminentes, quando no embate da razão e paixão, esta se sai triunfante. Daí, ao mostrar personagens que primam pelo grotesco e hediondo, ou seja, *exempla negatiua*, o efeito parabólico atingido por Sêneca nas tragédias. Foram oito as

tragédias legadas pela história do poeta estóico: A loucura de Hércules (*Hercules Furens*), As troianas (*Troades*), Medéia (*Medea*), Fedra (*Phaedra*), Agamêmnon (*Agamemnon*), Édipo (*Oedipus*), Tiestes (*Thyestes*) e Hércules no Eta (*Hercules Oetaeus*). Há uma peça mutilada ou quiçá inacabada, As Fenícias (*Phoenissae*). Vale lembrar que há uma peça sem autoria e que nos chegou intacta, supostamente atribuída a Sêneca, Otávia (*Octavia*).

O objetivo deste trabalho é analisar a manifestação da ira, sob a ótica estóica, na personagem Medéia da peça homônima de Sêneca. Porém, antes de fazermos qualquer leitura interpretativa, é mister fazer um breve esboço das condições históricas em que Sêneca viveu, visto que um texto mantém relações com as condições sócio-históricas em que foi produzido. Entendemos que o conhecimento destas instâncias é imprescindível para que possamos entender a obra literária e conseqüentemente construir, com mais eficácia, a partir de marcas e pistas deixadas pelo texto literário, os seus sentidos.

Segundo alguns estudiosos da obra de Sêneca¹, este escritor pertenceu a uma época de tensa transição. Ele, supostamente, nasceu no ano 6 a. C. e por isso está inserido no período mais florescente da história romana: o século de Augusto, que devido ao avanço econômico, político e cultural foi “uma das épocas mais fantásticas do espírito humano”. Entretanto, em 14 d.C., Augusto morre e a vida de Sêneca passa a transcorrer sob quatro imperadores sucessivos: Tibério, Calígula, Cláudio e Nero.

Nesse segundo momento, em virtude de diversos problemas principalmente de sucessão de poder, essa época foi peculiarmente instável. Por isso, definem-na como um momento de profunda crise política, social, econômica, ideológica e religiosa.

Todo esse período, que vai de 14 a 68 d.C., sob o poder desses imperadores, é conhecido sob o nome de Dinastia Júlio-Claudiana. Essa Dinastia foi marcada por ódio, violência e tirania. Com efeito, além da loucura sádica de Calígula e da singular megalomania de Nero, os conflitos entre os imperadores e a classe senatorial causaram toda o tipo de violências no Império Romano. Na

¹ Cardoso (1997) p. 10

verdade, os imperadores eliminavam a maioria dos senadores que desejavam o retorno da antiga República, sistema de poder esse em que a oligarquia senatorial dominava e nenhuma família tinha confiscado ainda o poder de maneira exclusiva.²

Assim, como a dinastia Júlio-Claudiana implantou o despotismo em Roma, o clima de tensão e discórdia entre os “príncipes” e os senadores aristocratas, paulatinamente, se agravou. Esse estado agudo de desencontros dos interesses desencadeou nos imperadores uma psicose de “purgar” o Senado mediante os diversos assassinatos ocorridos.

O primeiro dos imperadores da dinastia Júlio-Claudiana, Tibério, era genro e filho adotivo de Augusto. Foi imperador do Império Romano entre os anos 14 e 37. No início, manifestava competência, moderação e simplicidade, algo que lhe valeu muitos elogios, visto que o conceito das sociedades greco-romanas para um bom rei era o daquele senhor de si mesmo. Com o tempo, Tibério revelara-se impiedoso e implacável. Implantou a Lex Majestatis comprovando a sua dureza e desumanidade: sua finalidade era punir qualquer ofensa ao Império e ao imperador. Conseqüentemente, a Lex Majestatis instaurou um governo de terror, pois passou a ser sequioso de denúncias, acusações, prisões e torturas. Desse modo, vários intelectuais aliados aos senadores republicanos sofreram incessantes perseguições e sanções fatais. Assim, mesmo havendo paz e prosperidade entre Roma e seus países dominados, Tibério, em virtude da Lex Majestatis, foi considerado um tirano.

Morto Tibério, em 37, o Senado, aliviado, elegeu o jovem Caio César Calígula, sobrinho-neto do imperador falecido, como soberano. Segundo Suetônio³, assim como o seu tio, Tibério, Calígula granjeou a simpatia do povo. Contudo, revelou-se, em pouco tempo, um déspota extremamente cruel e sádico.

Ainda segundo Suetônio, Sêneca, no império de Calígula, em virtude de sua impecável oratória, tinha-se revelado um dos oradores mais notórios de então. Como era um megalômano extremamente vaidoso e tinha também gana em ser

² Segundo Paratore (1987, pp. 535-49), a família Júlio-Claudiana foi uma família que havia se apoderado do Império quando da morte de Augusto.

³ Cardoso (1997 p. 11).

um aclamado orador, Calígula, cheio de inveja do talento de Sêneca, cogitou ainda em executá-lo. Felizmente, Calígula foi morto antes.

Com a morte de Calígula, em 41, o poder do império foi dado a Cláudio. Como este acabara manifestando atitudes estranhas e contraditórias, decorrentes do seu suposto caráter fraco e instável, algo que lhe valeu retratos caricaturais, terminou ficando sem autoridade e prestígio, de forma que se tornou impopular para a massa romana.

Com efeito, como tinha uma personalidade fleumática e maleável, Cláudio facilmente foi manipulado pelos libertos que o assessoravam, e, sobretudo, por suas subseqüentes esposas: Messalina e Agripina. Por causa daquela, Sêneca foi envolvido em intrigas palacianas e recebeu a punição através do longo exílio de nove anos na ilha de Córsega: uma terra desolada e bárbara. Agripina, segunda mulher do imperador Cláudio, convenceu-o a adotar o filho dela trazido do primeiro casamento, Lúcio Domício, o futuro Nero. Em seguida, conseguiu de Cláudio o retorno de Sêneca para Roma a fim de que o mesmo fosse o preceptor de Nero. Ao voltar, Sêneca estabeleceu um forte vínculo afetivo com Agripina.

Após a morte de Cláudio, em 54, sob circunstâncias muito suspeitas, envolvendo Agripina, Nero assumiu o poder. Curiosamente, atribui-se a Sêneca a elaboração da carta programa do novo governo, algo que nos leva a supor que ele ou estava implicado no assassinato de Cláudio ou não tinha escolha e fora obrigado, como conselheiro e ministro de Nero, a assentir aos planos do jovem imperador e de sua mãe.

Da mesma forma que Tibério e Calígula, Nero também conquistou o povo romano, posto que fizera com que a massa sonhasse com o retorno à idade de ouro dos tempos de Augusto. Sêneca, por sua vez, nutria grandes esperanças em relação a Nero. Com razão, em 56, o filósofo publicou um tratado Sobre a clemência, dedicado ao próprio Nero, no qual propunha um novo pacto político fundamentado em bases racionais e filosóficas⁴.

Sêneca, no referido tratado político destinado a Nero, sustenta que a virtude da clemência é um requisito indispensável para a formação de um bom rei.

⁴ Veyne (1997, p. 33)

Entende que um rei clemente é o que não exagera nos rigores necessários à lei, nem se compraz no castigo; enfim, um rei moderado que se domina e sabe a diferença entre a Tirania e a Realeza.

Nero, durante os primeiros cinco anos do seu reinado, deu provas de que seria esse príncipe clemente idealizado por Sêneca. Entretanto, o sonho de Sêneca de uma realeza presidida pela clemência se desvaneceu na medida em que Nero foi se revelando autoritário, violento e megalomaníaco. Então, descontente com os mandos e desmandos do Imperador, e não obstante o mesmo sendo seu filho, Agripina tramou com os senadores e outros segmentos da elite, a deposição de Nero.

Por outro lado, descoberta a conspiração de Agripina com os senadores, Nero, obedecendo à tradição dinástica helênica de assassinar os membros de sangue de família que chegassem a concorrer ao trono real, primeiro, eliminou Britânico, seu meio irmão, filho de Cláudio e, em seguida, sua própria mãe, Agripina.

Em 62, desolado com os rumos calamitosos da vida pública e política de Roma, Sêneca se afastou de Nero e se exilou, retirando-se para uma propriedade particular, fora dos domínios urbanos de Roma. Todavia, essa retirada de Sêneca das suas funções na corte romana não o liberou de ser implicado na conjuração de Pisão, cuja finalidade era destronar o imperador. E, por isso, foi condenado à morte.

Segundo o relato de Tácito⁵, Sêneca, para dar prova de impassibilidade estoica ante uma fatalidade, suicidou-se. Pouco tempo depois, em 68, após uma rebelião, Nero foi encontrado morto. À sua morte sucedeu o fim da dinastia “Júlio-Claudiana”.

Embora tenha exercido importantes funções dentro da corte romana e angariado privilégio como pensador e escritor, Sêneca foi alvo de muitas hostilidades por parte dos governantes: invejado por Calígula, desterrado por Cláudio e condenado à morte por Nero.

⁵ Cardoso (1997, p. 12)

Concluimos que tanto a produção filosófica quanto a literária de Sêneca reflete, de algum modo, todo esse estado de coisas, uma vez que segundo Cardoso (2005 p. 31):

A própria escolha dos gêneros literários com que se envolveu é explicável. Dedicando-se à filosofia, sobretudo à divulgação de princípios doutrinários estoicos, propôs ao homem de sua época uma reflexão da vida, o descaso pelo supérfluo, o exercício da virtude; escrevendo tragédias e derramando-se num estilo pomposo e elaborado, valeu-se do mito como alegoria, e, ao condenar os heróis e heroínas da fábula que se deixavam vencer pelas paixões condenou, ao mesmo tempo, de forma velada e simbólica, os procedimentos comportamentais que caracterizavam os poderosos

Esse trabalho se divide em três capítulos. No primeiro capítulo, como o nosso objeto de estudo é uma tragédia configurada nos moldes clássicos, fizemos um levantamento dos aspectos estruturais de uma tragédia clássica, segundo as considerações de Aristóteles acerca deste gênero literário contidas na Poética. No segundo capítulo, fizemos um estudo geral sobre alguns aspectos da doutrina Estóica, sobretudo o conceito dessa filosofia acerca das paixões da alma, dada a vinculação de Sêneca a esse sistema de pensamento e o provável reflexo dele em suas tragédias. No terceiro capítulo, fizemos, primeiro, algumas considerações do conceito de ira em Sêneca; em seguida, explanamos, segundo as reflexões de Dupont (2000), as categorias literárias que o herói trágico das tragédias de Sêneca perfaz ao longo do percurso narrativo do enredo dramático; por fim, tentamos com base nesses estudos fazer uma interpretação da ira na personagem Medéia à luz da visão Estóica das paixões da alma.

1. Capítulo Primeiro: O Gênero Trágico

Em relação ao gênero trágico, nossas considerações vão se respaldar em grande parte na poética de Aristóteles, que é considerada a obra fundadora da crítica literária ocidental.

Na introdução deste livro, Aristóteles faz uma distinção entre o discurso poético (trágico, cômico, lírico e épico) e dois outros discursos, o filosófico, de um lado, e o histórico, de outro lado. O restante da obra Aristóteles se detém basicamente ao estudo da tragédia. Eis aí a razão pela qual vamos usar essa obra como fundamentação teórica do gênero trágico, posto que a nossa obra objeto deste estudo é uma tragédia configurada consoante os moldes clássicos apregoados por Aristóteles.

Para Aristóteles, poesia é toda arte que imite ou simule caracteres, ações e paixões. Assim, todas as artes imitativas pintura, escultura, teatro (tragédia, comédia), epopéia, lírica, dança, música são poesia (poiesis). Ela pode efetuar essa imitação por meio de narrativas (epopéia), de dramatização de ações (tragédia e comédia), de sons e ritmos (música), de cores, formas e figuras (escultura e pintura).

Como a finalidade do discurso poético é imitar ações e sentimentos, feitos e virtudes, situações e vícios dos seres humanos, ele se diferencia do discurso filosófico, uma vez que a filosofia gera um conhecimento teórico cuja finalidade é o entendimento da natureza humana. Ademais, as linguagens de ambos os discursos são distintas. A função predominante na filosofia é a referencial, demonstrativa, ou seja, o *logos*, ao passo que a linguagem da poesia é a narrativa, isto é, centrada no *mythos*.

Por outro lado, qual seria a diferença entre o discurso poético e o histórico, uma vez que ambos possuem a mesma linguagem mítica-narrativa?

Responde Aristóteles que mesmo sendo o discurso poético e o histórico igualmente uma narrativa de situações e feitos humanos, das virtudes e vícios destes há uma nítida distinção entre ambos. A poesia, ao representar uma pessoa

ou um fato, trata de pessoas e eventos em termos gerais. Ou seja, na poesia, cada pessoa não é uma representação de um determinado indivíduo, concreto e real, mas sim de um tipo humano cujas características positivas e negativas são passíveis de verossimilhança. Por outro lado, o discurso histórico se reporta a uma individualidade existente que viveu uma situação específica comprovadamente ocorrida. Por isso é que Aristóteles assevera que o discurso poético está mais próximo da filosofia, posto que a poesia visa à universalidade.

Então fica estabelecido que o discurso poético, segundo Aristóteles, é aquele que imita as ações, gestos e paixões humanas, seja por meio da narrativa (epopéia), seja por meio da ação (drama), seja por meio do som (música) e, enfim, seja por meio das formas e cores (escultura e pintura).

Feitas estas considerações de ordem geral sobre o discurso poético segundo Aristóteles, visto ser a sua concepção do supracitado discurso está subjacente na sua definição de tragédia, iremos, agora, expor a visão do estagirita acerca do gênero trágico.

Segundo Aristóteles⁶ (1997, p.24), a tragédia:

É a tragédia a representação duma ação grave, de alguma extensão e completa, em linguagem exornada, cada parte com o seu atavio adequado, com atores agindo, não narrando, a qual inspirando pena e terror, opera a catarse própria dessas emoções.

Percebe-se que os elementos constitutivos do texto trágico, conforme a Arte poética de Aristóteles, são os seguintes: imitação (representação), ação, linguagem, atores e catarse. Convém, pois, para que se entenda devidamente o texto trágico, fazer um comentário crítico da função e finalidade de cada um dos referidos elementos formais determinantes do texto trágico.

1.1. - Imitação

Conforme já se comentou, imitação é a qualidade central e básica de todas as artes: literatura, música, pintura e dança. Segundo Brandão⁷ (1976, p. 49-50), o termo imitação é a tradução mais comum da palavra grega *mimesis*. Essa tradução causou várias polêmicas em relação ao sentido exato que Aristóteles pretendia dar a esse vocábulo. O principal elemento desencadeador das sucessivas controvérsias em torno do valor semântico real do termo *mimesis* é o próprio texto, posto que certos excertos da Poética induzem a compreender tal palavra sob duas posições. De um lado, afirmações como as contidas no capítulo IV da Poética nos levam a conceber *mimesis* como reprodução da realidade (Aristóteles, 1997, p. 22):

Se a vista das imagens proporciona prazer é porque acontece a quem as contempla aprender e identificar cada original; por exemplo, esse fulano [...].

De outro lado, em outras passagens do texto da Poética, pode-se depreender *mimesis* como o ato artístico e criativo em si, independente da realidade factual e perceptível mediante os sentidos:

Aliás, se, por acaso, a gente não o viu antes, não será como representação que dará prazer, senão pela execução, ou pelo colorido, ou por alguma outra causa semelhante (ARISTÓTELES, 1997, p. 24).

Logo, diferentemente da primeira posição na qual o prazer decorrente da *mimesis* estaria na identificação do conteúdo simulado da obra artística à

realidade externa, o deleite mimético se efetuaria no reconhecimento da obra enquanto *productum* bem realizado esteticamente.

Entretanto, para nós que visamos ao estudo dos elementos estruturais de uma tragédia, mais interessante de saber se o sentido de *mimesis* é (1) o processo de reprodução da realidade ou (2) o produto do trabalho estético, conforme a polêmica instaurada pelos teóricos, o que importa, para nós, leitores de tragédias, é que a representação é, segundo Aristóteles, um elemento fundante e essencial do texto trágico.

Segundo Aristóteles (1997, p.50), a imitação não precisa necessariamente reproduzir objetivamente o real, posto que a sua essência é o crível, o verossímil que gere a adesão do leitor-espectador, ainda que o universo ficcional construído pelo artista seja desprovido de todo e qualquer critério lógico-real:

Do ângulo da poesia, um impossível convincente é preferível a um possível que não convença.

Aristóteles (1997, p. 47), no capítulo XV da poética, apresenta os componentes que não podem prescindir no momento em que o poeta tanto na construção das personagens quanto no arranjo das ações confere à sua imitação artística verossimilhança mimética:

É mister também, nos caracteres, como no arranjo das ações, buscar sempre o necessário ou o provável, de modo que seja necessário ou provável que tal personagem diga ou faça tais coisas e necessário ou provável que tal fato se siga a tal outro..

Em síntese, para se entender efetivamente em que consiste a imitação bem realizada esteticamente, conforme Aristóteles, o poeta tem de atribuir a sua *mimesis* boa dose de verossimilhança e necessidade, posto que estas

propriedades a tornam, ainda que não siga os padrões da realidade, convincente ao leitor-espectador.

1.2 - Ação

Para Aristóteles (1997, p.25), antes de qualquer coisa, a tragédia é imitação de uma ação. Além da necessária consistência narrativa do material mítico utilizado, a ação se impõe como elemento primordial da tragédia, pois, independente de termos boas qualidades, somos trágicos pelas nossas ações, gestos e paixões humanas:

A tragédia é imitação, não de pessoas, mas de uma ação, da vida, da felicidade, da desventura; a felicidade e a desventura estão na ação e a finalidade é uma ação, não uma qualidade

Para Aristóteles (1997, p.20) há dois tipos humanos: virtuosos e corruptos. A partir desses dois gêneros de homens, ele estabelece três espécies de homens passíveis de representação *mimética*: piores, melhores e similares a nós:

Como aqueles que imitam imitam pessoas em ação, estas são necessariamente ou boas ou más (pois os caracteres quase sempre se reduzem apenas a esses, baseando-se no vício ou na virtude a distinção do caráter), isto é, ou melhores do que somos, ou piores, ou então tais e quais, como nós.

Acresce que esses três tipos de caráter podem ser vistos em todas as formas de arte mimética, quer na pintura, quer na dança, quer na pintura. Em contrapartida, tal critério serve para diferenciar, por exemplo, a tragédia da comédia (Aristóteles, 1997, p.21):

Nessa mesma diferença divergem a tragédia e a comédia; esta os quer imitar inferiores e aquela superiores aos da atualidade.

O segundo aspecto a ser observado quanto à importância do caráter das personagens para a tragédia é o fato de que certos caracteres seja um homem de mau caráter que passa da infelicidade à felicidade, seja um bom caráter que injustamente caí em desgraça, não provocam nenhum efeito trágico ao espectador. Antes, no primeiro caso gera sentimentos de indignação e no segundo, injustiça (Aristóteles, 1997, p.31-32):

Como a estrutura da tragédia mais bela tem de complexa e não simples e ela deve consistir na imitação de fatos inspiradores de temor e pena – característica própria de tal imitação, em primeiro lugar é claro que não cabe mostrar homens honestos passando de felizes a infortunados (isso não inspira temor nem pena, senão indignação); nem os refeces, do infortúnio à felicidade (isso é o que há de menos trágico; falta-lhe todo o necessário, pois não inspira nem simpatia humana, nem pena, nem temor); tampouco o indivíduo perverso em extremo tombando da felicidade no infortúnio; semelhante composição, embora pudesse despertar simpatia humana, não inspiraria pena, nem temor; de tais sentimentos, um experimentamos com relação ao infortúnio não merecido; o outro, com relação a alguém semelhante a nós; a pena, com relação a quem não merece o seu infortúnio; o temor, com relação ao nosso semelhante; assim, o resultado não será nem pena, nem temor.

Aristóteles (1997, p. 26) esboça o homem trágico ideal, ou seja, aquele cujos sucessos de sua fortuna desventurada nos inspire pena, porque sofre sem merecer e terror, porque expõe a fragilidade humana passível de submeter-se a fatalidades imprevisíveis ou de se deixar arrastar por paixões insopitáveis:

Resta o herói em situação intermediária; é aquele que nem sobreleva pela virtude e justiça, nem cai no infortúnio em

consequência de vício e maldade, senão de algum erro, figurando entre aqueles que desfrutam de grande prestígio e prosperidade.

Para Aristóteles (1997, p.26-7), a trama deve compor um todo completo cujas partes são princípio, meio e fim. Cada uma dessas partes deve estar coesivamente interligadas, de maneira que confira à ação trágica uma unidade orgânica absoluta:

Inteiro é o que tem começo, meio e fim. Começo é aquilo que, de per si, não se segue necessariamente a outra coisa, mas após o quê, por natureza, existe ou se produz outra coisa; fim, pelo contrário, é aquilo que, de per si e por natureza, vem após outra coisa, quer necessária, quer ordinariamente, mas após o quê não há nada mais; meio o que de si vem após outra coisa e após o quê outra coisa vem.

Logo, o critério está na relação de necessidade e dependência que cada um destes elementos mantém entre si.

Convém lembrar que essa relação começo-meio-fim proposta por Aristóteles (1997, p.28) funciona mais como organização lógico-semântica do que como reprodução realística:

Homero [...] escrevendo a Odisséia, não narrou tudo quanto aconteceu ao herói, por exemplo, o ferimento, no Parnaso, a simulação de loucura quando se arregimentava a tropa, fatos dos quais a ocorrência de um não acarretava a necessidade ou probabilidade do outro.

Outro aspecto não menos relevante para a configuração da unidade da ação trágica é que esta deve possuir uma extensão ideal tal que permita ao leitor-espectador apreendê-la conforme os limites de sua percepção humana (Aristóteles, 1997, p.26):

Outrossim, a beleza, quer num animal, quer em qualquer coisa composta de partes, sobre ter ordenado estas, precisa ter determinada extensão, não uma qualquer; o belo reside na extensão e na ordem, razão por que não poderia ser belo um animal de extrema pequenez (pois se confunde a visão reduzida a um momento quase imperceptível), nem de extrema grandeza (pois a vista não pode abraçar o todo, mas escapa à visão dos espectadores a unidade e o todo, com, por exemplo, se houvesse um animal de milhares de estádios). Assim como as coisas compostas e os animais precisam ter um tamanho tal que possibilite aos olhos abrangê-los inteiro, assim também é mister que as fábulas tenham uma extensão que a memória possa abranger inteira..

Finalizando essas considerações em torno da ação trágica, a tensão episódica desta deve estender-se conforme os seguintes “percursos narrativos”: do infortúnio à felicidade ou da ventura à infelicidade (Aristóteles, 1997, 26):

Contudo, para dar uma definição simples, a duração deve permitir aos fatos suceder-se, dentro da verossimilhança ou da necessidade, passando do infortúnio à ventura, ou da ventura ao infortúnio; esse o limite de extensão conveniente.

1.3 - Linguagem

Como se sabe, a tragédia diz respeito as artes miméticas cujo conteúdo é veiculado pela linguagem. Aristóteles a define como “exornada”. Eis o que o

próprio Aristóteles, no capítulo VI, entende por “linguagem exornada” (Aristóteles, 1997, p.26):

Chamo linguagem exornada a que tem ritmo, melodia e canto; e atavio adequado, o serem umas partes executadas com simples metrificação e as outras, cantadas.

1.4 - Atores

Ao contrário da epopéia, que apresenta seus personagens indiretamente por meio da narração, o diálogo é o modo de representação trágica, pois ela mostra a vida e não a conta.

Essa peculiar representação em ato por meio das ações e falas dos personagens nos revela um traço bastante próprio da tragédia como da comédia: o instrumento por meio do qual se efetua a *mimesis* são os personagens em ação, ou seja, atores. Daí a razão do nome drama: representação em ação.

Contudo, apesar da presença dos atores em ação dialogando proporcionar maior “veracidade” aos acontecimentos representados, causando deste modo maior adesão do espectador, a tragédia, enquanto texto lido, pode “injetar” no leitor os seus específicos, que é a liberação e purgação das emoções terror e pena, numa palavra, catarse.

1.5 - Catarse

Consoante a definição aristotélica na Poética, a tragédia deve causar, no eventual leitor e espectador, a pena e o terror para alcançar a “purgação” destas emoções.

Segundo Brandão⁸(1997, p.58-9), a noção de catarse girou basicamente em torno de duas formas interpretação: pode ser entendida como “eliminação” ou “purificação” das emoções de compaixão e pavor suscitados pela encenação ou leitura das tragédias.

Na primeira suposição interpretativa, vê-se como uma supressão dessas emoções vistas como nocivas ao homem. Sob tal ótica, a catarse teria um efeito edificante e moralizante no espectador-leitor.

Na segunda leitura virtual, a noção de catarse ganha um contorno maior e quiçá o mais conveniente: ela é um processo emocional cujo ápice se desencadearia à medida que a peculiar organização estrutural-temática do gênero trágico gerasse um elevado grau de tensão emotiva no leitor-espectador em função da peculiar organização textual da tragédia.

Logo, a catarse trágica, longe de ser algo utilitário e edificante, visaria ao prazer específico decorrente da compaixão e terror, suscitados pela imitação desta forma específica de arranjo textual da trama episódica na qual “personagens inimigas se eliminam” (Aristóteles, 1997, p.33):

É mister, com efeito, arranjar a fábula de maneira tal que, mesmo sem assistir, quem ouvir contar as ocorrências sinta arrepios e compaixão em consequência dos fatos.

Feita essa breve descrição a respeito dos elementos estruturais de uma tragédia clássica, conforme as definições de Aristóteles, passemos agora para o estudo da filosofia Estóica, pensamento esse bastante relevante para o autor da nossa obra objeto de estudo, bem como para os nossos propósitos interpretativos dessa referida tragédia de Sêneca, a Medéia.

2. Segundo Capítulo: Filosofia Estóica: considerações sobre seus fundamentos

No século IV a.C a Grécia clássica se vê no pior momento de toda sua gloriosa história: a dissolução das *polis* gregas pela política imperialista de Alexandre, o Grande. O fim das *polis* gregas, transformadas em meros reinos submetidos ao imenso império alexandrino, não só representou a simples mudança de sistema de sistema político. Morta a democracia grega, desaparecia também a sua mais bela instituição: o cidadão.

O homem grego agora se encontra perdido num mundo no qual o poder se configura e determina os rumos da administração da *Urbs* à sua revelia. Logo, sem a *polis* democrática que ditava aos cidadãos os valores éticos e morais por que deveriam viver, identificando então à *eudamonia*, ou seja, à felicidade com a prosperidade da coisa pública, estes cidadãos se vêem entregues a si mesmos, em completo desolamento e solidão.

Logo depois da morte prematura de Alexandre, que idealizava criar uma monarquia universal, fundindo povos e raças os mais díspares, o imenso império legado por ele foi entregue à sanha ambiciosa dos generais que o dividiram em várias monarquias.

Estes diversos monarcas só pensavam em enriquecer e ampliar os seus domínios, acentuando mais ainda o abismo entre o homem e a participação política nos rumos da “cidade”, atividade essa que era o meio e o fim da vida dos cidadãos gregos.

Sob tal atmosfera social alheia ao bem-estar do homem, ele precisou meditar acerca da sua nova condição existencial a fim de elaborar um novo *logos* que pusesse fim ao constante sentimento de frustração e desamparo dos “cidadãos” da época, de maneira que prescrevesse regras de conduta para a

⁸ Brandão (1997) p. 58-59

felicidade. Dessa necessidade de sabedoria para a felicidade humana, surgiu, dentre outras correntes filosóficas helenistas, o Estoicismo Antigo.

Como era costume atribuir o nome de uma escola filosófica de acordo com o local onde era ministrado, o Estoicismo recebe o seu nome do grego *stoa*, “pórtico”, pois era o local onde o seu fundador Zenão de Cítion (334-262 a.C) ensinava em Atenas sob as arcadas “recobertas de pintura”.

A história da filosofia atribui três fases para o Estoicismo, que, sendo a doutrina Helenística mais durável, existiu por aproximadamente cinco séculos. O primeiro momento desta filosofia denominado Estoicismo Antigo é representada por três grandes nomes: Zenão de Cítion (334-262), que é o seu criador e os seguintes sucessores do mestre: Cleanto de Assos (331-230) e Crísipo de Soles (280-208).

Convém lembrar que exceto por um breve poema, o Hino a Zeus, de Cleantes, não se conservou basicamente nada dos inúmeros escritos pertencentes aos primeiros estóicos. No entanto, mediante os seus comentaristas bastante tardios em relação aos criadores da doutrina como é o caso de Plutarco e Diógenes Laércio – razão essa que se deve encarar as posições destes doxógrafos com bastante parcimônia em relação aos estóicos antigos –, sabe-se que os filósofos criadores do Estoicismo escreveram obras importantes em torno das três partes do seu sistema filosófico: a lógica, a física e a ética.

O segundo momento da escola estóica, o do “Estoicismo Médio”, que se situa no século II a.C ainda é bem menos conhecido do que o primeiro: Diógenes, o Babilônio, Antípatros de Tarsos, Panécio de Rodes e Possidônio de Apameia são os seus principais representantes.

O terceiro momento do estoicismo, denominado “Estoicismo Romano”, nos deixou obras filosóficas completas. Cabe ressaltar que os pensadores estóicos desse período não provêm mais da Grécia, em Atenas; mas sim de Roma, a saber: um membro da corte imperial romana, Sêneca (cerca de 4-63), que fora preceptor e ministro de Nero; um professor Musônio Rufo (25-80) que fora ensinar em Roma e acabara perseguido por Nero; um escravo libertado cujos ensinamentos foram conservados por anotações de alunos (e mais tarde transformadas em livro,

o Manual) cujo nome é Epíteto (50-130); por fim, um próprio imperador, autor das Meditações, Marco Aurélio (121-180).

Do segundo ao terceiro Estoicismo uma tendência constante foi o desenvolvimento das questões éticas em detrimento da lógica e da física.

De forma bem abrangente, o Estoicismo é uma doutrina de reconciliação do homem com a natureza. Ele tenta explicar o homem e o mundo por meio de um sistema que compreende uma lógica e uma física que fundamentam uma ética. Essa ética, com base neste saber da natureza do mundo, fornece critérios e regras espirituais para o homem alcançar a felicidade em sintonia com a ordem dos fatos do mundo.

Os estóicos, em sua física, concebem o mundo como um organismo único no qual todos os elementos compreendidos na natureza são a manifestação de um mesmo princípio – a *Ratio*, o *Logos*, que como um sopro ígneo percorre e alimenta o cosmo, garantindo a coesão da totalidade do mundo. Esse sopro ígneo gerador do universo procura eliminar a desordem e caos irracionais presentes no mundo. A física estóica postula que o universo é um ser organizado, absolutamente material e corpóreo, sujeito à periodicidade dos constantes ciclos da natureza, que como já se falou é regida pelo *Logos*, ou seja, a *physis*, o princípio racional. A ética, por seu turno, sustenta que o homem faz parte desse universo e como tal sujeito à mesma lei de casualidade regente do cosmo. Segundo ela, a virtude e a felicidade seriam a adesão total à Natureza. Sendo assim, caberia à lógica, enquanto teoria do conhecimento, conduzir o homem a perceber o universo e suas rigorosas e onipresentes determinações físicas.

A lógica estóica, com o objetivo de levar o homem a assimilar a lei de casualidade imersa nos fatos (nexus ***causarum***), enuncia a vinculação necessária entre os acontecimentos: “Se é dia há luz, ora é dia, logo há luz” Assim, ao contrário da lógica formal que trata da articulação entre os conceitos, a lógica estóica inserida dentro do intelectualismo naturalista do sistema estóico trata da relação de pressuposição que há entre um fato e outro.

Ademais, a lógica como teoria que estabelece critérios para o conhecimento da “verdade” elabora uma forma “eficiente” de percepção do mundo exterior

operada pelo indivíduo. Esse critério de percepção correta do mundo é o que os estóicos chamam de “representação compreensiva”. Sendo “compreensiva”, a representação determina a harmonia entre a vivência subjetiva do indivíduo e o mundo que o circunda. Para os estóicos, a alma é comparável a uma folha de papiro sobre a qual o ambiente externo escreve as suas marcas impressivas. Dessas marcas impressivas que os objetos externos “riscam” na alma, nascem as representações. Segundo Diógenes Laércio (1977 p. 192) elas podem ser de dois tipos:

A phantasia (ou impressão mental) é uma impressão na alma, e tirou-se o seu nome adequadamente da marca feita por um sinete na cera. Há duas espécies de phantasíai; uma apreende imediatamente a realidade, e a outra apreende a realidade com pouca ou nenhuma nitidez. A primeira, que os estóicos definem como critério da realidade, é determinada pelo existente, de conformidade com o próprio existente, e é impressa e estampada na alma. A outra não é determinada pelo existente, ou se provém do existente, não é determinada de conformidade com o próprio existente, e não é, portanto, nem clara nem distinta.

A representação trata de assentir ou não aos eventos externos e objetivos se apresentam, através dos órgãos sensoriais, à nossa alma. Como provém da ação das coisas sobre os nossos sentidos, a impressão não depende de nós. Embora não seja livre para acolhê-la ou evitá-la, o homem é livre de dá seu acordo ou não a elas. Acresce que, quando a representação é clara e distinta, a nossa razão em sintonia com o *Logos* primordial e universal lhe dá o seu consentimento.

Por outro lado, o homem deve atentar para aquela representação que não é clara nem distinta, que é produto da fantasia humana, posto que não está em conformidade com os próprios objetos externos do mundo fenomênico que inscreveram uma marca nela. O perigo dessa representação puramente imaginária é que induz o homem a ir de encontro à ordem da natureza.

Sendo assim, ela somente se configura como uma representação compreensiva, quando está sintonizada *com o Logos* universal, que proporciona a perfeita "homologia", ou seja, a concordância e o equilíbrio entre o homem e a Natureza.

Desta forma, a representação compreensiva diz respeito ao fato de vermos objetivamente as coisas e fatos como eles são. Por exemplo, para o estoicismo, todas as nossas ações e sentimentos provêm da maneira como o representamos. Assim, se se treme ou se se desespera diante da morte, deve-se ao fato de uma fraca razão ter dado assentimento às representações que julgam a morte algo muito ruim e insuportável. Para eles, a representação correta e objetiva, ou seja, compreensiva da morte seria vê-la como um fato que não nos afeta em nada, pois se estamos vivos, ela não está presente e de outra feita ao morrermos, já não estamos presentes pra sabê-la se é um mal, como nossa imaginação a representava.

Em última instância, para os estóicos, *a priori*, afora a razão, que é o único bem, e a paixão (noção que iremos apresentar mais adiante), o sumo mal, todas as coisas são indiferentes, *adiaforai*. Porém, é a representação compreensiva ou equivocada que irá considerar todos os fatos que nos sobrevêm como bons ou ruins.

A física cuida da estrutura do cosmo. O universo resulta, segundo os estóicos, de dois elementos primordiais indissolúveis, separáveis apenas por efeito didático: a matéria e o *Logos*. O primeiro, impreciso, inativo e amorfo representa o princípio passivo. O segundo, animado e efervescente de energia (*sopro ígneo*), figura o princípio ativo. Conforme Diógenes Laércio (1977, p.212):

De acordo com os estóicos, os princípios são dois: o ativo e o passivo. O princípio passivo é a essência sem qualidade – a matéria; o princípio ativo é a razão na matéria, ou seja, Deus. E Deus, que é eterno, é o demiurgo criador de todas as coisas ao processo relativo à matéria.

Sendo uma doutrina antropocêntrica, o Estoicismo, tendo em conta que o homem é dotado como traço distintivo da razão, considera o Lógos como o elemento primordial e estruturador do cosmo. Para os estóicos, o Logos não é de natureza espiritual, mas pura e essencialmente material. Daí o corporeísmo absolutista dos estóicos, posto que o corpo é a única realidade e substância existente. Os diversos corpos tais como Deus, homem, animais, plantas e minerais são maneiras distintas de ser da única realidade, que é material: o Logos.

Entende-se o panteísmo dos estóicos como uma tomada de posição contra o ceticismo, e o panrealismo como uma afirmação total da realidade imediata e tangível na qual o homem deve se apoiar. Assim, conforme essa física dos estóicos, todo o cosmo é um só corpo, que é um sistema de deuses, homens e de tudo que é criado pela obra do Logos, que, como já se falou, é o princípio de geração, ordenação e coesão do mundo. Dessa forma, relata Diógenes Laércio (1977 p.212):

O cosmos é ordenado pela razão e pela providência, como dizem Crísipos no quinto livro de sua obra Da providência, e Poseidônio no terceiro livro de sua obra Dos Deuses, enquanto a mente penetra em todas as partes do cosmos, como a alma em nós.

Como o mundo todo é uma matéria providencial e racional, os estóicos possuem uma fervorosa concepção finalista acerca dos móveis do cosmo. Ao contrário de seus antípodas, os epicuristas, que vêem o universo como uma aglomeração mecânica, cega e fortuita de átomos.

A idéia que irá reforçar tal finalismo subjacente à formação do mundo é o conceito, caro ao sistema dos estóicos, de Destino (heimarmene), um dos muitos matizes conceituais de que se reveste o sentido de Logos. O Destino é um sistema eterno e rigoroso que predestina todos os fatos possíveis a gerar outros em decorrência dos primeiros. É conforme a expressão latina um *nexus causarum* (Laércio, p.215):

O destino é um encadeamento de causas daquilo que existe, ou a razão que dirige e governa o cosmos.

De fato, como todas as coisas presentes no mundo são geradas sem exceção pelo princípio imanente, divino e racional – o Logos – tudo é rigorosa e perfeitamente racional, uma vez que na Razão não existe nada de imperfeito (veremos adiante que a paixão é um movimento contrário à Natureza, ou seja, ao Logos). Tudo se apresenta bondosamente feito pela vontade do Logos. Desta forma, nada há que alterar na disposição do mundo e na constituição dos seres. Estes são como devem ser segundo o querer do Logos. Estamos, pois, numa física cujo cosmo é decididamente determinado.

Associada a esta visão finalista da ordem do mundo observa-se a noção de Providência (pronoia). Cabe ressaltar que a Providência estóica difere da que é entendida como um deus pessoal, a exemplo da do cristianismo. Essa Providência dos estóicos é impessoal e imanente. Como o mundo é visto como um ser vivo, ela é a Alma do mundo. Esta Alma do mundo, como já foi dito, faz com que todas as coisas sejam feitas perfeitas. Para os estóicos, em função da Providência, este mundo é o melhor dentre todos os possíveis mundos imaginados e existentes.

Por outro lado, a Providência imanente dos estóicos pode ser vista como o “Fado”, que é o Destino enquanto necessidade inelutável. Sob esse ponto de vista, o Fado é concebido como uma rede inevitável de causas (*nexus causarum*), ou seja, como a ordem natural e necessária de todos os eventos do mundo.

Para que não se fique com a impressão de que o “Fado” estóico porte algo de cego, convém lembrar a equação que os estóicos fazem dos seguintes termos: Razão=Natureza=Destino, distinguíveis apenas de acordo com o aspecto e propriedade que se quer enfatizar na causa primordial do universo (Laércio, p. 212):

Deus é uma substância única, quer se chame mente, ou destino, ou Zeus, mas é designado ainda por muitos outros nomes.

Em virtude da referida trama inelutável da necessidade Providencial, surge o problema da liberdade humana. Visto que nada pode se furtar à vontade do Logos, como fica a liberdade dos homens?

Para os estóicos, a liberdade do sábio consiste em acomodar a sua vontade à do Destino, isto é, querer, com a sua razão subjetiva, aquilo que a Razão objetiva e universal determina. Acresce que essa liberdade baseada na aceitação determinista do Fado não é uma resignação penosa, submissa e pessimista em relação a algo que não se pode mudar. Ao contrário, posto que o Destino é Logos, submeter-se às injunções do Fado é pôr os passos da vida em sintonia com os compassos do Logos. A liberdade dos estóicos consiste, em última instância, em harmonizar-se com os quereres do Destino, de forma que, longe de ser passiva, essa liberdade é uma aceitação compreensiva e racional do Fado.

A ética estóica com base no conhecimento da verdade fornecida pelos critérios veritativos da lógica e, sobretudo, com base na saber da estrutura e leis do mundo dado pela física estabelece para o homem normas e preceitos para uma vida feliz em consonância com o Logos universal, que, como vimos, reside em todos os seres e preside aos eventos do universo por mais aparentemente insignificante e ínfimo que seja.

Para os estóicos, a felicidade consiste em viver segundo a Natureza. Vale dizer que isso, para eles, equivale a viver virtuosamente, ou seja, conforme a vontade da Razão universal, já que tudo que acontece ao homem ocorre pela vontade do Logos. Já vimos que este opera uma providência perfeita sobre o homem não deixando aparentemente possibilidade de escolha ao livre arbítrio humano. Com efeito, como foi dito, o homem é livre na medida em que se assujeita às leis inquebrantáveis do Logos, de forma que o homem sábio faz o que é preciso conforme a referida Razão universal.

Assim para esta filosofia, vive-se feliz adotando uma disposição interior que mantém o homem em harmonia com o seu logos. Como o logos interior e subjetivo do homem é um evento, um fragmento do Logos universal, harmonizar-se com a razão humana é estar em concordância com a *Ratio* universal.

Para alcançar essa harmonia com o Lógos universal, urge que o homem seja impassível às contingências da vida cotidiana e a não querer alterar aquilo que não está sob o seu poder. Essa atitude de imperturbabilidade ante as agruras e contrariedades que afetam os homens comuns denomina-se apatia. Ela é o ideal do sábio estóico.

Todavia, para se obter essa comunhão necessária entre o Logos humano e o universal, é mister que este suplante um grande obstáculo: as paixões da alma, que são decorrentes de representações equivocadas que impelem os homens a rebelar-se contra o que é necessário segundo o Logos.

2.1 As paixões segundo os estóicos

Opondo-se à tradição mítico-religiosa que considera as paixões como uma perturbação, uma cegueira mental (**até**) por meio da qual os deuses arruinavam os homens que transgrediam o **métron**, espaço demarcador do limite das ações humanas perante os deuses – os estóicos apresentaram quanto à paixão uma concepção diametralmente oposta.

Para os estóicos, a paixão é uma doença da alma, pois é uma perturbação do *hegemonikón*, que segundo os filósofos estóicos é a parte diretiva da alma – a sede da razão e das faculdades relativas a esta. Como a razão é vista como um sopro “ígnio” que percorre toda alma e a tonifica, na medida em que a mesma se desvirtua, cedendo espaço à paixão na consciência humana, a paixão arrasta para o desequilíbrio todo o resto do ser.

Segundo Diógenes Laércio (1977, p.206) a paixão é um erro de julgamento, uma opinião falsa, uma adesão indevida e voluntária a uma representação equivocada acerca da natureza de um fato:

Os estóicos sustentam que as paixões são juízos, como afirma Crísipo na obra Das paixões. Com efeito, a avareza faz supor que o dinheiro seja belo, e analogamente a embriaguez, a imoderação e outras paixões.

Além de ser um fenômeno lógico-psíquico, a paixão também reveste outro matiz: ela é um fato biológico. Atesta isso o fato que segundo Zenão, noticiado por Diógenes Laércio (1977, p.206), a paixão é “uma modificação da alma” contrária à Natureza=Lógos que sinaliza o estado patológico da alma:

Da mesma forma que se fala de algumas enfermidades do corpo, como a gota e o artrismo, também existem enfermidades da alma, como o amor à glória, a busca do prazer e similares. A

enfermidade da alma é uma afecção ligada à debilidade, e consiste em imaginar que uma coisa é fortemente desejável, quando na realidade não é.

A paixão surge assim como uma “doença” intelectual (Brun, 1986, p.84):

Do mesmo modo quando o sangue está corrompido ou possui demasiada pituíta ou bÍlis, as doenças e enfermidades nascem no corpo, também do afluxo de opiniões falsas e os conflitos que as atiram umas contra as outras privam a alma da saúde tornam-na doente.

Deste modo, observa-se que os estóicos, ao não conceber a paixão como uma determinação divina inevitável e irremediável, mas sim como produto de uma razão desequilibrada que julga equivocadamente a natureza dos eventos que lhe sobrevêm, eles, os estóicos, atribuem ao homem a responsabilidade da existência das paixões.

Todavia, cabe lembrar que como toda paixão é “um impulso excessivo”, uma tendência demasiada forte, uma vez permitida a sua entrada na consciência é impossível dominá-la, em virtude de sua intensidade. O fato é que as pessoas, segundo o Estoicismo, quando sob estados passionais sabem que não é conveniente e razoável fazer o que fazem. Porém, em função da efervescente intensidade da paixão – a perda total do equilíbrio da razão – os indivíduos são arrastados pelas paixões e induzidas a se deixarem levar pela “onda galopante” do impulso da paixão.

Desta forma, por serem a mais grave ameaça ao uso soberano da razão, logo ao acesso da virtude e felicidade, urge nem ao menos moderá-las, mas tão só extirpá-las dos domínios da alma. Essa total e absoluta anulação e ausência de qualquer paixão proporciona ao homem a tão desejada *apatia*, que é a felicidade e serenidade intelectual, decorrente da supressão de toda e qualquer paixão da consciência humana, condição ideal essa aspirada por todos os estóicos.

Contudo, essa ascese é bastante difícil ao homem comum, uma vez que este se deixa levar pela imaginação, por falsas opiniões acerca do valor extrínseco de um acontecimento. Daí porque o estóico é aquele indivíduo que, pelo exercício da vontade, segue ou não segue a “*physis*” divinizada e ordenada.

Para os estóicos, o estudo da paixão confere ao homem uma maior clareza de como esse *lógos* se torna *álogos*. Ademais, este saber sobre as paixões, porque advindo da razão, proporciona ao homem um domínio sobre as mesmas.

Assim, a fim de compreender o mecanismo das paixões sobre o homem, visando ao seu extermínio da consciência humana, os estóicos criavam catálogos, nos quais definiam cada uma das paixões citadas (**vide** Diógenes Laércio, 1977, pp 206-07). Segundo Gazzola, dessas relações, a mais abrangente de todas foi a de Andronico, contendo mais de noventa e duas paixões. Esse cuidado compilatório demonstra a seriedade com que os estóicos encaravam as paixões. Eis uma pequena amostra de tal catálogo (Gazzola, 1994, p.65):

orgé – (cólera) é o desejo de vingar-se contrariamente ao que convém, daquele que parece ter sido ingrato;
pikría: uma cólera de súbito irrompida
ménis: uma cólera inveterada e ressentida
kolos: uma cólera à espera de vingança
eros: desejo de união corpórea
 Outro *eros*: desejo de amizade; outro *eros*: serviço aos deuses na ordenação dos Templos e belos objetos ao qual chamam impulso de fazer amizade, devido à beleza que aparece.
hímeros: desejo de relações sexuais com um amigo ausente
pathos: desejo do amado ausente
dysminéia: má intenção perseguidora e malfetosa
dysnóia: desejo de ser mau a alguém por causa dele mesmo.
philedonía: desejo desmesurado de prazeres
philithimía: desejo desmedido de honras
philochrematía: desejo desmedido de riquezas
gastrolimargía: desejo desmedido de alimentos
lagnéia: desejo desmedido de copulação.

Conforme Gazzola(*idem*, p.66), subjacente a toda e qualquer paixão está a presença do Outro como elemento essencial destas. Independente se são

afetados (*adfectus*) por um veemente desejo ou uma aguda repulsa, os 'apaixonados "se escravizam às coisas e às pessoas objeto de suas paixões (escravo do álcool, do dinheiro, da riqueza, do prestígio, do *status quo*, de corpos amados...) Essa dependência passional ao Outro impele o homem a se desvirtuar, percorrendo outro caminho contrário à Natureza (***contram naturam***), não seguindo, pois, o compasso ordenado da *Ratio universalis*".

Em suma, a paixão é um juízo de valor equivocado acerca da natureza de um fato (Lógica), modificador do tônus natural do ser (Física), induzindo, então, o homem a um agir contrário à Natureza (Ética). Como o Estoicismo é herdeiro do socratismo cujo núcleo é a seguinte equação FELICIDADE=VIRTUDE=SABEDORIA, a meta dos estóicos é a felicidade provinda de uma vida virtuosa pautada pela obediência racional ao *Lógos*. Assim, porque é um elemento perturbador e contrário à unidade harmoniosa do Logos interno e subjetivo da pessoa, a paixão deve ser eliminada sob pena de grande infelicidade.

3. Terceiro Capítulo: A ira em Medéia: algumas considerações.

Sêneca, como um dos divulgadores da doutrina estóica em Roma, conferiu às tragédias um caráter alegórico, servindo-se delas como ilustração que demonstra as catástrofes resultantes da vitória da paixão sobre a razão.

Tendo em conta esse caráter doutrinário e filosófico nas tragédias senequianas, o nosso objetivo é empreender uma análise de uma tragédia deste escritor romano, chamada Medéia.

Neste estudo desta tragédia de Sêneca, iremos apontar alguns aspectos filosóficos e literários desvelados pela nossa leitura pessoal. Mais especificamente, tentaremos, à luz do Estoicismo, analisar a manifestação da ira na personagem Medéia, protagonista da peça em estudo.

Ao observar a presença da ira na personagem Medéia, percebeu-se que esta à medida em que foi dando acesso e permissão para o desenvolvimento da ira cometeu vários crimes, numa escala crescente de natureza hedionda, de forma que perdeu sua humanidade, transformando-se numa criatura bestialmente divina.

Neste sentido, ao deslindar o itinerário dessa perda da natureza humana operada pela personagem Medéia, notou-se o tratamento estóico que o autor dá à ira subjacente às atitudes e ações da protagonista da peça.

Por fim, quanto à construção da personagem Medéia, constatou-se que o processo de expansão da cólera na mesma lhe confere, de um lado, um traço supra-humano, e, de outro lado, um traço infra-humano.

Esses dois aspectos paradoxais manifestados pela personalidade de Medéia provocam nela a perda da identidade humana e a transforma em um ser terrível.

Essa metamorfose da Medéia é o espetáculo que Sêneca, nesta tragédia, nos proporciona numa espécie de advertência filosófica aos possíveis leitores-espectadores a respeito dos males tanto no âmbito individual quanto no coletivo

que podem sobrevir aos homens quando eles no conflito mental entre a razão e a paixão se deixam arrastar pelo descontrole emocional (Cardoso, 2005, pp 127-48).

Neste sentido, a recrudescente ira de Medéia é o fio condutor de toda a peça, posto que é o elemento transformador e dinâmico da trama episódica, algo que confere unidade a toda a obra.

Dessa forma, dada a relevância da ira na compreensão da personalidade de Medéia, urge que se façam alguns comentários acerca desta emoção a fim de conferir o tratamento estóico de tal sentimento subjacente a essa peça.

Antes de chegarmos aos estóicos, mais especificamente a Sêneca em seu *De ira*, convém vermos a definição aristotélica da ira. Esta é definida por Aristóteles (Retórico livro II, pp. 107):

Como um desejo acompanhado de dor que nos incita a exercer vingança explícita por causa de um desdém manifestado contra nós, ou contra pessoas da nossa convivência, sem haver razão para tal.

Para o estagirita, a ira não só é acompanhada de dor por quem a sofre, mas também por um certo prazer, uma vez que há sempre a esperança para o irado de uma futura vingança. Em sua visão retórico-dialética sobre as ações e paixões humanas como meios eloqüentes de que o homem dispõe para melhor persuadir, Aristóteles concebe as emoções como (Retórico livro II, p. 106):

Causas que fazem alterar os seres humanos e introduzem mudanças nos seus juízos, na medida em que elas comportam dor e prazer: tais são a ira, a compaixão, o medo e outras semelhantes.

Logo, diferentemente dos estóicos cuja visão da paixão é negativa, vista como uma tendência excessiva de uma razão doentia, Aristóteles, em sua

Retórica, vê as afecções da alma como eficazes elementos argumentativos de que lançam mão os oradores para conquistar pela palavra os seus ouvintes.

Para Lebrun (1987, p. 18), a visão aristotélica das paixões aponta para o fato de que a paixão é “sempre provocada pela presença ou imagem de algo que me leva a reagir, geralmente de improviso”. Tal perspectiva do elemento passional na natureza humana sugere que o ser se insere no mundo a partir da permanente dependência do “Outro”. Já foi visto que os estóicos também sustentam que um dos elementos básicos fomentadores da paixão é a liame subjetivo ao “Outro”. Contudo, ao contrário da visão negativa dos estóicos sobre as paixões, Aristóteles lança um olhar positivo sobre as mesmas. Uma prova disso é o seu tratado das paixões no referido livro da Retórica. Para o estagirita, no que diz respeito às paixões, como são um dado inato da natureza humana – e não uma degradação moral proveniente de uma razão transgressora das normas do bem-viver segundo à Natureza(posição essa estóica) –, não se deve ter, na referida visão aristotélica, a pretensão de extirpá-las e nem tampouco condená-las. Logo, pelo fato de o homem não escolher as paixões, ele não é responsável pela presença das mesmas em sua *psiquê*, mas sim pelo modo “como faz com que elas se submetam à sua ação”. Daí porque o critério da excelência ética – *arété*-, numa visão aristotélica, ser determinado pelo modo de reagir às paixões e, principalmente, pela capacidade de temperá-las e dosá-las conforme as situações. Por isso, o virtuoso aristotélico, uma vez que dominou suas tendências passionais, age corretamente em harmonia com as mesmas – dado que é impossível, por ser inatas, extirpá-las. Neste sentido, o sábio aprendeu a agir de forma conveniente, sentindo o *pathos* adequado na medida certa em cada situação determinada. Quem melhor também explica de forma sintética e não menos exemplar tal visão aristotélica sobre uma possível educação das paixões para levá-las a uma justa medida é Hutchinson, segundo a citação e respectiva tradução de Luna (2005 p.216):

Um homem que quer ter uma vida feliz e bem sucedida precisa tornar-se um homem excelente. Nós somos compostos de uma

parte racional e uma parte irracional, e o caráter moral adequado consiste em ter os elementos irracionais controlados pelos elementos racionais. Os elementos irracionais são: por exemplo, raiva, temor, amor, luxúria, sede, fome, inveja, ódio, ambição, ressentimento, piedade, alegria, e em geral os eventos mentais e as condições que são acompanhadas por prazer e dor. As virtudes morais são hábitos estabelecidos de caráter que se expressam na resposta emocional correta. Qual a resposta emocional correta? É aquela que a razão diz que deveria ser.

Neste sentido, para deixar ainda bem claro que a virtude – **arété** – aristotélica é decorrente do entrecruzamento da parte racional e da parte irracional do homem quando aquela educa esta, deixemos o próprio Aristóteles se pronunciar acerca da utilidade das paixões como instrumentos para se alcançar a excelência ética segundo a *Ética a Nicômaco* (livro II, p. 41-2):

Estou falando da excelência moral, pois é esta que se relaciona com as emoções e ações, e nestas há excesso, falta e meio termo. Por exemplo, pode-se sentir medo, confiança, desejos, cólera, piedade, e de um modo geral prazer e sofrimento, demais ou muito pouco, e em ambos os casos isto não é bom; mas experimentar estes sentimentos no momento certo, em relação aos objetos certos e às pessoas certas, e de maneira certa, é o meio termo e o melhor, e isto é característico da excelência.

Por isso Aristóteles vê a ira como um sentimento humanamente digno e adequado para situações tais como a defesa da pátria na qual um soldado mediante a razão dosaria sua cólera adquirindo a força necessária para defender sua pátria de inimigos encarniçados ou um orador invectivando de maneira veementemente colérica contra uma situação injusta moveria a audiência a ficar irada, conseqüentemente, empática às razões proferidas pelo mesmo.

Para Cícero, um eclético das lições estóicas e epicuristas, a ira é definida como *libido poeniendi eius qui uideatur laesisse iniuria* (“um desejo de punir aquele que parece ter lesado injustamente”; *Tusc. 4.2.1*)⁹.

Também Sêneca, em **De ira** 1.3.1, associa a ira ao desejo de castigar, a serviço de uma vingança:

Ira est cupiditas ulciscendae aut, ut ait Posidonius, cupiditas puniendi eius a quo te inique putes laesum. Quidam ita finierunt: ira est incitatio animi ad nocendum ei qui aut nocuit aut nocere uoluit.

(A ira é um desejo de vingar ou, como disse Possidônio, desejo de punir aquele pelo qual tu pensas ser injustamente lesado. Por isso, alguns concluíram: ira é um movimento do ânimo para castigar aquele que ou nos fez mal ou quis fazê-lo).¹⁰

Daí porque a ira, para Sêneca em **De ira** 1.3.1, ser:

Hic (affectus) totus concitatus et in impetu est, doloris armorum, sanguinis suppliciorum minime humana furens cupiditate, dum alteri noceat sui neglegens, in ipsa incruens tela et ultionis secum ultorem tracturae avidus.

(esta paixão – a ira – é “puro” arrebatamento, furiosa em seu desejo nada humano de dor, guerras, sangue e tormentos; enquanto causa dano a outrem, descuida de si, lançando-se sobre os próprios dardos e ávida de uma vingança que arrastará consigo o próprio vingador).

⁹ Tradução sob nossa responsabilidade.

¹⁰ De agora em diante todas as citações traduzidas do ensaio **De ira** de Sêneca são de nossa inteira responsabilidade.

Segundo Sêneca¹¹, a ira é a paixão mais nefasta e nociva não só para o indivíduo, mas também para a sociedade, porquanto é o estado mais oposto ao ideal estóico da apatia e ataraxia, que são, respectivamente, a absoluta tranqüilidade e imperturbabilidade da alma diante do **fatum**¹². Prova desse desencontro entre a ira e o ideal estóico da apatia e da ataraxia são as atitudes irracionais e o aspecto perturbado do irado (**De ira: 1.2-1.4**):

Quidam itaque e sapientibus uiris iram dixerunt breuem insaniam; aequae enim inpotens sui est, decoris oblita, necessitudinum immemor, in quod coepit pertinax et intenta, rationi consillisque praeclusa, uanis agitata causis, ad dispectum aequi uerique inhabilis, ruinis simillima quae super id quod oppressere fraguntur. Ut scias autem non esse sanos quos ira possedit, ipsum illorum habitum intueri; nam ut furentium certa indicia sunt audax et minax uultus, tristis frons, torua fácies, citatus gradus, inquietae manus, color uersus, crebra et uehementius acta suspiria, ita irascentium eadem signa sunt: flagrant ac micant oculi, multus ore toto rubor exaestuante ab imis praecordiis sanguine, labra quatuntur, dentes comprimuntur, horrent ac surriguntur capilli, spiritus coactus ac stridens, articulorum se ipsos torquentium sonus, gemitus mugitusque et conplosae saepius manus et pulsata humus pedibus et totum concitum corpus magnasque irae minas agens, foeda uisu et horrenda facies deprauantium se atque intumescendum – nescias utrum magis detestabile uitium sit an deforme.

(Por isso, alguns, dentre os homens sábios, disseram que a ira é uma breve loucura; com razão, ela é igualmente descontrolada, esquecida do decoro, deslembrada dos seus parentes; no que começou pertinaz e inflexível, fechada à razão e aos bons conselhos, agitada por motivos vãos, incapaz para o discernimento do justo e do verdadeiro, muito semelhante às ruínas que se espatifam sobre aquilo que oprimem. Ora, para que saibas que não estão sãos os que a ira se apossou, fita o próprio semblante dos mesmos. De fato, como são indícios certos daqueles que enlouquecem o vulto audacioso e ameaçador, a

¹¹ Sêneca. De ira. Madrid, Alianza Editorial, 1986.

¹² Para o Estoicismo, *Fatum* é equivalente à *Natura*, *Deus* e *Logos*. É o elemento que guia, ordena e gera todos os eventos e fatos do mundo por mais ínfimos que sejam. Assim, como no mundo há uma providência por trás de todos os fatos, os homens, para serem felizes, devem conformar-se pela razão com todos os eventos que lhes sobrevêm. Daí, a famosa norma do estoicismo: *sequi naturam* (ou seja, seguir a Natureza=Deus=Destino=Logos).

fronte triste, o ar terrível, o passo apressado, as mãos inquietas, a aparência perturbada, a respiração feita densa e mais impetuosa, assim também são os mesmos sinais daqueles que se iram: os olhos ardem e faíscam, um excessivo rubor em todo o rosto proveniente das vísceras ferventes em sangue, os lábios tremem, os dentes se comprimem, os cabelos se erguem e se arrepiam, a respiração forçada e estridente, o som das articulações dos membros torcendo-se, gemidos e mugidos, a fala intercalada por ditos ininteligíveis, as mãos freqüentemente se espalmando, o chão batido com os pés, o corpo inteiro agitado trazendo as magnas ameaças da ira, a face repugnante e horrível de se ver daqueles que se deformam e se inflamam. Não conhecerias outro vício mais detestável ou degradante que a ira).

Dessa forma, para Sêneca, a ira, como uma loucura e cegueira da razão total, é todo impulso e tendência desmesurada à vingança. Como é sem domínio sobre si, ela se fecha à razão, de maneira que em sua ânsia de destruição, rompe as normas sociais e se opõe às leis inquebrantáveis da Natureza. E isso, como veremos em Medéia, é exemplar.

Esse retrato que Sêneca faz do irado como um monstro enlouquecido se excede como se viu no aspecto patológico. Essa abundante descrição da ira, nesta referida obra, realçando suas peculiaridades macabras tanto no físico (*facies*)¹³ quanto no psíquico (*mens*) curiosamente coincide em muitos pontos com a descrição que Sêneca faz dos seus personagens nas tragédias.

¹³A razão para a ênfase e ampliação dos efeitos provocados pela ira no corpo e aspecto exterior dos homens provém da singular importância do conceito de corpo para o Estoicismo. Segundo esse sistema, os corpos são as únicas realidades. Os diversos e inúmeros corpos particulares e individuais existentes no mundo tais como Deus, o homem, os vegetais, minerais são modos distintos de ser de uma única substância, o **Logos/Ratio**. Todavia, este Corporeísmo dos Estóicos não é pura e simplesmente um materialismo. Para eles, corpo é tudo aquilo que pode tocar e ser tocado por outros corpos dentro do sistema causal da simpatia universal entre os corpos. Por isso, segundo Brun (p. 50): “A noção de corpo encontra-se aplicada a domínios que nos poderão surpreender: tudo é corpo, a noite é um corpo, a tarde, a aurora, o minuto, são corpos, a palavra é um corpo, Deus é um corpo, a alma é um corpo, as virtudes são corpos.” Este pancorporeísmo, uma reação bastante clara ao mundo platônico das Idéias, é seguido à risca por Sêneca quando do seu tratamento do efeito convulsivamente corpóreo das paixões sobre a *facies* humana (Cartas a Lucílio, 106, 5-7): “Acho que tu não hesitarás em reconhecer como corpos as paixões (e assim meto já aqui uma coisa que tu não me perguntaste) – tais como a cólera, o amor, a tristeza, a menos que tu duvides que elas não nos alteram o rosto, nos enrugam a testa, nos alongam a face, nos tornam a cara encarniçada ou nos fazem ficar sem pinga de sangue. Pois bem: pensas que estes evidentes sinais do nosso corpo podem ser ocasionados sem ser por um corpo?” E ainda no *De ira* (1, 1, 7) Sêneca, além de deixar patente a idéia de que as paixões são corpos atuantes sobre os corpos humanos, afirma a proeminência da ira em relação às outras paixões em função do efeito irrompante dessa emoção na face humana: *Nec ignoro ceteros quoque affectus vix occultari, libidinem metumque et audaciam dare sui signa et posse praenosci; neque enim ulla uehementior intrat agitatio quae nihil moueat in uultu.*

Se lermos o **De ira** (Sobre a ira) de Sêneca considerando todas as descrições dele feitas sobre o aspecto físico-mental, as ações e atitudes dos encolerizados e as catastróficas conseqüências da ira no meio social e, além disso, relacionarmos essas reflexões sobre a ira com o retrato e modos de ações passionais dos personagens nas tragédias de Sêneca, podemos deduzir que uma das fontes criativas de Sêneca para as suas tragédias baseia-se, sobretudo, no **De ira**. Esse possível diálogo entre o **De ira** e as tragédias senequianas faz imaginar que as referidas tragédias se prestam a artísticos exercícios miméticos-literários da teoria físico-psicológica da fúria exposta no **De ira**. Embora não tenhamos tempo nem fonte bibliográfica suficiente para sustentarmos essa hipótese da representação mimético-literária da concepção estóico-senequiana da ira, ao se cotejar a visão de Sêneca sobre a ira com a rica galeria de heróis e heroínas em todo seu universo trágico, tentaremos, no entanto, aplicá-la sobre a Medéia senequiana, mostrando esta heroína como resultante de uma sublime configuração mimético-alegórica da **Ira** (ira) e **Furor** (fúria louca), tema esse discutido por Sêneca no **De ira**. Convém indagar que uma vez lido desta forma, ou seja, dialogando com as tragédias do mesmo autor, é possível vermos o **De ira** não apenas como um estudo filosófico sobre a cólera, mas também, em alguns momentos desta obra, como uma provável poética senequiana sobre o seu universo trágico.

Essa hipótese do **De ira** como uma provável fonte teórico-poética de Sêneca com relação ao seu mundo trágico, bem como tal universo trágico visto como uma provável materialização didático-literária da teoria estóica das paixões tanto é passível de justificação, uma vez que Sêneca, no referido ensaio, evoca a figura mítico-heróica de Ájax como o protótipo trágico da ira impelida ao seu grau máximo, a saber, o furor (**De ira**: 2, 36, 5):

Quid ergo interest? Quod alii adfectus apparent, hic eminet (Nem ignoro que também as paixões restantes dificilmente são ocultadas, que a concupiscência, o medo e o descaro dão sinais de si mesmos e que podem ser previamente percebidas. Com efeito, nenhuma veemente agitação interior penetra em nós sem que nada altere no semblante. Que diferença há, pois, entre as paixões? As outras paixões surgem na face; a ira transborda na mesma.).

Multi itaque continuauerunt irae furorem nec quam expulerant mentem umquam receperunt: Aiacem in mortem egit furor, in furorem ira. Mortem liberis, egestatem sibi, ruinam domui inprecantur, et irasci se negant non minus quam insanire furiosi. Amicissimis hostes uitandique carissimis, legum nisi qua nocent immemores, ad minima mobiles, non sermone, non officio adiri faciles, per uim omnia gerunt, gladiis et pugnare parati et incumbere.

(Muitos, portanto, seguiram o furor da ira e nem a razão que expulsaram nunca a recuperaram: **Ájax induziu o seu furor até a morte e a ira o impeliu ao furor.** Morte a seus filhos, pobreza para si, desgraça para sua casa invocam [os irados] e se negam estar irados não menos que estar loucos os furiosos. De seus caríssimos amigos, inimigos; dos seus [familiares] fugindo; das leis esquecidos salvo aquelas por meio das quais eles causam dano; para as mínimas coisas instáveis; nem pela palavra, nem pela cortesia fáceis de ser abordados; por meio da violência tudo executam, com suas espadas dispostos a lutar e atacar).

De forma reiterada, como um *leitmotiv* que perpassa o **De ira** reatando as teias temáticas dos três livros constitutivos de tal obra, avultam as longas descrições realistas e concretas sobre as atitudes e modos de comportamento do irado. Como já se viu também um pouco acima numa citação pertencente ao livro primeiro desta mesma obra (**De ira: 1.2-1.4**), esta passagem da referida obra agora acima citada situada no capítulo trinta e seis, do segundo livro, faz um retrato patológico do irado, posto que sempre associa o irado com o louco, numa clara alusão ao fato de que ambos estão privados e distantes da razão. Por fim, Sêneca, no segundo livro desta obra, o encerra também de uma forma muito parecida com o livro precedente, quando desdobra um catálogo de vícios e deixa bem clara a proeminência da ira sobre todas as paixões e vícios da alma, uma vez que a ira é, de longe, o mal absoluto, pois além de imperar sobre todos, em termos de malefício, todas as paixões encerram em si o arrebatamento da ira (**De ira: 2. 36. 6**):

Maximum enim illos malum cepit et omnia exsuperans uitia. Alia paulatim intrant, repentina et uniuersa uis huius est. Omnis denique alios adfectus sibi subicit: amorem ardentissimum uincit, transfoderunt itaque amata corpora et in eorum quos occiderant iacuere complexibus: auaritiam, durissimum malum minimeque flexibile, ira calcauit, adactam opes suas spargere et domui rebusque in unum conlatis inicere ignem. Quid? Non ambitiosus magno aestimata proiecit insignia honoremque delatum reppulit? Nullus adfectus est in quem non ira dominetur

(Certamente, o maior mal se apoderou deles também ultrapassando todas as perversões. As demais paulatinamente penetram; rápido e total é o acesso da ira. Em suma, todas as outras paixões a ira subjuga: o mais ardente amor submeteu; (os irados) trespassaram os corpos amados e sobre aqueles que mataram jazeram estendidos em abraços: a avareza, mal duríssimo e minimamente flexível, a ira calçou, compelida [**a avareza sob o influxo da ira**] a disseminar suas riquezas e lançar em um único incêndio a sua casa e os seus bens conjuntamente reunidos. Por quê? O ambicioso não rejeitou as distinções estimadas em muito e repudiou a honra concedida? Não há nenhuma paixão sobre a qual a ira não predomine).

Conforme Sêneca, o processo de surgimento da ira é claramente dialético-psicológico e voluntário (**De ira**: 2, 1, 4):

Nobis placet nihil illam per se audere sed animo adprobante; nam speciem capere acceptae iniuriae et ultionem eius concupiscere et utrumque coniungere, nec laedi se debuisse et uindicari debere, non est ius impetus qui sine uoluntate nostra concitatur. Ille simplex est, hic compositus et plura continens: intellexit aliquid, indignatus est, damnauit, ulciscitur: haec non possunt fieri, nisi animus eis quibus tangebatur adsentus est

(É nosso parecer que a ira nada ousa por si mesma, mas com o ânimo que a aprova. Com razão, tomar a representação¹⁴ por (a) uma ofensa recebida e (b) desejar a vingança dela e, por fim, (c) relacionar ambas as coisas – (a) não dever ser ofendido e (b) dever ser vingado – não há, para isso, ímpeto da ira sem que seja impelido por nossa vontade. Aquele, o arrebatado, é simples; já a ira é compósita, contendo mais movimentos: o ânimo representa algo; exaspera-se; condenou o concebido e vingou-se dele: estas coisas (movimentos do ânimo) não podem suceder-se a não ser que o ânimo seja comovido por estas coisas pelas quais se impressionou).

Neste sentido, vê-se que a teoria Estóica das paixões estabelece uma distinção fundamental entre reações instintivas e o processo de assentimento racional a uma representação em relação a qualquer evento que nos acomete os sentidos, fenômeno este comentado com mais detalhes na parte inicial deste trabalho. Porém, vale salientar que, ao se deparar com uma horrível aparência, nenhum ser humano, seja sábio ou não, deixará de sofrer um choque (*ictus*) que o constrangerá a uma reação involuntária. Este *ictus* causado por um mal aparente não está sob o poder de nossa faculdade de representar os eventos como bons ou maus operada pela *mens* e, em seguida, assentida ou rejeitada pelo *animus*¹⁵, sob cuja égide agiremos. Ele, o *ictus*, é inevitável (*De ira* 2, 2, 1):

¹⁴ Na parte inicial deste trabalho (p. 19-21), houve uma exposição da teoria estóica da representação, que pode ser, para tal doutrina, compreensiva ou fantasiosa. Por outro lado, a concepção dos Estóicos e, em particular de Crísipo, acerca da motivação das ações humanas é a de que qualquer ação de um ser racional é o resultado de um impulso (*hormé*). Esse impulso, por sua vez, é o resultado de um assentimento (*sunkatátesis*) a uma impressão (*fantásia*). Logo, essa visão “cognitiva” do fundamento das ações dos seres racionais pôde ser brilhante e concretamente percebida na exposição acima citada e traduzida de Sêneca acerca da ira como o resultado de compósitas operações mentais (*De ira*: 2.1.4).

¹⁵ Para os romanos o substantivo feminino *anima* designava o princípio vital a partir do qual dotavam os seres, sejam homens ou animais, de vida. Por outro lado, o substantivo masculino *animus* é, para os homens, um órgão da interioridade da *mens* de onde surgem os pensamentos, sentimentos e as paixões dos indivíduos. Já a *mens*, por sua vez, é o centro diretivo das faculdades mentais e da vontade do indivíduo, onde reside a *ratio/logos* do homem.

Omnes enim motus qui non uoluntate nostra fiunt inuicti et ineuitabiles sunt, ut horror frigida adspersis, ad quosdam tactus aspernatio; ad peiores nuntios surriguntur pili et rubor ad improba uerba suffunditur sequiturque uertigo praerupta cernentis: quorum quia nihil in nostra potestate est, nulla quominus fiant ratio persuadet.

(Com efeito, todos os movimentos que não ocorrem pela nossa vontade são invencíveis e inevitáveis; como o arrepio pelos salpicos da água fria; para certos toques, o nojo; ante as piores notícias, erguem-se os nossos pêlos; o rubor nos colore diante de nossas palavras desonradas e para aqueles que vêm de um abismo segue-se uma vertigem: nenhum, dentre esses movimentos, está em nosso domínio, coisa alguma que não nasce da razão não nos persuade).

Como não provêm da razão, tais *motus* não são paixões, uma vez que (**De ira: 2.3.1**):

Nihil ex his quae animum fortuito inpellunt adfectus uocari debet: ista, ut ita dicam, patitur magis animus quam facit.

(Nenhuma dentre estas coisas que fortuitamente agitam o nosso ânimo devem ser chamadas paixões: essas coisas [reações involuntárias], por assim dizer, o ânimo sofre-as mais do que gera).

Logo, para haver paixão (*adfectus*), segundo Sêneca, é necessária a participação da vontade que dá o assentimento (*assentio*) ao impulso da mente (*animi ictus*) para afetar o nosso ânimo (**De ira: 2.3.1**):

Ergo adfectus est non ad oblatas rerum species moueri, sed permittere se illis et hunc fortuitum motum prosequi.

(Logo, paixão não é ser movido conforme as impressões trazidas das coisas, mas se abandonar a estas e acompanhar este impulso accidental).

Enfim, para concluir, segundo Sêneca, a causa da ira, como toda paixão¹⁶ desmedida, é psicológica, pois é o resultado do mau emprego da razão. Isso quer dizer que a raiva não provém de uma manifestação involuntária de sensações (como sentir frio sob a neve ou o piscar de olhos ante um estalo imprevisível de dedos); mas sim de um erro básico de raciocínio. Dado que a ira não resulta de movimentos físicos fisiológicos e, portanto, involuntários, ela é deflagrada quando se dá assentimento a determinados juízos e idéias equivocadas acerca da aparente natureza injusta de certos eventos (*De ira* 2.4.1):

Et ut scias quemadmodum incipiant adfectus aut crescant aut efferantur, est primus motus non uoluntarius, quasi praeparatio adfectus et quaedam comminatio; alter cum uoluntate non contumaci, tamquam oporteat me uindicari cum laesus sim, aut oporteat hunc poenas dare cum scelus fecerit; tertius motus est iam inpotens, qui non si oportet ulcisci uult sed utique, qui rationem euicit.

(E para que saibas como principiam as paixões ou crescem ou se enfurecem, há um primeiro impulso não voluntário, quase um indício e uma certa ameaça da paixão; um segundo impulso com uma vontade não obstinada, como que convenha que eu me vingue, posto que eu teria sido ofendido, ou como que convenha que este receba castigos, posto que teria cometido delitos; o terceiro impulso é já imoderado, o qual quer se vingar, não se

¹⁶ Nunca é demais lembrar em função da natureza deste trabalho interpretativo que segundo os estóicos, a paixão encerra dois juízos: 1) um julgamento sobre a natureza de um evento e 2) um julgamento sobre a atitude que convém tomar a seu respeito. Ambos são errôneos. Assim, um homem se assujeita à paixão quando julga erradamente se um evento é bom, superestimando-o demasiadamente, ou mau, considerando-o excessivamente insuportável. A cólera, por exemplo, decorre de alguém ter julgado que foi injustamente ofendido e que deve eliminar o doloroso sentimento desta suposta agressão imerecidamente recebida aniquilando os seus pretensos ofensores, como é o caso de Medéia aqui estudada. Vale lembrar que a ira fazia parte do cotidiano do homem antigo, sobretudo o romano, afeiçoado às belicosidades. O tratado de Sêneca *De ira* (Sobre a ira) é um verdadeiro manual terapêutico para tratar dessa terrível perturbação mental. Não ceder à ira, na visão de Sêneca, dentre outros estóicos também, já é um grande passo para a formação do sábio estóico.

convém, senão a todo custo, impulso esse que subjugou a razão).

Cabe lembrar de que neste embate de assentir ou não à paixão, vemos a questão da liberdade aflorar. Sêneca revela estar consciente de que o homem tem a liberdade de agir, já que cabe à nossa vontade decidir se a nossa alma seja afetada ou não pelas paixões (*De ira*: 2.4.2):

Primum illum animi ictum effugere ratione non possumus, sicut ne illa quidem quae diximus accidere corporibus, ne nos oscitatio aliena sollicitet, ne oculi ad intentationem subitam digitorum comprimantur: ista non potest ratio uincere, consuetudo fortasse et assidua observatio extenuat. Alter ille motus, qui iudicio nascitur, iudicio tollitur.

(Aquele primeira sacudida do ânimo não podemos evitar com a razão, como tampouco aquelas coisas que nós dizemos ocorrer nos corpos, que não nos irrite o bocejo alheio, que não se feche os olhos diante de uma súbita proximidade dos dedos: essas coisas não pode a razão dominar, o hábito talvez e uma assídua atenção as atenua. **Aquele outro impulso [o terceiro: 2.4.1], que por meio da reflexão nasce, com a reflexão é suprimido**)¹⁷.

Logo, ao contrário do herói trágico na Grécia antiga – imerso num determinismo de poderosas e arrebatadoras forças mítico-ctônicas, diante das quais a consciência racional do mesmo desesperadamente percebe a impotência da sua vontade contra a coação para o erro trágico – o herói de Sêneca pode escolher um Destino “feliz”: submeter-se voluntária e compreensivamente à **Ratio universalis** e evadir-se aos golpes do **Fatum fatale** (mau destino).

Veremos que Medéia não pôde perceber o acima referido mecanismo subjetivo e voluntário da ira e se deixa levar por esta paixão ao conferir

¹⁷ Grifo nosso.

legitimidade real a suas representações apaixonadas, de forma que foi arrastada pela onda galopante do *furor* a realizar atrocidades.

Além dessa visão filosófica, sob a ótica do Estoicismo, a respeito das paixões da alma, mais especificamente da concepção de Sêneca acerca da ira, fundamental para o nosso estudo da Medéia de Sêneca também são as observações de Florence Dupont em *Les monstres de Sénèque*¹⁸ (Os monstros de Sêneca).

Dupont, na tentativa de estabelecer uma dramaturgia da tragédia romana, estabelece três categorias literárias que o herói trágico perfaz ao longo do seu percurso narrativo na tragédia romana, quais sejam: **dolor**, **furor** e **nefas** (2002 pp. 55-89):

Ces trois étapes sucessives, le dolor, le furor et le nefas, que nous traduirons conventionnellement par douleur, fureur et crime, sont des catégories propres au théâtre et plus précisément propres à la tragédie, même si elles ont été élaborées à partir de catégories empruntées à la rhétorique des passions ordinaires, c'est-à-dire à la description vraisemblable des crimes humains telle qu'elle est utilisée dans les tribunaux.

(Estas três etapas sucessivas, o **dolor**, o **furor** e o **nefas**, que nós traduzimos convencionalmente por dor, furor e crime, são categorias próprias do teatro e mais precisamente próprios à tragédia, mesmo se elas foram elaboradas a partir de categorias emprestadas da retórica das paixões convencionais, ou seja, a partir de descrições verossimilhantes dos crimes humanos tal qual ela é utilizada nos tribunais¹⁹).

Para ela, quando um personagem trágico realiza ao longo da narrativa dramática todas essas três etapas uma tragédia romana atinge com plenitude sua meta (Dupont, idem, p.55):

¹⁸ DUPONT, Florence. *Les monstres de Sénèque*. Éditions Belin, 2002.

¹⁹ Todas as citações traduzidas referentes a *Les monstres de Sénèque* (Dupont, 2002) são de nossa responsabilidade.

Ainsi la tragédie romaine promet-elle au public romain le spectacle d'une métamorphose d'un homme en monstre.

(Assim, a tragédia romana promete ao público romano o espetáculo de uma metamorfose de um homem em um monstro).

Por isso, vemos os heróis trágicos romanos tomados de paixões que os arrastam para fora da instância do humano a fim de se metamorfosearem em seres sobre-humanos e apavorantes.

O herói trágico romano alcança este estado de sobre-humanidade, ou seja, se metamorfoseia em monstro sobre as cenas romanas – razão de ser do espetáculo latino – quando realiza o **nefas**. Isso porque o **nefas** circunscreve os limites da humanidade entre os homens, ou seja, os limites impostos pelo Direito, Religião e Costumes. Então, o **nefas**²⁰ é um crime, uma transgressão não só contra a humanidade (**ius**), mas também contra a ordem sagrada (**fas**). O **nefas**, enquanto categoria do Direito religioso, ao contrário do crime comum, que é previsto pelas leis e punido pelos tribunais, não pode ser expiado por uma sanção da justiça humana. Efetivamente, é humanamente compreensível realizar crimes seja por ambição, ciúme ou desejo de vingança. A prova desta inteligibilidade em relação a tais crimes é o fato de eles serem previstos e punidos pela lei da cidade. Contudo, já quanto ao **Nefas**, segundo Dupont (2000. p. 28):

Le nefas au contraire est humainement inintelligible. Crime désintéressé, il semble être sa fin en soi, avoir pour seule fin de semer le lois de dieux, c'est-à-dire, les règles qui fondent cet ordre du monde permettant aux hommes, aux dieux et aux animaux de vivre en harmonie. Le nefas est désordre et chaos.

(O **nefas** ao contrário é humanamente ininteligível. Crime desinteressado, seu fim parece estar em si, ter por único fim semear a desordem, ele viola não somente as leis dos homens,

²⁰ Este léxico pertence à língua do Direito Sagrado. Provém morfologicamente da negação da enunciação religiosamente solene: “**Fas est**” / “**ne fas est**” (é permitido/ não é permitido pelos deuses...). Convém lembrar que **nefas**, na tragédia romana, é a tradução latina do termo grego **hamártia**, ou seja, o erro trágico.

mas também as leis dos deuses, ou seja, as regras que fundam esta ordem do mundo permitindo aos homens, aos deuses e aos animais viver em harmonia. O **nefas** é a desordem e o caos).

Assim, pondo em xeque a justiça humana (**ius**) e a divina (**fas**), o *nefas* é a manifestação do crime absoluto, inexpriável, além do profano e do sagrado, eticamente incompreensível (Dupont, 2002, p.61):

Dire d'un crime, scelus, qu'il est un nefas, c'est indiquer sa dimension religieuse, et désigner l'impiété du coupable. Ce n'est donc pas l'horreur d'un crime qui en fait un nefas, mais l'inverse, un crime est d'autant plus horrible que les Romains y voient un nefas, et donc une menace pour l'harmonie dans la cité entre les hommes et les dieux. Il s'agit toujours d'une faute engageant un groupe auquel il appartient. Le criminel est ' lui-même la souillure, il est l'impiété, un prodige humain en quelque sorte, qui exprime en sa personne et son malheur les sentiments des dieux envers l'ensemble de la cité.'

(Dizer de um crime, **scelus**, que ele é um **nefas**, é indicar sua dimensão religiosa, e designar a impiedade do culpado. Não é então o horror de um crime que faz dele um **nefas**, mas ao contrário, um crime é tanto mais horrível quanto os Romanos viam nele um **nefas**, e então uma ameaça para a harmonia na cidade entre os homens e os deuses. Trata-se sempre de uma falta comprometendo um grupo ao qual ele pertence. O criminoso é ele próprio a mancha, ele é a impiedade, um prodígio humano de qualquer maneira, que exprime em sua pessoa e em sua desgraça os sentimentos dos deuses em relação ao conjunto da cidade).

Então, como o criminoso inumano, quer dizer, o **monstrum** é identificado com a desordem que ele gera, o mesmo não pode ser punido neste mundo ordenado pelos homens e deuses, mas tão-somente expulso dele, uma vez que neste, em virtude da transgressão inexpriável, não possui mais morada nele (Dupont, 2001, p. 57):

Le nefas, en dehors des théâtres, bien qu'il reste un crime humain est un crime extraordinaire et se distingue du crime ordinaire, scelus, par le fait qu'il est inexpiable. Cela signifie qu'aucun châtement, aucune justice, ne peuvent équilibrer la faute commise et en quelque sorte l'annuler de telle sorte que le coupable châtié puisse réintégrer l'humanité. Même s'il est puni par la justice des hommes, rien ne peut s'arranger entre lui et les dieux, aucune expiation n'est possible qui lui permettrait de rester au sein de la collectivité humaine sans la menacer de souillure.

(O nefas, fora do teatro, ainda que ele permaneça um crime humano é um crime extraordinário e se distingue do crime ordinário, scelus, pelo fato de que ele é inextinguível. Isso significa que nenhum castigo, nenhuma justiça podem equilibrar a falta cometida e de um certo modo anulá-la de tal sorte que o culpado castigado possa reintegrar à humanidade. Mesmo se ele foi punido pela justiça dos homens, nada se pode ajustar entre ele e os deuses, nenhuma expiação que lhe permitiria permanecer no seio da coletividade humana é possível sem a ameaçar de mancha).

Esse miasma insanável, decorrente do **nefas**, o crime inextinguível, gera a mutação do personagem trágico em um **monstrum** pertencente ao universo mitológico, reconhecível no mundo das lendas e fábulas (Dupont, 2001, p. 59):

*Le crime inexpiable du héros tragique, **nefas**, lui permet donc de réaliser sa métamorphose en monstre mytologique et d'entrer ainsi dans la mémoires. Il coïncide désormais avec sa fable, cette fable qui était à l'origine du spectacle tragique. Le cercle se referme. Le **nefas** est la fin et l'aboutissement du scénario tragique.*

(O crime inextinguível do herói trágico, **nefas**, lhe permite então realizar sua metamorfose em monstro mitológico e entrar assim nas memórias. Ele coincide doravante com sua fábula, esta fábula que havia desde o princípio do espetáculo. O ciclo novamente se fecha. O **nefas** é a meta e o resultado do cenário trágico).

Para a referida autora, subjacente a esta reelaboração estético-literária do *nefas*, coexiste uma filosofia do crime inexprimível. A recusa em levar a julgamento e, por conseguinte, a uma eventual punição um criminoso – visto seu crime ser demasiado hediondo, vê-se privado então do direito ao Direito Judicial – implica que a sociedade humana não admite o *nefas* como um ato humano. Essa inumanidade própria do herói trágico executor do *nefas* porta consigo uma ética e moral próprias, a dos monstros mitológicos (Dupont, 2000, p. 47):

*Le monde des héros mythologiques obéit à une morale inverse de celle de l'humanité: le crime y apporte la gloire. Le héros furieux nie systématiquement tout ce qui constitue les relations humaines, relation à soi, aux autres, au monde. La seule valeur sociale intacte c'est la **volonté d'être**...*

(O mundo dos heróis mitológicos obedece a uma moral inversa àquela da humanidade: o crime traz nele a glória. O herói furioso nega sistematicamente tudo aquilo que constitui as relações humanas, a relação consigo, com os outros, com o mundo. O único valor social intacto é a **vontade de ser**).

Outro aspecto importante do *nefas*, além de sua total ruptura com os quadros humanos e divinos, é o fato de ele ser um ritual religioso sistematicamente pervertido. Isso revela que o *nefas* não é fruto de uma selvageria absolutamente irracional, mas sim sempre uma sábia e ardilosa perversão de um ritual, posto que o herói trágico, ao realizar um *nefas* voluntariamente, manipula os elementos dos rituais para os transformar em armas contra seus desafetos (Dupont, 2002, pag. 63).

Nessa linha de pensamento de edificar um percurso do herói trágico romano baseado em categorias dramáticas, Dupont (idem, p.63) entende que, para realizar o *nefas* dotando-o de sua dimensão mítico-religiosa, o herói trágico deve primeiramente perfazer duas etapas: antes de tudo, a do *dolor*; em seguida, a do *furor*, que lhe proporcionará a evasão temporária da moral humana.

O **dolor**, como primeira etapa deste percurso do herói trágico romano, é um preâmbulo indispensável para o andamento da ação trágica. Vale lembrar que o *dolor* assim como o *nefas* é uma categoria oriunda da Cultura Romana, que fora convertida como uma categoria da ação dramática na Literatura. No *dolor*, o herói se vê presa de um sofrimento ao mesmo tempo físico e mental. Tal sofrimento físico-moral tem por causa quase sempre uma afronta, uma ofensa ou uma perda na qual há sempre um responsável, ou seja, um culpado por tal ultraje violento. Esse agravo vilipendioso atinge sua vítima, de forma que desbarata sua integridade humana e social, privando-a de seu prestígio, ao se ver aviltada aos olhos dos outros e de si mesmo. Segundo Dupont (Ibidem, p.64):

Il ressent cette douleur comme insupportable et juge qu'il doit reconquérir son intégrité en se vengeant de celui qui l'a blessé. Cette vengeance lui rendra son honneur aux yeux des autres. Il a subi une iniuria, un déni de justice, quelqu'un l'a privé de sa part, de son droit, en lui faisant offense. Le héros ne fait que revendiquer son bon droit et son indignation est juste. Atrée, Médée, Phèdre, Hercule, Clytemnestre, Déjanire, Hécube ont tous motif de se plaindre de Thyeste, de Jason, de Thésée, de Jupiter, d'Agamemnon, d'Hercule, des Grecs. Atrée est privé d'une descendance légitime, il ne sera jamais le père d'une dynastie de rois, Médée privée de séjour dans le royaume paternel va être chassée de la maison et de la cité de son époux, Phèdre étrangère à Athènes, est abandonnée par son époux, Hercule fils glorieux de Jupiter, se voit refuser la reconnaissance paternelle.

(Ele experimenta esta dor como insuportável e julga que ele deve reconquistar sua integridade vingando-se daquele que lhe ofendeu. Esta vingança lhe restituirá a honra aos olhos dos outros. Ele sofreu uma *iniuria*, uma recusa de justiça, alguém a privou de sua parte, de seu direito, fazendo-lhe uma ofensa. O herói não faz senão reivindicar sincero direito e sua indignação é justa. Atreu, Medéia, Fedra, Hércules, Clitemnestra, Dejanira, Hécuba têm todos os motivos de se queixar de Tiestes, de Jasão, de Teseu, de Júpiter, de Agamêmnon, de Hércules, dos gregos. Atreu foi privado de uma legítima descendência, ele nunca será o pai de uma dinastia de reis. Medéia privada de moradia no reino paterno vai ser enxotada de sua casa e da cidade de seu esposo. Fedra estrangeira em Atenas foi abandonada por seu esposo.

Hércules, filho glorioso de Júpiter, se vê rejeitado no reconhecimento paterno).

Cabe lembrar que, para a psicologia militarizada e bélica da Cultura Romana, o *dolor* trata-se de um fenômeno emocional normal, uma vez que qualquer pessoa, seja homem ou mulher, ao ter sofrido uma *iniuria* – uma injusta ofensa – experimenta necessariamente um pesar, *aegritudo*. Tal aflição torna-o macambúzio, retirado do convívio com os outros, carente do gosto da vida. Por sua vez, esse sofrimento desencadeia nele a ira – *ira* – posto que tal sentimento de ter sofrido uma injustiça é inseparável do rancor. Assim, a ira, segundo também a visão estoica das paixões, proporcionará ao furioso a força necessária – *bios/uis* – à sua desforra.

Ainda segundo Dupont (ibidem, p. 64) este *dolor* visto como um conceito operatório, ou seja, uma das categorias da ação dramática para a análise das tragédias de Sêneca, fora elaborada pelo e para o teatro a partir de uma realidade extra-teatral e literária, a saber, a partir da *aegritudo* e *luctus* como emoções próprias do peculiar universo sentimental da Cultura Romana. Dessa forma, percebe-se o quão relevante era para a vida social dos romanos a dor e o pesar decorrente de uma dimensão afetiva amplamente religiosa, qual seja, o luto, *luctus*. Para os romanos, um luto desenfreado e desmedido poderia derruir não só a vida de um indivíduo, mas também da sociedade inteira.

Para Dupont (ibidem, p.64) referendada por Cícero (Tusculanas III, 121) a tradução de *aegritudo* como enfermidade, inquietação ou angústia nas línguas neolatinas, e, aqui, em particular, o português, não abarca todo o complexo matiz semântico-patético (*pathos*) configurado por este termo para dar conta de uma realidade afetiva preocupante e cara aos romanos:

D'abord cette notion d'aegritudo est beaucoup plus étendue que notre chagrin. Elle englobe l'ennui – molestia – l'inquiétude – sollicitudo – l'angoisse – angor –, et peut aller jusqu'à la colère – ira –, la pitié – misericordia –, la jalousie – invidia. Développant l'etymologie du mot, Cicéron présente le chagrin comme la

passion par excellence, qui ronge, corrompt et pourrit celui qui s'y complaît:

'Le chagrin est un bourreau[...] Ses tourments sont terribles: il pourrit, déchire, désespère, enlaidit; le chagrin lacère, et ronge la force d'âme, elle la réduit à rien. Si nous n'en sortons pas, si nous ne le jetons pas dehors, ce chagrin, inévitablement nous sombrons.(Cicéron, Tusculanes III, 121)

(Em primeiro lugar, esta noção de *aegritudo* é muito mais ampla que o nosso pesar. Ela engloba o enfado – *molestia* – a inquietação – *sollicitudo* – a angústia – *angor* –, e pode ir até a cólera – *ira* – a piedade – *miseriordia* –, o ciúme – *invidia*. Desenvolvendo a etimologia da palavra, Cícero apresenta o pesar como a paixão por excelência, que rói, corrompe e deteriora aquele que se compraz nela”: ‘O pesar é um algoz [...] Seus tormentos são terríveis: ele deteriora, dilacera, desespera, desfigura; o pesar lacera e corrói a força da alma, ele a reduz a nada. Se nós não sairmos dele, se nós não o lançarmos fora, o mesmo inevitavelmente nos soçobrará. [Cícero, Tusculanas, III, (121)]. ’).

Ainda que seja uma formulação filosófica, essa noção de *aegritudo* elaborada por Cícero possui um forte reflexo cultural. Conforme Dupont (ibidem, p.65) aqueles que não conseguiam sustentar seus ímpetus lutosos sofriam sanções, tais como o abandono e o repúdio dos amigos e dos seus, uma vez que a degradação desonrante da vontade de alguém que se deixa sucumbir em demasia às queixas fúnebres o tornava seres destroçados, isto é, ***miseri*** na linguagem latina. Em função deste efeito pernicioso, quando em demasia nas relações humanas, o pesar – ***aegritudo*** – não é apenas um estado psicológico, como daria a entender a simples tradução deste termo para o português, mas também denota uma espécie de falta ou erro moral, capaz de aniquilar não só o indivíduo, mas todos os vínculos sociais e familiares do mesmo. Para Cícero, é tão pernicioso dar livre curso e expansão indefinida ao *aegritudo* que o mesmo pode tornar-se a mãe de todas as paixões da alma, uma vez que arrasta na sua franja uma panóplia de vícios (Cícero, Tusculanas, IV, 16):

Inuidencia, aemulatio, obtrectatio, misericordia, angor, luctus, maeror, aerumna, dolor, lamentatio, sollicitudo, molestia, adflictio, desperatio.

(A inveja, a rivalidade, o difamante despeito, a compaixão, a angústia, o luto, a melancolia, o abatimento, a dor, a lamentação, o desassossego, o tormento, a aflição, o desespero).

Para Dupont (ibidem, p. 65) tal conjunto de comportamento açambarcando ao mesmo tempo numa única paixão diversas outras poderia ainda nos dar com mais clareza uma idéia de como os romanos concebiam as paixões da alma. Esta peculiar noção de paixão – *motus* ou *perturbatio animi* – para os romanos, engloba não só suas afecções mentais, mas também suas manifestações físicas. Daí também a exagerada minúcia de Sêneca em descrever o corpo dos seus personagens quando impelidos pelas paixões. Como foi visto mais acima, tais movimentos desordenados da alma, oriundos uma vontade débil, se opõe àquela noção de sábio estóico, o apático e autárquico senhor de si. Por isso, tais paixões senão moderadas pela *mens* podem se tornar transgressões morais. No contexto romano, a paixão pode ser vista, numa acepção mais ampla, como qualquer comportamento sentimental decorrente de uma reação ao mundo exterior. Daí porque nem bom nem mau em si, tais *motus animi* são próprio da vida e o ponto de partida de toda e qualquer ação. Assim, nenhuma paixão, no mundo romano, é um sentimento passivo, mas uma reação volitiva à contingência aleatória do ambiente.

Acresce que tal devoção ciceroniana com relação ao estudo das paixões vinculadas à dor, ao pesar testemunha uma forte realidade cultural romana, a saber, a relevância que os romanos concediam à dor, em especial o pesar das mulheres afetadas pelo luto. Como já se comentou acima, pelo fato de que o pesar não ser somente uma paixão individual, mas também uma espécie de “miasma”, uma mancha moral que pode “corromper” tudo que o cerca – e mesmo o pesar quando associado ao luto ganhe um matiz religioso – o mesmo pode afetar o grupo mediante uma “poluição”, causada pela fixação do enlutado em

permanecer ainda nos ritos fúnebres próprios do luto. Para Dupont (ibidem, p.66), os Romanos em permanente luto ameaçavam a vida, uma vez que tanto pela ligação com os mortos quanto pelo aspecto macabro e lúgubre os enlutados, no limiar de dois mundos, manifestavam o seu afastamento da civilização.

Em Roma, o luto é próprio das mulheres, cujo dever quando da morte de um ente familiar é celebrar o morto através de suas lamentações. Contudo, com base no que se disse acima acerca dos efeitos nefastos para o grupo social de um indivíduo que se abandona ao luto indefinidamente, as queixas e lamúrias lutuosas devem ser limitadas tanto na duração, quanto na intensidade. Isso porque além de um luto excessivo ser indecoroso, visto que toda emoção deve ser regulada, as demonstrações públicas de dor das mulheres enlutadas poderiam desmoralizar e abater a coragem – **fortitudo** – e a força – **uis** – de uma sociedade essencialmente bélica, como a Roma Antiga.

Assim, o *dolor* humano seja na forma do luto ou sob outro aspecto deve encontrar seu término na sociedade. Quanto àquele que escolheu permanecer num luto prolongado, o mesmo além de tornar-se repulsivo para os seus acaba sendo consumido física e moralmente pelo *dolor* em meio à loucura e à solidão.

É interessante perceber como o retrato de Medéia no primeiro monólogo da peça evidencia traços similares a uma enlutada corroída física e mentalmente pelo *dolor*. Medéia seja pelo aspecto desolador – os cabelos revoltos como serpentes agitadas à maneira de uma Górgona, os seus gritos lancinantes de mulher repudiada e o fato de portar fachos lutuosos cujas chamas são negras – seja pelo aspecto moral – ela repudia o código ético-moral da instância do humano em função da debilidade do mesmo diante dos poderes seculares e clama pela intervenção da instância mítica-monstruosa dos deuses infernais – funciona como uma alegoria das mulheres enlutadas que se evadiram pelo excesso da dor da civilização humana. Tal função narrativa e alegórica da Medéia, no início da peça como a personificação do *dolor* lutuoso (vv.1-55), terá a devida análise quando do estudo da tragédia em questão.

Por fim, ainda quanto ao *dolor*, como categoria da ação dramática das tragédias senequianas, cabe deixar bem claro que ao contrário do *dolor* humano,

o *dolor* trágico não têm término nem medida, visto que nenhuma reparação oriunda do código ético-moral da civilização humana lhe põem fim. Isso porque o *dolor*, conforme visto acima, fora provocado por um mal irreparável, de modo que, ao retirar do herói sua dignidade e identidade sociais, lhe tirou também a sua razão de ser, isto é, a única razão de permanecer no patamar humano. Neste sentido, (Dupont, *ibidem*, p. 70) o herói trágico não se resigna a uma absoluta aniquilação física e moral, sucumbindo ao *dolor*. Para se vingar devidamente e reencontrar sua glória, prestígio e identidade perdidas, o herói trágico se evade do tempo humano e entra em outro universo, o da mitologia, que o acolherá – universo esse dotado de uma nobreza mitológica elitista e meritocrática, acima do bem e mal humanos. Esse universo mitológico lhe dará o entusiasmo colérico – *furor* – necessário para sair do *dolor* e perpetrar o seu crime, um crime que pela sua natureza transgressora e inaudita para os valores humanos – o *nefas* – o tornará glorioso e eternamente lembrado pela *fama* mitológica:

Paria narrentur tua/ repudia thalamis (vv.52/53)
(Que os teus repúdios esponsais sejam narrados
nos leitos nupciais).

Nutrix: Medea.../Medea: Fiam.(vv. 171/72)
 (Ama: Medéia... /Medéia: Tornar-me-ei Medéia).

Por último, conforme a formulação de Dupont (*ibidem*, pp. 71-84) para um possível itinerário narrativo da ação dos heróis nas tragédias senequianas, há a etapa do *furor*. Para a referida autora, o *furor* é uma fúria inumana e paroxística que induz o herói a comportamentos incompatíveis com o de um homem normal.

Sob o termo *furor*, os Romanos chamam uma loucura que não é um mal mental, que é *insania*. O *furor* é uma cegueira geral do espírito – *mentis caecitas*. Desse modo, a expressão latina indica a perda total do discernimento. Esta cegueira mental faz com que o furioso perca o discernimento das suas referências humanas, ou seja, desconhece os seus amigos e familiares, a noção de bem e de mal para a civilização. Assim, o *furor* afeta a *mens*, que não é só a sede da inteligência, fonte de distinção ‘ das categorias das normas de conduta cultural

comuns ao conjunto dos cidadãos', mas também o centro de direção da vontade – para os estóicos como se viu o *hegemonikón* – que anima o homem, quer dizer, o seu *animus*. Uma vez a *mens* encontrando-se “destonificada”, isto é, sem o poder de reação às contingências exteriores, o *animus*, que anima o corpo sensibilizando-o e impelindo-o à ação, passa ao ser um movimento desordenado, agitado, em descompasso consigo mesmo e, em última instância, com a Natureza, *Ratio universalis*. Tal explicação da perda do controle de si, como resultante de uma *mens* suscetível à ira, em virtude de uma intolerância a qualquer obstáculo ou oposição aos quereres de uma vontade que não se pauta segundo o ritmo do *Lógos*, mas consoante as suas paixões fora lucidamente descrita por Cícero (Tusculanas III, 12) segundo tradução de Dupont (ibidem, p.72):

*Nous disons qu'ils ne sont plus les maîtres d'eux-mêmes – **ex potentes** – ceux qui sont emportés comme des chevaux emballés – **ecfrenati** – par le désir ou la colère, bien que la colère soit une forme de désir car ce qui définit la colère est le désir de vengeance. Donc ceux qui ne sont plus maîtres d'eux-mêmes – **ex potestate** –, on les appelle ainsi parce qu'ils ne sont plus sous la maîtrise de leur esprit – **in potestate mentis** –, qui est naturellement le maître souverain du caractère et de la volonté – **regnum totius animi** (grifo nosso).*

(Nós dizemos que não são mais senhores de si – **ex potentes** – aqueles que estão arrebatados como cavalos desabalados – **ecfrenati** – pelo desejo ou pela cólera, ainda que esta seja uma forma de desejo, porque o que define a cólera é o desejo de vingança. Então aqueles que não são mais senhores de si – **ex potestate** –, chama-se assim, uma vez que eles não estão mais sob o controle de sua mente – **in potestate mentis** – naturalmente o senhor soberano do caráter e da vontade – **regnum totius animi**). (grifo nosso).

Então, a loucura trágica, isto é, o *furor* colérico, marcado pela perda do domínio de si em função de um desmedido e insensato desejo de vingança, assinala a referida perda do controle da *mens* sobre o *animus*, uma vez que é a *mens* que voluntariamente se deixa perturbar por uma 'tendência' agitada e incontrolável, *mens* essa como vimos que confere sentido e direção aos *motus animi* – movimentos do ânimo.

Por outro lado, além dessa interpretação psico-fisiológica do *furor* reivindicada por Cícero e pelos estóicos, mais especificamente Sêneca no *De ira* (Sobre a ira), antes de toda essa posterior especulação filosófica, o *furor* sempre foi para os Romanos uma categoria do Direito, presente no mais antigo código escrito desta sociedade, a Lei das doze Tábuas, na qual o *furor* é visto como uma incapacidade jurídica (Dupont, ibidem, p.74). Quer isso dizer que um indivíduo acometido de *ira*, em função de a cegueira mental deste sentimento gerar a perda de suas referências humanas, psicológicas e morais, o *iratus*, para o Direito Romano, não é responsável pelos seus atos, uma vez que o mesmo, como se diz, “ficou fora de si”, quer dizer, “ausente de si”. Por isso, o *furiosus* foi visto, inicialmente sob o viés do Direito, como um ‘irresponsável’, apenas durante sua crise de *furor*, em termos de matéria jurídica (Dupont, ibidem, p.76):

L'irresponsabilité du furieux est souvent commentée par les juristes: il est dit que les victimes du fou le seraient de la même façon d'une tuile ou d'un animal. Un furieux est comme un muet, un sourd, un enfant, une femme, un homme endormi ou saisi de langueur, un absent, un mort. D'une façon générale, il ne comprend pas, ne perçoit pas, est insensible << sensum non habet >>, << non intellegit >>, il est incapable de communiquer avec son environnement.

(A irresponsabilidade do furioso é frequentemente comentada pelos juristas: diz-se que as vítimas do louco o seriam da mesma maneira de um imprevisto ou de um animal. Um furioso é como um mudo, um surdo, uma criança, uma mulher, um homem adormecido ou tomado pela indolência, um ausente, um morto. De uma forma geral, ele não se entende, não se percebe, é insensível << sensum non habet >>, << non intellegit >>, ele é incapaz de estabelecer comunicação com o meio-ambiente).

Todavia, ao contrário desta representação jurídica eivada de concessões quanto à responsabilidade do *furiosus* no que tange aos efeitos nefastos da violência do mesmo, a tragédia de Sêneca, vinculada ao projeto filosófico da teoria

estóica das paixões da alma, ilustra, através de suas personagens – alegorias miméticas do triunfo das paixões sobre a razão –, o *furor* como um modo voluntário de comportamento. Efetivamente, o herói trágico senequiano lança mão das paixões da alma como uma espécie de estratégia para evadir-se voluntariamente da instância do humano, uma vez que o mesmo assentindo a um imperioso desejo de vingança intensifica suas paixões para transcender suas referências morais e sociais (referências essas construtoras de sua humanidade) findando o mesmo por se destituir de sua *pietas*, ou seja, de sua devoção religiosa aos membros de sua família. Mais uma vez, Dupont (2000, p.43) em outro momento de sua tentativa de edificação de uma dramaturgia para o teatro latino, mormente as tragédias de Sêneca, assevera que o *furor* é uma conquista do herói sobre si mesmo, consumando-se num duelo interior do mesmo entre sua vontade de inumanidade e sua afetividade humana. Daí porque o *furor* trágico, conforme o conceito de paixão para Sêneca, não é uma cegueira mental involuntária – **até** – que sobrevém a Medéia apesar dela, mas sim um sentimento ao qual ela proporciona consentimento e alento, de forma que ela manipula a intensidade do mesmo até as ilimitadas fronteiras do paroxismo. O *furor* voluntariamente instigado até o paroxismo lhe proporciona a capacidade de ultrapassar a empática moralidade da ética humana – materializada na *pietas* – e elevar-se até a “ética dos monstros”, ou seja, aquela da mitologia que irá conferir a Medéia referências inumanas a fim de que ela possa ‘inventar’ e executar, com base nos crimes da **legenda**, o *nefas*, ou seja, o crime supremamente inexpriável e ininteligível para as normas da lógica da moralidade humana. Por essa insaciável vontade em impelir as suas paixões até um clímax que o faz perder sua carga de humanidade na intenção de vingar-se contra seus detratores, o herói trágico senequiano, ao perfazer todas as etapas para a consumação do *nefas*, pode ser visto como um monstro da vontade.

Assim, para concluir à maneira de síntese todo esse comentário de um possível percurso do herói trágico senequiano até a execução do *nefas*, citemos a supracitada Dupont (2002 p.80):

Donc, le héros tragique, au début de l'action, fou de douleur, refusant tout adoucissement à sa passion que lui apporterait les autres hommes et désespérant de toute solution humaine perd ses références morales et sociales, sa mens. Devenu capable de n'importe quoi, il tourbillonne sans but, égaré, agité par des passions, agitations de l'âme – perturbatio animi – q'aucune mens ne contrôle plus ni ne dirige, que ce soit vers le bien ou le mal. Tel est l'effet de la conjonction du dolor et du furor tragiques. Tout cela ne déboucherait sur rien d'autre q'un corps chaotique, réduit aux cris, si le héros ne quittait le monde des hommes pour trouver de nouvelles références dans le monde mythologique des monstres.

(Então o herói trágico, no início da ação, louco de dor, recusando qualquer mitigação para sua paixão, mitigação essa que lhe levaria para a humanidade, e desesperando de qualquer solução humana, perde suas referências morais e sociais, sua *mens*. Tornando capaz de fazer não importa o quê, ele turbilhona sem propósito, perdido, agitado pelas paixões, perturbações da alma – *perturbatio animi* –, pois ele nem controla e nem dirige a *mens*, quer em direção ao bem ou ao mal. Tal é o efeito da conjunção do *dolor* e do *furor* trágicos. Tudo isso vai desembocar em nada a não ser num outro corpo caótico, reduzido aos gritos, se o herói não deixar o mundo dos homens para encontrar novas referências no mundo mitológico dos monstros).

Contudo, como toda tragédia clássica é uma manipulação, uma imitação pessoal das fábulas, personagens, situações e paixões já conhecidas pela tradição mítico-religiosa da cultura greco-romana antiga – convém situarmos o mito Medéia a fim de que se possa apreender com mais eficácia a performance particular que Sêneca confere a esta personagem.

Jasão, ao atingir a maioridade, teria direito ao trono de Iolco, que é uma cidade da Ásia Menor. Para prepará-lo para reinar, o pai de Jasão, Áison, entregou o poder a um primo, Pelias. Porém, ao chegar o momento de este entregar o reino a Jasão, negou-se a isso e exilou Jasão e seu pai.

Jasão, após um tempo na companhia do sábio centauro Quíron, que o educara por encargo de seu pai, decidiu ir a Iolco exigir o trono do reino, que era seu por direito. Embora o rei usurpador, Pelias, não o tivesse reconhecido, conheceu nele o homem que, segundo um oráculo, ameaçaria o seu poder.

Jasão, como um herói dotado de grande virtude, inteligência e habilidades físicas conquistou um séquito de admiradores em Iolco. Passado algum tempo, Jasão com os seus simpatizantes apresentou-se ao rei Pelias e lhe exigiu a posse do reino. Tentando livrar-se de Jasão, que conquistara uma grande popularidade em Iolco, Pelias lembrou a Jasão que um parente de ambos, Frixo, fora duramente trucidado por Aietes, rei da Cólquida, que se apossara do velocino de ouro daquele (o velocino de ouro era a pele de carneiro prodigioso que transportara pelos ares Frixo). Pelias sustentou que era muito velho para uma expedição punitiva à Cólquida e disse que se Jasão empreendesse essa viagem, voltando vitorioso, entregaria de bom grado a ele o trono reivindicado. Jasão desejando a glória auferida por tal empreitada aceitou o desafio e arregimentou os melhores nobres jovens da Grécia de então.

Os aventureiros embarcaram na nau **Argó**, daí vindo a expressão os argonautas. Ao desembarcar na Cólquida, os argonautas obtiveram a promessa de Aietes (segundo a lenda, filho do Sol) que entregaria o tosão de ouro se Jasão realizasse no mesmo dia as seguintes proezas: 1) domar um touro de cascos e chifres de bronze, que soprava chamas pela boca e pelas narinas; 2) arar com esse touro um campo consagrado ao deus da guerra, Ares; 3) semear nesse campo os dentes de uma serpente gigantesca de cujo corpo saíam guerreiros armados, prestes a matar quem tentasse arar o campo sagrado e por fim: 4) matar um dragão furioso, que guardava o velocino de ouro nos galhos de uma árvore.

Os argonautas tremeram diante das condições impostas por Aietes. Contudo, a deusa Hera, esposa de Zeus, protegia Jasão, de forma que inspirou uma violenta e forte paixão em Medéia, filha do rei Aietes e, portanto, neta do Sol, por Jasão. Como Jasão prometera no templo de Hécate (deusa propiciadora de poderes mágicos, padroeira das bruxarias e sortilégios) a Medéia casamento e eterna fidelidade se esta o ajudasse com seus poderes mágicos a vencer todas as provas sobre-humanas determinadas por Aietes – Jasão com as poções mágicas dadas por Medéia venceu todas as provas e se apossou do tosão de ouro sob o olhar admirado de toda a população da Cólquida.

Em seguida, os argonautas reembarcaram na *Argó*. Além do velocino de ouro, Jasão transportava a apaixonada Medéia. Aietes, ao descobrir a fuga da filha e do auxílio que esta deu a Jasão por causa dos poderes mágicos, enviou seu filho Ápsirto em perseguição aos fugitivos. Medéia matou Ápsirto, seu irmão, e esquartejou o cadáver espalhando os membros na trilha deixada pelo *Árgo* para desnortear o pai quando este também viesse em perseguição dela.

Quando os argonautas chegaram a Iolco foram recebidos com grandes festas, às quais Áison, pai de Jasão, não poderia participar por causa da sua idade avançada. Medéia, com seus encantamentos e ervas mágicas, devolveu-lhe a juventude. Pelias, o rei usurpador da coroa de Iolco, também desejou ser rejuvenescido. Entretanto, Medéia, exortada por Jasão, deu às filhas do rei uma receita acintosamente errada que o matou.

A revolta da população de Iolco foi tão grande que o trono foi dado a Acastos, filho de Pelias e que jurara vingar a morte do pai. Para não serem capturados e mortos por Acastos, Jasão e Medéia tiveram de fugir para Corinto, onde viveram em plácida união matrimonial por dez anos. No fim desse tempo, Creonte desejando uma estirpe heróica para os seus descendentes ofereceu a filha a Jasão. Este vendo no casamento com Creusa a possibilidade de ascensão social repudiou Medéia descumprindo então a supostamente cláusula inquebrantável do contrato de união que estabelecera com Medéia: um eterno amor.

É nesse ínterim do discurso mítico²¹ que começa a tragédia de Sêneca. Ela já se inicia com a crise e tensão psicológicas de Medéia, quando esta clama em desespero aos deuses a fim de vingança contra a infidelidade de Jasão. Vale dizer que ao iniciar a peça já com essa crise dramática, Sêneca atendeu à

²¹ Outras versões são apresentadas. Todavia, de forma geral, essa é a variante do mito que se cristalizou na literatura greco-romana acerca de Medéia e os argonautas (Vide: Apolodoro, na *épica*, e Eurípedes, na *tragédia*).

recomendação de Horácio em sua *Arte poética*²². Essa chamada imediata para o centro dos acontecimentos é denominada *in medias res*.

Como se sabe pelo mito de Medéia, a peça em foco vai girar em torno do amor de Medéia que se converte em ódio mortal. Como o nosso objetivo é acompanhar os passos dessa mutação afetiva, sob o prisma da perspectiva estoica, devemos nos ater às palavras e ações desta personagem a fim de melhor auferir essa reviravolta passional na mesma.

Sendo assim, a fim de garantir um possível saber acerca da personagem Medéia durante o trajeto da peça, vamos ater-nos à ação dramática de Medéia, seguindo essa diretriz nos elementos estruturais desta tragédia.

Quanto às partes estruturais e constitutivas da tragédia Medéia de Sêneca, cumpre dizer que ela segue os moldes aristotélicos na *Poética*²³. Assim, a Medéia senequiana é constituída das seguintes partes: o prólogo, três episódios intercalados por quatro cânticos corais²⁴ e, por fim, o êxodo.

Também vamos percorrer esses elementos estruturais da peça em análise, na medida em que forem importantes para obtermos uma boa noção das mudanças profundas que se operam no âmago de Medéia, ao se deixar levar pelas paixões.

Feitas essas observações, vamos diretamente à peça percorrer, sob a égide do Estoicismo, a trajetória das ações passionais de Medéia, mais especificamente a ira: a gradual intensificação e respectiva consequência desse sentimento na alteração da personalidade de Medéia, bem como os seus efeitos danosos sobre ela mesma, os outros em torno dela e até o universo físico mimetizado por Sêneca nessa tragédia.

O prólogo da peça é todo dedicado a Medéia. Esta invoca os deuses com o intuito de angariar auxílio divino a fim de se vingar contra os seus ofensores:

²² Horácio(1990, pp 59). Contudo, mais adiante ao mostrar Medéia trucidando os filhos, Sêneca descumpre o preceito horaciano de conveniência e decoro ante o público. Parece que, para Sêneca, em função do manifesto detalhamento do macabro nos feitos dos seus heróis trágicos, a arte, ao contrário de Horácio, cuja poética enfatiza que a mesma deve ensinar deleitando, para ele, Sêneca, a tragédia deve focar a sua função didática produzindo horror para com as paixões da alma.

²³ Aristóteles, 1990, pág 12.

Jasão e a família real de Corinto, o rei Creonte e sua filha, a princesa Creúsa, que fora dada como noiva a Jasão.

Aí, que é um monólogo inteiro, temos a imagem de uma Medéia bastante encolerizada, ensandecida e sequiosa de vingança. A ira da Medéia, na medida em que os acontecimentos na peça vão se sucedendo, se agrava e se intensifica até atingir o seu ápice transformando-a num ser que deixa em suspenso os seus sentimentos humanos. Assim, este primeiro canto, como já dito, o monólogo de abertura da tragédia, pode ser visto ao mesmo tempo como um canto de **dolor** e um anti-canto de himeneu, algo que sugere logo de início a instauração de uma estrutura de inversão, já que os lamentos de Medéia neste monólogo se opõe palavra por palavra à alegre cantiga de esponsal constituída pelo primeiro coro da peça (vv. 56-115).

Nesse sentido, levanta-se a hipótese interpretativa de que a ira de Medéia, com base em sua história de renúncia a tudo para seguir seu herói – renúncias essas tais como perda do pudor mediante um casamento ilegítimo para seus pais, a traição à pátria, o desacato à autoridade paterna e o fratricídio – foi gerada a partir da representação de um mundo no qual o chamado **o grande amor e a fidelidade** são contratos irrevogáveis, de natureza imperecível. Infelizmente Jasão, que vira no seu casamento com a princesa Creúsa um meio de ascensão social, não compartilhava desses valores.

Como já mencionamos no prólogo da peça, Medéia diante de uma situação crítica, que é o mundo hostil que se choca contra as suas expectativas e valores matrimoniais, instigada pela fúria de um amor preteterido, toma a decisão de vingar-se contra todos aqueles que a ofenderam e humilharam. Para tanto, ela conclama o auxílio de boa parte dos deuses:

*Di coniugales tuque genialis tori,
Lucina, custos quaeque domituram freta
Tiphyn nouam frenare docuisti ratem,
Et tu, profundi saeue dominator maris,
Clarumque Titan diuidens orbi diem,*

²⁴ Os quatro cantos corais são: o párodo (vv.56-115), antes do primeiro episódio; o primeiro estásimo(vv, 301-400) depois do primeiro episódio; o segundo estásimo (vv. 579-669), depois do segundo episódio, e, por fim, o terceiro estásimo (vv. 849-78), após o terceiro episódio.

*Tacitisque praebens conscium sacris iubar
 Hecate triformis, quosque iuravit mihi
 Deos Iason, quosque Medae magis
 Fas est precari: noctis aeternae chaos,
 Aversa superis regna manesque ímpios
 Dominumque regni tristis et dominam fide
 Meliore raptam, uoce non fausta precor.
 Nun, nunca destes, sceleris ultrices deae,
 Crinem solutis squalidae serpentibus,
 Atram cruentis manibus amplexae facem,
 Adeste, thalamis horridae quondam meis
 Quales stetit: coniugi letum nouae
 Letumque socero et regiae stirpi date (vv. 1-18)*

(Ó deuses conjugais, e tu, ó Lucina, guardiã do leito nupcial; e tu, que ensinaste a Tífis refrear o primeiro navio para conquistar as ondas marítimas; e tu, ó feroz dominador do mar profundo; e tu, ó Sol, Titã que distribuis sobre a Terra o claro dia; e tu, ó triforme Hécate, que dás às misteriosas cerimônias uma cúmplice claridade; e vós, os deuses por quem a mim Jasão jurou, e vós, divindades que é mais favorável a Medéia suplicar, caos de eterna noite, reino oposto àquele do céu, ímpios manes, e tu, senhor do triste império, e tu, sua esposa, arrebatada por um melhor juramento – com voz não alegre vos suplico. Agora, agora me ajudai, ó deusas, vingadoras do crime: de cabelos assanhados, entrelaçados como serpentes, de mãos sanguinolentas firmes em um lúgubre archote, ajudai-me, ó deusas, tão horríveis tal como outrora ficastes perto de meu leito nupcial. Dai morte à nova esposa, ao sogro e a toda a família real²⁵).

É bom observar nesta passagem que a relação de deuses invocados por Medéia para a realização dos seus desígnios vingativos se reportam a alguns domínios centrais tanto do mundo humano, quanto do universo físico. Assim, primeiro, temos aqueles que foram associados ao seu casamento com Jasão, que, por consequência, a auxiliaram na vingança contra o infiel e, sobretudo, perjuro Jasão (vv.1-7):

Di coniugales tuque genialis tori,

²⁵ De agora em diante, todas as citações traduzidas da tragédia **Medea** (Medéia) de Sêneca são de nossa inteira responsabilidade.

*Lucina, custos quaeque domituram freta
Tiphyn nouam frenare docuisti ratem,
Et tu, profundae saepe dominator maris,
Clarumque Titan diuidens orbi diem,
Tacitisque praebens conscium sacris iubar
Hecate triformis, quosque iurauit mihi[...]*

(Ó deuses conjugais, e tu, ó Lucina, guardiã do leito nupcial; e tu, que ensinaste a Tífis a conduzir o primeiro navio para conquistar as ondas marítimas; e tu, ó feroz dominador do mar profundo; e tu, ó Sol, Titã que distribuis sobre a Terra o claro dia; e tu, ó triforme Hécate, que dá às misteriosas cerimônias uma cúmplice claridade; e vós, deuses por quem a mim Jasão jurou).

Deste modo, temos os deuses guardiões do himeneu chefiados por Lucina, deusa vigilante do leito nupcial; os deuses responsáveis pelos elementos físicos do mundo: Poseidão e o deus Sol; Hécate como deusa representativa da magia. Em seguida, ela invoca as divindades infernais, ou seja, os deuses responsáveis pelas forças irracionais e sombrias da Natureza, tais como o Caos, os ímpios Manes e Hades/Plutão, deus infernal da mitologia greco-romana. Essas divindades, sob a ótica da estrutura da narrativa desta peça, se opõem aos deuses tradicionalmente associados às núpcias, no caso presente, às de Jasão e da princesa Creúsa. Por outro lado, a invocação a Hécate revela um traço singular da identidade de Medéia, a saber, o fato de que ela, quando princesa na Cólquida, era feiticeira e sacerdotisa de Hécate. Segundo Dupont, nesta série de Deuses invocados por Medéia, há um duplo jogo sobre a memória: a) divindades do casamento passado de Medéia e b) divindades do passado de Medéia enquanto feiticeira sacerdotisa de Hécate.

No final da invocação de Médeia, há uma expressão lingüística que assinala para o fato de que, antes de ser uma prece invocatória de vingança, conclamando o auxílio divino, esta invocação é um canto de **dolor**, materializada na expressão: **uoce non fausta precor** (com voz não alegre eu vos suplico). Esta expressão que concretiza discursivamente a dor, a infelicidade e o desespero de Medéia por se ver preterida por Jasão revela a natureza do **dolor**: um sofrimento moral aliado a um desejo de vingança. Ora, como já foi visto um pouco acima ao tratarmos das

categorias narrativas da tragédia romana, o **dolor** desencadeia o **furor**, tanto que Medéia, em seguida, invoca as divindades do **furor**, isto é, as Fúrias, que, na mitologia grega, são também vistas como as deusas da vingança quanto ao derramamento de sangue parental. O fato de as Fúrias portarem tochas negras não é mero ornamento para a economia narrativa e interpretativa deste monólogo. Com efeito, o apelo de Medéia às Fúrias nos remete ao fato de que as tochas negras da vingança das Fúrias se sobrepõem às tochas nupciais. Esta sobreposição é uma, dentre outras formas, de inverter as núpcias de Créusa em anti-núpcias de Medéia. Vale lembrar que as tochas do himeneu (ao mesmo tempo objeto das núpcias e dos funerais), como emblemas das Fúrias, portanto, da Vingança, mais adiante, irão abrasar Créusa e incendiar o pátio de Corinto (vv. 13-18):

*Nunc, nunc adeste, sceleris ultrices deae,
Crinem solutis squalidae serpentibus,
Atram cruentis manibus amplexae facem,
Adeste, thalamis horridae quondam méis
Quales stetistis: coniugi letum nouae
Letumque socero et regiae stirpi date.*

(Agora, agora me ajudai, ó deusas, vingadoras do crime: de cabelos assanhados, entrelaçados como serpentes, de mãos sanguinolentas firmes em um **lúgubre archote**, ajudai-me, ó deusas, tão horríveis tal como outrora ficastes perto de meu leito nupcial. Dai morte a nova esposa, ao sogro e a toda a família real.)

Dentre todos esses deuses invocados por Medéia, ela dá preferência, consoante o seu feitio “subversivo” e macabro aos deuses representantes dos elementos cegos, destrutivos e infernais do mundo: o Caos, Hécate e Hades. Numa atitude ímpar e temerária para um homem vulgar, Medéia altiva e sobranceiramente invoca esse cortejo divino como se ela fosse similar aos deuses. E tal atitude elevada e magnânima ante os deuses supremos e inquestionáveis do antigo panteão da mitologia greco-romana revela o desejo de

Medéia que ao incorporar a função de uma deusa vingadora se coloca no centro do Universo a fim de alterá-Lo conforme suas pretensões punitivas:

*Querelas uerbaque in cassum sero.
Non ibo in hostes? Manibus excutiam faces
Caeleque lucem. Spectat hoc nostri sator
Sol generis et spectatur et curru insidens
Per solita puri spatia decurrit poli?
Non redit in ortus et remetitur diem?
Da, da per auras curribus patriis uehi,
Committe habenas, genitor, et flagrantibus
Ignifera loris tribue moderari iuga:
Gemino Corinthos litori opponens moras
Cremata flammis maria committat duo
(vv.26-36)*

(Lanço queixas e palavras no vazio? Não irei contra os meus inimigos? Com as mãos arrancarei os astros e a luz ao céu. O ancestral da minha raça, o Sol, observa este espetáculo: não se deixa ele observar quando avançando com o carro decorre os puros e costumeiros espaços do céu? Não volta ele ao início e percorre novamente o dia? Concede-me, concede-me ser levada através dos ares pela carruagem paterna, concede-me as tuas rédeas, ó pai; deixa que com os teus látegos flamejantes a parelha ignífera seja governada por mim. Corinto, que apresenta a dois mares o obstáculo de sua dupla praia, será queimada pelas chamas, deixando reunir as ondas...)

A razão para tal soberba diante dos deuses invocados, a ponto de atribuir a si mesma uma potência divina, é explícita: Medéia conforme o mito é neta do deus Sol, portanto possui ascendência divina. Percebe-se que a partir deste momento Medéia interrompe sua dolorosa prece por vingança. Ela então procura se automotivar para a ação, ou seja, procura engajar a sua voz a agir sobre ela mesma a fim de passar do plano do lamento para o da ira, quer dizer, do **dolor** ao **furor**: *Querelas uerbaque in cassum sero./Non ibo in hostes?* (Lanço queixas e palavras no vazio? Não irei contra os meus inimigos?). Indício forte dessa vontade de poder de Medéia em “subverter” o mundo humano e da Natureza, como se ela fosse um *lógos álogos* sob a ótica estóica, é seu desejo de transmutar as núpcias de Jasão e da princesa Creúsa em funeral, ao arrancar do dia luminoso das

núpcias a luz, trasformando-a numa noite eterna, tal como a morte: *Manibus excutiam faces Caeloque lucem* (Com as mãos arrancarei ao céu os astros e a luz.).

Contudo, embora esse poder, como já foi dito, lhe seja conferido pela sua raça, quer dizer, sua ascendência divina, já que é neta do Sol, Hélios na mitologia grega, tal poder divino só lhe pode auxiliar nos futuros crimes pelo viés da memória, instigando-a mediante a lenda de um grande ascendente da raça divina do Sol, modelo de realização de catástrofes de proporções cósmicas, a saber, Faetonte, filho do sol e tio de Medéia. Com razão, Faetonte²⁶, para a memória de Medéia, é o modelo mítico para os danosos efeitos oriundos do fato de se deixar desembalar pelo desenfreado galope da *hybris* inteiramente descontrolada. Essa vontade irracional, motivada pela lembrança da destrutiva e caótica *démeseure* de Faetonte quando ultrapassou o *métron* ao guiar o carro do seu pai, Febo, impulsiona Medéia a querer incendiar Corinto, repetindo assim o crime de Faetonte, algo que a instala na intemporalidade mitológica, visto que converteu as tochas nupciais em tochas fúnebres, ou seja, em tochas das Erínias, tochas essas da vingança mitológica (vv. : 28-35):

*spectat hoc nostri sator
sol generis et spectatur et curru insidens
per solita puri spatia decurrit poli?
non redit in ortus et remetitur diem?
da, da per auras curribus patriis uehi,
committe habenas, genitor, et flagrantibus
ignifera loris tribue moderari iuga:
gemino Corinthos litori opponens moras
cremata flammis maria committat duo.*

(O ancestral da minha raça, o Sol, observa este espetáculo: não se deixa ele observar quando avançando com o carro decorre os

²⁶ Faetonte, segundo uma variante mítica mais predominante, é filho de Febo e da oceânide Clímene, tinha sido criado na ignorância de quem era seu pai. Quando adolescente a mãe lhe contou que era o Sol. O jovem efebo pediu ao pai que, como uma prova de que o reconhecia como filho, o deixasse guiar o seu carro. Depois de muito pensar o Sol lhe concedeu o carro ígnio, porém sem deixar-lhe de recomendar que não transgredisse o caminho medido no céu. Contudo, quando os cavalos perceberam uma certa imperícia do seu condutor em guiá-los, desembalaram ora descendo para a Terra ameaçando devastá-la, ora para o Universo ameaçando se chocar com os astros celestes. Então Zeus, temendo um cataclismo em todo o universo, incinerou com um raio Faetonte, que caiu, morto, no rio Erídano.

puros e costumeiros espaços do céu? Não volta ele ao início e percorre novamente o dia? Concede-me, concede-me ser levada através dos ares pela carruagem paterna, concede-me as tuas rédeas, ó pai; deixa que com os teus látigos flamejantes a parelha ignífera seja governada por mim. Corinto, que apresenta a dois mares o obstáculo de sua dupla praia, será queimada pelas chamas, deixando reunir as ondas).

Assim, logo após clamar pelos deuses e rogar-lhes a morte de Creonte e Creúsa, Medéia amaldiçoa o esposo infiel, Jasão, de forma que lhe deseja "um outro mal, mais terrível que a morte". Medéia deseja que sua vingança deixe-o ao mesmo tempo semelhante à condição dela de hoje e à de Jasão de outrora quando era um argonauta, recém-chegado da Cólquida, um estrangeiro suplicante e apavorado em relação às façanhas que deveria cumprir para resgatar o Tosão de ouro. Além disso, assim como ela fora despojada de todos os signos que lhe conferiam a sua identidade: vínculos cívicos com a pátria e familiares com o lar doméstico – Medéia deseja para Jasão o exílio e desterro absolutos, algo considerado por ela, repete-se, "mais terrível que a morte" (vv. 20-23).

:

*Uiuat, per urbes erret ignotas egens
exul, pauens, inuisus, incertis laris;
optet me ciniugem, limen alienum expetat,
iam notus hospes*

(Que ele viva, que erre indigente por ignotas cidades, exilado e odiado, temente de incertos deuses lares. Que ele, hóspede já conhecido, deseje um lar hostil, escolhendo-me como esposa).

Constata-se que mesmo invocando o auxílio dos deuses, Medéia, para realizar os seus planos de vingança, se dispõe a agir por conta própria, pretendendo arrebatá-lo, como já se viu, com suas próprias mãos a luz do céu. Ademais, ela, revolvendo sua memória de crimes, incita a sua mente a procurar em suas vísceras o caminho para a vingança, de forma que tem o seu violento passado mitológico em que praticou crimes em benefício de Jasão, como modelo

nos quais lhe hão de servir para inspirar mais um novo crime; dessa vez, porém, em detrimento de Jasão. Para tanto, ela também agindo sobre si mesma se exorta a eliminar o medo feminino e a revestir o espírito com todas as barbáries do Cáucaso, sua antiga pátria.

*Per uiscera ipsa quaere supplicio uiam,
si uiuis, anime, si quid antiqui tibi
remanet uigoris; pelle femineos metus
et inhospitalem Caucasum mente indue.
Quodcumque uidit Pontus aut Phasis nefas
uidebit Isthmos.*(vv. 40-45)

(Busca o caminho do castigo através das próprias vísceras, se vives, ô ânimo, se algo do antigo vigor permanece em ti. Repele os medos femininos e arma a tua mente com a barbárie do Cáucaso. Todo o tipo de impiedade [**nefas**] que viu o Ponto ou o Phasis, verá o Istmo.)

Medéia, em sua excessiva dor pelo abandono de Jasão, promete um crime inaudito, lembrando os crimes cometidos por ela no passado ao fugir com Jasão. Reputa-os indignos de sua atual condição de matrona violada em seus direitos matrimoniais. Ela exorta a si própria a fim de enfurecer-se demasiadamente para poder cometer crimes singulares e extraordinários jamais vistos e inconcebíveis para qualquer homem comum:

*Effer, ignota, horrida,
tremenda caelo pariter ac terris mala
mens intus agitat: uulnera et caedem et uagum
funus per artus; - leuia memorauim nimis:
haec uirgo feci; grauior exurgat dolor:
maiora iam me scelera post partus decent.
Accingere ira teque in exitium para
Furore toto* (vv. 45-52)

(Minha mente revolve profundamente males ferozes, indescritíveis, horríveis e apavorantes igualmente para o Céu e a

Terra: sofrimentos, matança e o divagante²⁷ enterro de membros mutilados. Lembrei-me que todas essas desgraças foram demasiadas leves. Estas, eu as realizei quando virgem. Agora, dor mais violenta me anima: convém também que eu gere após os meus partos maiores crimes. Cinge-te com tua ira, prepara-te com todo o furor para a destruição.)

Segundo Helen Fyle, citada por Cardoso²⁸, o prólogo desta peça é elaborado no intuito de esboçar a motivação psicológica das ações de Medéia diante da queda do universo moral do seu mundo. Para Fyle, a invocação às divindades remeteria para a finalidade da peça: uma indagação sobre a existência de uma ordem moral, tal como a que é representada pela disposição divina do mundo, na qual cada setor essencial para a vida possui uma numinosidade representativa.

Entretanto, embora concordemos com o fato de que o prólogo fornece a motivação psicológica das ações de Medéia ante a queda do seu universo de valores baseado no amor e eterna fidelidade, ele comporta algo de mais grandioso ainda. Com razão, o prólogo desta peça deflagra a gênese do processo trágico, posto que as palavras-chaves de tal cenário são *dolor* /dor, *furor*/fúria, *ultrix*/vingança, *letum*/ morte, *perfidia*/traição, *dii inferi* divindades infernais. Todos esses lexemas configuram nesta peça o desmoronamento estrutural de um mundo, de forma que tais termos de forte carga afetiva irrompem como a marca

²⁷ *Uagum funus per artus*, isto é, “o divagante enterro de membros mutilados” faz referência à rememoração de Medéia em relação à maneira atroz como seu irmão Apsirtos fora morto por ela: quando da fuga com Jasão levando consigo o Tosão de Ouro, Aietes, rei da Cólquida e pai de Medéia, enviou uma esquadra liderada por Apsirtos no encalço de Medéia e os Argonautas. Esses conseguiram capturar o navio de Apsirtos e Medéia, no intuito de se ver livre de vez da perseguição do rei Aietes, tramou um crime de natureza ímpia: esquartejar o irmão e lançar o seu corpo mutilado na vagas do mar para retardar a esquadra de Aietes, que, com o desespero do pai diante da esteira de membros mutilados de Apsirtos, recolheu os restos mortais do mesmo para as honras fúnebres, deixando, pois, os Argonautas e a terrível Medéia fugirem além mar.

Para maiores detalhes sobre a fraca resistência da vontade frente ao determinismo mítico da Grécia arcaica – determinismo esse que segundo Vernant (2005) dotou o herói trágico ático de uma meia vontade presa aos deuses – veja-se o nosso trabalho estudo “As múltiplas facetas da Medéia” de Eurípedes, na qual, diferentemente da de Sêneca, polarizada entre o *Amor maternus* e o *Furor uenefici*, vê-se um rico investimento em sua personalidade, algo que lhe confere múltiplas performances dramáticas.

²⁸ Cardoso, 2005 p. 49

do trágico, já que toda a razão da existência de Medéia cessou de vigorar, qual seja, o seu casamento com Jasão²⁹.

Neste sentido, uma vez ultrapassada, violada essa situação-limite, ou seja, o descumprimento de Jasão em manter-se fiel a Medéia – esta, sem nenhuma razão para manter-se no plano humano, a fim de sancionar a infidelidade do esposo, pretende derruir o universo humano que não é mais pautado pela **fides**, mas sim pela troca de interesses e serviços interpessoais, próprio de um mundo laico. Daí porque Medéia invocando os deuses como seres similares a ela, dada sua descendência divina, atribui-se poderes divinos e exorta a sua fúria a destruir uma ordem humana na qual todas as promessas e juras não são acatadas. Enfim, no prólogo da peça, temos um lamento e um canto de dor resultante de uma perda considerada como irremediável e o conseqüente desejo de punir os seus causadores, deflagrando, pois, o início do processo trágico.

No primeiro cântico coral, há a narração dos preparativos para o casamento de Jasão e Creúsa. Algo que nos chama atenção é a imensa seqüência descritiva em torno da beleza e cândura da princesa Creúsa:

*Vincit uirgineus decor
longe Cecropias nurus,
et quas Taygeti iugis
exercet iuuenum modo
muris quod caret oppidum,
et quas Aonius latex
Alpheosque sacer lauat. (vv. 75-85)*

(A sua beleza virginal supera de longe as noras Cecrópias e molesta de imediato as das jovens sob os cimos do Taygeto, cidadela isenta de muros e as que o límpido Aônio[as musas] e o sagrado Alfeu banham.).

*Haec cum femineo constitit in choro,
unius facies praenitet omnibus.
sic cum sole perit sidereus decor,
et densi latitant Pleiadum greges,
cum Phoebe solidum lumine non suo*

²⁹ Staiger, Emil. 1975, p. 149

*orbem circuitis cornibus alligat.
ostro sic niueus puniceo color
perfusus rubuit, sic nitidum iubar
pastor luce noua roscidus aspicit (vv. 94-101)*

(Esta [Creúsa] quando se apresenta ao coro feminino a imagem dela reflete sobre todas as outras. Assim, a beleza celeste das estrelas desaparece com o sol e a densa constelação das Plêiades se ocultam, quando Febo reúne com seus cornos entrelaçados um disco sólido de uma luz não dele. Assim, a névea cor derramada sobre a púrpura se avermelha; assim, o róido pastor percebe a pipilante estrela d'Alva em renovada luz.)

Mesmo não havendo um explícito confronto com Medéia, depreende-se que Creúsa é a antítese de Medéia. Essa, Medéia, além de conspirar contra sua nação entregando o Velocino de ouro, que o seu pai vigiava com tanto cuidado, ainda foi capaz de assassinar seu irmão, Apsirtos, para fugir com um estrangeiro, o herói argólico Jasão (vv. 114-15):

*tacitis eat illa tenebris,
si qua peregrino nubit fugitiua marito.*

(que aquela (Medéia) vá pelas sombras silenciosas, **essa que fez suas núpcias furtivamente com um marido estrangeiro.**)

Ao contrário dessa ***effrenae coniugis*** (desenfreada esposa: v. 103), Creúsa é jovem, pura, afeiçoada e criada com os costumes da civilização, obediente à autoridade paterna e metonimicamente às leis da ***Urbis***/Cidade, posto que ela vá se casar com Jasão conforme a determinação e vontade do pai:

*Ereptus thalamis Phasidis horridi,
effrenae solitus pectora coniugis
inuitta trepidus prendere dextera,
felix Aeoliam corripe uirginem
nunc primum soceris sponse uolentibus. (vv. 102-106)*

(Arrancado [Jasão] do tálamo da terrível Fáside [Medéia], acostumado a abraçar, trêmulo, com a destra constrangida, o

peito da feroz consorte; pela primeira vez com sogros que o querem, abraça, feliz, agora, ó esposo, a virgem Eólica [Creúsa]).

Para Dupont, referida por Cardoso³⁰, este alegre canto epitalâmico em louvor de Creúsa, opõe-se ao prólogo inicial da peça, que como vimos, além de ser um canto de dor e cólera, mostra o início da degradação progressiva da personalidade de Medéia e sua conseqüente metamorfose em criatura inumana e terrivelmente divina.

No primeiro episódio, Medéia ouve os cânticos do himeneu e se desespera:

*Occidimus³¹: aures pepulit hymenaeus meãs.
Uix ipsa tantum, uix adhuc credo malum.
Hoc facere Iason potuit, erepto patre
Pátria atque regno sedibus solam exteris
Deserere durus? Merita contempsit meã
Qui scelere flammis uiderat uinci et maré?
Adeone credit omne consumptum nefas?
Incerta, uaecors, mente uaesana feror
Partes in omnes; unde me ulcisci queam?
Utinam esset illi frater! Est coniunx: in hanc
Ferrum exigitur. Hoc meis satis est malis? (vv. 116-26)*

(Pereçemos: o cântico do himeneu atingiu meus ouvidos. A custo, a custo agora eu mesma creio na desgraça. Jasão pôde fazer isso: tendo-me arrebatado do pai, da pátria e do reino, abandona-me sozinha, o cruel, em terras estrangeiras? Desprezou meus serviços: ele que por meio do meu crime se vira vencedor das chamas e do mar? E acredita ele que eu tenha esgotado até aí todos os meus crimes? Encolerizada, sou impelida pela minha mente inquieta e insensata para todas as direções. De que forma poderei me vingar? Quem dera se tivesse ele um irmão? Possui

³⁰ Cardoso, 2005. P. 50

³¹ O termo “*occidimus*” não é meramente a simples figura de retórica da primeira pessoa do plural de majestade. Dentro do contexto da família greco-romana, o casamento de um homem com uma mulher formava um outro organismo, a saber, o *domus*, que era constituído pelos intrincados laços da *fides*. Essa estabelecia laços de união entre o casal, laços esses que salvaguardavam o principal objetivo do matrimônio na família romana: o vínculo de relações de amizade entre o *domus* do pai da noiva e o do pretenso marido dela e, mormente, perpetuar os cultos aos ancestrais paternos pelos filhos. Uma vez quebrada a *fides*, sustentáculo do matrimônio legitimado pela religião dos Penates, deuses ancestrais domésticos, seriam relegados os filhos e a mulher abandonada pelo marido perjuro. Daí porque Medéia se pronuncia na primeira pessoa do plural, ou seja, fez menção ao aniquilamento do *domus* constituído por ela, Jasão e seus filhos.

uma esposa: é nela que a adaga será lançada. Mas isso é o suficiente para os meus sofrimentos?)

Nesta passagem, ao ouvir o festivo coro epitalâmico, Medéia dolorosamente sabe que o seu mundo já fora destruído em benefício do casamento de Jasão com Creúsa. Ela se sente aviltada em sua condição de esposa preterida, despojada de seu antigo prestígio e, por fim, desconsiderada aos olhos do seu suposto grande amor, Jasão.

O sentimento de angústia advindo desse abandono incontornável aliado à sensação de injustiça e ingratidão por parte de Jasão impele Medéia a se rebelar contra esta nova situação ultrajante para ela. É provável que essa determinação de Medéia em levar sua desforra adiante principalmente contra Jasão, seu marido, decorre – além de Medéia representar a ira das Fúrias em função da quebra da **fides** operada por Jasão quanto ao juramento, perante Hécate, de um casamento eterno com Medéia – do fato de a mesma não ter se casado com Jasão conforme os ritos consagrados pela Cidade antiga, isto é, conforme o direito de a autoridade paterna conceder a filha para casar. Nesse sentido, uma vez a mulher não se casando consoante a vontade paterna, o eventual ilegítimo esposo da mesma não possui nenhum poder de injunção sobre ela, a esposa (Coulanges, 2003, p. 117):

O poder do marido sobre a mulher não resultava, em absoluto, da maior força do primeiro. Derivava, como todo o direito privado, das crenças religiosas que situavam o homem em condição superior à da mulher. **A prova é que a mulher que não casasse segundo os ritos sagrados, consequentemente não estando associada ao culto, não estava sujeita ao poder marital.** Era o casamento que criava essa subordinação e ao mesmo tempo a dignidade da mulher. Tanto é verdade que não foi o direito do mais forte que constituiu a família (grifo nosso).

Logo, parece que sobram razões para Medéia poder e querer se vingar de Jasão. Embora o conúbio de Medéia com Jasão, do ponto de vista da religião dos Deuses Lares e Penates, deuses voltados para o culto da autoridade paterna, Jasão seja ilegítimo, daí a ausência de subordinação dela a Jasão e, por isso, a

possibilidade de a mesma atentar contra o pretenso esposo quando bem o entender – vale salientar que, pelo viés das divindades ctônias femininas, dentre elas, sobretudo Hécate, o casamento de Medéia é legítimo³², já que foi realizado no templo dessa referida deusa sob uma promessa de Jasão de uma perpétua fidelidade à sua esposa.

Assim, uma vez Jasão tendo violado o seu juramento à supracitada divindade ctônia, essa, Hécate, invoca, para sancionar o pérfuro e infiel Jasão, as Fúrias. Medéia, na medida em que a trama desata, vai se autoconstruindo como as próprias Erínias para vingar-se de Jasão. Essa metamorfose de Medéia em Fúria vingadora começa a se concretizar no terceiro episódio, quando ela sacrifica o próprio sangüe e carne, isto é, oferece sua humanidade a Hécate pela última vez, a fim de se converter numa Fúria e executar seus monstruosos planos, vingando-se, pois, de seus inimigos (vv. 777-807):

*Tibi sanguineo caespite sacrum
sollemne damus,
tibi de medio rapta sepulcro
fax nocturnos sustulit ignes,
tibi mota caput flexa uoces
ceruice dedi,
tibi funereo de more iacens
passos cingit uitta capillos,
tibi iactatur tristis Stygia
ramus ab unda,
tibi nudato pectore maenas
sacro feriam bracchia cultro.*

(Para ti, damos um sacrifício solene sobre a sangrenta relva; para ti, tirada de cima de um túmulo central, uma tocha eleva sombrias chamas; para ti, tendo girado a cabeça e a nuca flexionada, eu pronunciei as fórmulas; para ti, tendo colocado conforme o costume fúnebre, uma tira cinge meus cabelos desgrehados;

³² Para Medéia, o seu casamento é tão legítimo que Juno Lucino, a deusa dos casamentos e partos, está ao lado de Medéia (vv.1-2): *Di coniugales tuque genialis tori, Lucina, custos* (Ó deuses conjugais e tu, Lucina, guradiã do leito nupcial...). A respeito de Juno Lucina, pode-se dizer que, da mesma forma como cada homem tinha o seu *genius*, a mulher possuía a sua *Iuno*, que, além de protegê-la, personificava a sua feminilidade (Grimal, 2005, pp. 260-61).

para ti, é lançado um sinistro ramo vindo da onda do Estige; **para ti, de peito nu como uma Mênade, eu cortarei meus próprios braços, com o cutelo sagrado**). (grifo nosso)

Além desses motivos religiosos, temos também a própria natureza das paixões vividas no interior do ânimo de Médeia, tais como *Amor* (amor), *Ira* (ira) e *Furor* (furor), que, pelo prisma da teoria das paixões da alma dos Estóicos, uma vez Medéia permitindo o acesso e instigamento dessas até o paroxismo na sua mente³³, arrastam-na para a suprema impiedade monstruosa, o sacrifício dos próprios filhos.

Por outro lado, o desencadear dessas paixões violentas reinantes sobre Medéia se desdobra com uma situação danosamente irreversível para a estudada feiticeira da Cólquida. Como bem assinalou Cardoso³⁴, sob o prisma de Dupont, no momento em que o herói trágico sofre uma perda irreparável e sabe que há um responsável pelo seu sofrimento, ocorre a passagem da situação inicial de **dolor** para a de **furor**.

Então, sentindo uma imensa dor, acrescida de uma cólera que começa a ganhar corpo na mente de Medéia, ira essa desejada e exortada por ela até o paroxismo, Medéia levanta indagações acerca do verdadeiro caráter de Jasão: volúvel, ingrato, perjuro e fiel apenas ao desejo de ascensão social, que se concretizará com o casamento da princesa Creúsa (vv. 116-26).

³³³³³³ Ao contrário da maioria das peças áticas centradas na ação e diálogos dramáticos, o traço mais singular desta versão senequiana de Medéia, traço esse que contrasta fortemente com a versão euripidiana, é a ênfase no mundo das paixões interiores de Medéia, isto é, a Medéia de Sêneca nos apresenta um drama psicológico que mostra os conflitos mentais de uma alma perturbada pelas mais díspares emoções. Nesse sentido, fala Nussbaum embasada nas observações de Costa (1997, VII, p. 248) ao comentar a densidade emotiva e psicológica do primeiro monólogo de Medéia que abre a peça: “*This scene of murderous thought and desire occupies fully one-fifth of the play, if we include the Nurse’s report and Chorus’ commentary. Indeed, this is the biggest difference between this play and Euripides’: that so much of the external action is replaced by internal action. This scene is only part of the story; elsewhere too, much of the play is occupied by inner doings of Medea’s heart, so much so that the commentator Costa writes, at line 893, ‘Once more she is in the dark tortured word of her own mind*” (Essa cena de pensamento e desejo assassinos ocupa inteiramente a tragédia desde a primeira até a quinta parte da peça, se nós incluirmos o relato da Ama e o comentário do Coro. Na verdade, essa é a maior diferença entre esta peça e a de Eurípedes: o predomínio da ação externa da peça de Eurípedes é substituído pela ação interna na de Sêneca. As cenas fazem apenas parte do enredo; a maior parte da peça de Sêneca é ocupada por ações interiores do ânimo de Medéia, tanto que o comentador Costa escreve, a respeito do verso 893: “Mais uma vez ela está no sombrio mundo torturado de sua própria mente”).

Porém, Medéia, embora alimente a vontade de vingar-se, hesita questionando se a desejada desforra sobre Jasão dissipará a intensa aflição e dor sentida em seu íntimo, hesitações essas provenientes do seu lastro humano de esposa e mãe:

*Incerta, uaecors, mente uaesana feror
Partes in omnes; unde me ulcisci queam?
Utinam esset ille frater! Est coniunx: in hanc
ferrum exigatur. Hoc meis satis est malis? (vv. 123-26).*

(Encolerizada, sou impelida pela minha mente inquieta e insensata para todas as direções. De que maneira poderei me vingar? Quem dera se tivesse ele um irmão? Possui uma esposa: é nela que a adaga será lançada. Mas isso é o suficiente para os meus sofrimentos?).

Contudo, em que pese o afloramento dos seus sentimentos humanos, a partir desse momento, pode-se ver o início de uma disputa “polifônica”³⁵ que construirá a personalidade de Medéia ao longo de toda a trama, qual seja, o conflito entre a voz racional e a passional, ambas encerradas no âmago de sua consciência. Observar-se-á que esse coro de vozes destoantes vai se intensificar até atingir o clímax, instantes antes de cometer o crime inexprável, o infanticídio, cedendo, pois, vazão aos urros da ira.

Decidida a planejar a sua vingança, Medéia, para recobrar força e alento para o revide, rememora os antigos crimes cometidos em nome do amor a Jasão:

³⁴ Ibidem, p.130

³⁵ Este termo está sendo usado no seu sentido literal mesmo, sem nenhuma vinculação a uma linha teórica que o tenha adotado a seus quadros referenciais. A base desse conflito de vozes encerrado na mente de Medéia assenta-se, de um lado, na razão, ou seja, no seu sentimento humano concretizado no seu amor maternal; de outro lado, na paixão, ou seja, sua vontade de inumanidade concretizada no seu ego de esposa e sacerdotisa de Hécate violada e traída por um marido perjuro, vontade de inumanidade essa que a faz, para reparar sua dor e traição vinda de Jasão, conceber e instigar a executar o maior de todos os crimes impiedosos, a absoluta e suprema inumanidade: o infanticídio. Em Medéia, esse conflito de vozes interiores em seu ânimo já se anuncia pela perda do controle de si (vv. 123-124): *Incerta, uaecors, mente uaesana feror Partes in omnes* (**Encolerizada, sou impelida pela minha mente inquieta e insensata para todas as direções**).

o roubo do velocino de ouro, o trucidamento do irmão ante o pai, o insidioso esquartejamento do rei Pélias:

*si quod Pelasgae, si quod urbes barbarae
nouere facinus quod tuae ignorent manus,
nunc est parandum. **scelera**³⁶ te hortentur tua
et cuncta redeant: inclitum regni decus
raptum et nefandae uirginis paruus comes
diuisus ense, funus ingestum patri
sparsumque ponto corpus et Peliae senis
decocta aeno membra: funestum impie
quam saepe fudi sanguinem++et nullum scelus
irata feci: saeuit infelix amor.(vv. 127-136)*

(Se os Pelasgos, se as nações bárbaras inventaram algum crime que tuas mãos ignorem, agora esse crime deve ser preparado por elas. Que os teus crimes te instiguem e que todas estas coisas sejam restituídas para ti: a ínclita honra retirada do reino, o pequeno companheiro mutilado por mim, a ímpia virgem, o cadáver esparso e lançado ao meu pai, o corpo do velho Pélias cujos membros foram cozinhados no caldeirão: o funesto sangue que muitas vezes derramei... (***) E nenhum crime eu fiz irada: o meu infeliz amor se enfureceu.).

Medéia declara que esses crimes foram cometidos por uma jovem virgem inexperiente cuja única arma era o amor incondicional a Jasão. Ela garante que tais crimes de juventude não serão nada próximos do que realizará a atual Medéia matrona e experiente na magia negra

³⁶ Para Medéia o seu *infelix amor* quando jovem princesa apaixonada por Jasão foi o móbile que a levou a perpetrar todos os seus crimes de juventude para ficar e fugir com o líder dos Argonautas entre os mais graves: o esquartejamento do irmão Apsírtos e o insidioso mutilamento do rei Pélias no caldeirão com a falsa promessa de rejuvenescê-lo. Interessante observar que esses crimes de juventude induzido pela paixão amorosa, Medéia os denomina **sceler**, isto é, crimes inteligíveis e por isso punidos pela justiça humana. Mesmo quando ela procura saber se há um crime desconhecido para ela ter como modelo, já ocorrido tanto na Grécia ou nas terras Bárbaras, Medéia ainda está no plano humano, em termos de concepção de crimes, pois ela nomeia esse referido suposto crime ignorado por ela de **facinus**, isto é, um gênero de crime humano mais grave do que o **sceler**. Contudo, quando Medéia no ápice de seu **furor**, induzida ao extremo por sua vontade de inumanidade, transcende o patamar humano na formulação de um crime singular e inolvidável, o infanticídio, esse crime desumano e inexprável para qualquer justiça humana e divina, ela o nomeará não mais de **sceler** nem tampouco de **facinus** – embora, quanto à natureza hedionda, este seja superior aquele, ambos ainda estão situados no plano humano – mas tão só e unicamente de **nefas**, isto é, a máxima profanação no Direito humano (*ius*) e, sobretudo, no Direito divino (*fas*).

Convém lembrar que o amor³⁷, nesta peça, subjaz como móvel principal do desencadeamento da catástrofe: **saeuit infelix amor** (o meu infeliz amor se enfureceu.). A paixão furiosa de Medéia não é casual: surgiu, consoante o mito, da quebra de contrato de amor e eterna fidelidade de Jasão para com ela. Com efeito, a ira de Medéia é até, de acordo com o senso-comum, justificadamente compreensível. Ela amou longa e lealmente Jasão. Ela sacrificou o lar e a família dela e até cometeu crimes parentais em benefício de Jasão. Ambos viveram juntos em constantes fugas e em um longo exílio. Ela deu filhos legítimos a Jasão. Porém, agora, o mesmo trai suas promessas e seu casamento feito sob os auspícios e proteção de Hécate e Juno Lucina, por causa de uma jovem princesa, Creúsa. Para Nussbaum³⁸, as heroínas trágicas de Sêneca não são por si mesmas predispostas ao crime. Elas tornam-se criminosas por causa das paixões, ou melhor, do amor. Nesse sentido, para a referida autora, Sêneca nos mostra, em suas peças, quanto às ações de suas personagens femininas, uma invariante narrativa fundamental sendo obsessivamente reelaborada através das tragédias:

His tragedies parade before us a series of loyal loving wives who are abandoned in middle age by opportunistic husbands – usually for a younger woman, sometimes for money, always with callous disregard for the wife's long years of service. The wife's intense, unabated love then produces an upheaval that leads to tragedy – usually through evil action by the wife against rival, or husband, or both.

Suas tragédias desfilam diante de nós uma série de leais esposas enamoradas que são abandonadas em meia idade por esposos oportunistas – geralmente por causa de uma jovem

³⁷ Na Roma antiga (Cardoso, 2005, 131), a imagem que se tinha do amor era de um sentimento nocivo e perigoso para a estabilidade da *Urbs*. Para os grandes estadistas e pensadores romanos (e Sêneca é um deles), o amor quando desregrado e transformado em paixão é catastrófico e seus efeitos são danosos para o equilíbrio e estabilidade do Estado. Por isso, o amor deve ser excluído do casamento, cujas finalidades básicas são prover o Estado de futuros cidadãos e garantir vínculos e relações entre as famílias romanas.

³⁸ CLAUSS, J-J, SARAH I-J, editors. *Medea: essays on Medea in myth, literature, philosophy and arts*. Princeton press, 1997. P. 224.

mulher, às vezes por dinheiro, mas sempre com uma cruel indiferença para com a esposa que lhe prestou longos anos de serviço. A intensa, constante paixão amorosa da esposa abandonada gera então uma perturbação que conduz à tragédia – geralmente mediante uma ação maléfica da esposa contra a sua rival, ou o seu marido, ou ambos³⁹.

Nesse sentido, pode-se ver, como indício premonitório dessa futura catástrofe, – retomando o fio do percurso dramático de Medéia ainda no primeiro episódio –, a perturbação mental revelada na fala de Medéia, que traduz uma alma dividida entre a aflição provocada pela rejeição de Jasão, o subsequente desejo de vingança e, paradoxalmente, a emersão de sentimentos de ternura fomentado por considerações mais ajuizadas acerca da delicada situação de Jasão. Este, exilado e perseguido por Acastos, fora acolhido por Creonte, de forma que não pôde negar o pedido do rei para se casar com sua filha, a princesa Creúsa, sob pena de ingratidão e desacato à vontade do soberano (vv. 137-49):

*Quid tamen Iason potuit, alieni arbitri
iurisque factus? debuit ferro obuivum
offerre pectus++melius, a melius, dolor
furiose, loquere. si potest, uiuat meus,
ut fuit, Iason; si minus, uiuat tamen
memorque nostri muneri parcat meo.
Culpa est Creontis tota, qui sceptro impotens
coniugia soluit quique genetricem abstrahit
gnatis et arto pignore astrictam fidem
dirimit: petatur, solus hic poenas luat,
quas debet(...).*

(Submetido à ordem de um soberano estrangeiro, quê, entretanto, pôde Jasão? Ele deveria opor o seu peito contra o ferro. *** melhor, ah! Melhor, ó furiosa dor, exprima-se. Se é possível, que Jasão viva como sendo meu, como o foi. Se não; que ele, lembrado de mim, conserve [na memória] os nossos serviços. A culpa é toda de Creonte, que, tirânico, com o cetro, desfez nossa união; que arranca a mãe dos filhos e rompe uma

³⁹ Tradução sob a nossa inteira responsabilidade.

fidelidade adstrita por um severo penhor⁴⁰. Que Creonte seja atacado, que este expie as penas que deve).

Então, considerando os fatos por esse ângulo, Medéia deseja agora não só exterminar Creonte e sua filha, mas também a cidade de Corinto, ou seja, todos os elementos configuradores do universo de Creonte (vv. 147-50):

*petatur solus hic, poenas luat
Quas debet. Alto cinere cumulabo domum;
Uidebit atrum uerticem flammis agi
Malea longas nauibus flectens moras.*

(Que somente Creonte seja atacado, que somente este expie as penas, que deve. Em montes de cinzas encherei o seu palácio. O monte Maléia, que apresenta para os navios longos desvios, verá um terrível vórtice ser impelido por chamas).

Em seguida, surge a ama que, como uma voz simbolizando o bom-senso, procura dissuadir Medéia de seus nefandos planos. É importante observar que a função da ama é exercer o papel de alter-ego de Medéia. A ama portadora do bom-senso e do razoável, em razão de sua longa experiência advinda da idade avançada, é ao mesmo tempo a confidente e conselheira de Medéia. Para Dupont (2000, p. 73), a função teatral da ama é a reprodução de um componente essencial na esfera social dos nobres romanos, qual seja, o conselho, **concillium**. Assim, quer sejam da mesma patente social ou não, um companheiro, **comes**, tinha o dever moral, **officium**, de aconselhar os amigos em decisões importantes na vida deles. Esses conselhos que ajudariam a tomar uma escolha decisiva eram expressos por meio de máximas e sentenças. Elas, ao exprimir os princípios morais aos quais os homens se submetem, os valores acatados e repudiados pela sociedade, as obrigações “civis” de cada classe social, faixa etária e gênero

⁴⁰ *Et arto pignore astrictam fidem dirimit* (e rompe uma fidelidade adstrita por um severo penhor), isto é, o juramento de Jasão, perante a Deusa Hécate, de uma eterna lealdade e fidelidade à Medéia.

sexual, elas, as sentenças e máximas proferidas pelos conselheiros, lembravam aos aconselhados que os mesmos viviam sob o olhar dos outros e que tal olhar lhe confeririam glória ou infâmia eternas. Em suma, a ama, como conselheira de Medéia, possui a função de formular máximas e sentenças que expressem a ética humana sob a qual Medéia deveria se assujeitar, como qualquer ser humano civilizado residente na *Urbs*/Cidade.

Ademais, para um Universo regido, como é o Mundo Estóico regulado pela Razão perfeita, todos os seres encerrados no Mesmo, como deuses, homens, animais, devem se pautar rigorosamente pelas normas da Natureza universal, sob pena de não sair impune dela, caso se atente contra a sua ordem divina e racional⁴¹.

A ama tenta apelar para a razão e o bom-senso a fim de demover Medéia dos seus planos insensatos de vingança. Ela tenta deixar patente a Medéia a necessidade de permanecer dentro do espaço civilizado e normativo da vida humana. Logo, para a Ama, como representante da ética humana, é preciso até mesmo na vingança, caso seja o último recurso disponível para a manutenção da ordem humana, demonstrar um certo decoro e disciplina mental e emocional para a desforra (vv. 150-54):

*Nvtrix Sile, obsecro, questusque secreto abditos
manda dolori. graui quisquis uulnera
patiente et aequo mutus animo pertulit,
referre potuit: ira quae tegitur nocet;
professa perdunt odia uindictae locum.*

(Ama: Faz silêncio, eu te suplico. Ordena secretamente a tua dor velados gemidos. Todo aquele que, de ânimo calmo e paciente,

⁴¹ A menção mais explícita das punições da Natureza sobre aqueles que transgrediram os limites consagrados pela Razão-Providencial está no coro II (vv. 301-79) no qual há o relato das sanções impostas por Netuno aos Argonautas por ter infringido e violado com os navios e remos as até então sagradas ondas do Mar. Dentre as inúmeras punições a cada argonauta em particular, o coro admite que Medéia é o maior castigo expiado pelos Argonautas (vv. 360-63): *Quod fuit huius pretium cursus?* (Qual foi o preço desta navegação?

*aurea pellis
maiusque mari Medea malum,
merces prima digna carina.*

O velocino de ouro e Medéia, mau maior do que o mar, recompensa digna do primeiro navio.)

suportou graves desgraças, ele as pôde revidar: a ira que se dissimula faz males. Os ódios professados desperdiçam a oportunidade da vingança).

Ademais, outro aspecto que nos chama atenção para a tendência “subversiva” de Medéia frente à sociedade humana bem organizada tendo por modelo o Cosmo universal da Razão estóica é o discurso da mesma. Medéia, sempre que a Ama tenta apaziguar o seu ânimo iracundo com palavras consolatórias provenientes da ética humana, ela, Medéia, rebate o discurso da Ama invertendo os próprios valores semânticos contidos nele (vv. 157-63):

*Nvt. Siste furialem impetum,
alumna: uix te tacita defendit quies.
Me. Fortuna fortes metuit, ignauos premit.
Nvt. Tunc est probanda, si locum uirtus habet.
Me. Numquam potest non esse uirtuti locus.
Nvt. Spes nulla rebus monstrat adflictis uiam.
Me. Qui nil potest sperare, desperet nihil.*

(Ama: reprime o teu furioso ímpeto, ó filha: só a custo a tácita quietude te protege./ Medéia: A Fortuna teme os fortes, esmaga os fracos./ Nutriz: Apenas se a coragem possui uma oportunidade, então ela deve ser experimentada./ Medéia: Nunca pode não existir oportunidade para a valentia (ser provada)./ Ama: Nenhuma esperança mostra uma solução para as nossas desgraças./ Medéia: Quem nada espera, nada desespera).

Com efeito, vê-se, nestes exemplos, que Medéia desfaz todos os ditos da Ama, que têm como universo semântico os pólos opositivos normatizadores e organizadores da vida humana. Nesse universo discursivo da ética humana, há pólos positivos e negativos que se opõem entre si. Desse modo, nos exemplos em consideração, a clemência, pólo positivo, se opõe à vingança, pólo negativo; a esperança, elemento positivo, contrasta com o desespero, que é negativo. Ora, constata-se que Medéia rompe com a lógica do discurso humano, quando neutraliza as categorias dessa lógica ao inverter o matiz axiológico desses consagrados pólos de oposição, considerando, assim, a clemência como negativa e a vingança, positiva. Igualmente com os pólos esperança-desespero, no qual

este é o positivo e aquele, o negativo. Esse universo discursivo que Medéia propõe ao inveter o valor das categorias da lógica humana é o da inumanidade, no âmbito da linguagem humana. Este por se construir por outras referências que não humanas situa-se, por assim dizer, “além do bem e do mal”, criando, pois, uma lógica e ética de fundo “caótica”, isto é, inumana. Enfim, vê-se que Medéia, antes de perpetrar o *nefas*, a partir da desconstrução dos valores e ética humanas, funda um sistema axiológico capaz de justificar, legitimar e instigar seu “direito” à ira e à vingança nefanda (vv. 897-901):

*amas adhuc, furiose, si satis est tibi
caelebs Iason. quaere poenarum genus
haut usitatum iamque sic temet para:
fas omne cedat, abeat expulsus pudor;
vindicta levis est quam ferunt purae manus.*

(Se para ti é suficiente Jasão celibatário, tu, ó furiosa, ainda o amas. Procura um gênero de penas inusitado e já agora assim tu mesma o prepara: que toda a Justiça Divina se retire e o pudor, repellido, parta. Leve é a vingança que trazem puras as mãos.)

Por outro lado, nesse referido diálogo rápido e tenso entre a Ama e Medéia pontuado por máximas filosóficas, a Ama opõe uma argumentação de nítido matiz estóico, que se pode sintetizar no seguinte arrazoado.

Só devemos tentar mudar o que depende de nós, que são os elementos do nosso fórum íntimo, tais como: os nossos sentimentos, desejos e sobretudo as nossas imagens e representações acerca dos fatos do mundo. Estes devem conformar-se com as disposições da Razão universal. Por outro lado, não devemos nos afligir com os fatos que nos sobrevêm, mesmo que estes se oponham frontalmente a nossas expectativas e desejos, pois os eventos resultam de causas externas e absolutas, ou seja, do *fatum* estóico que segue sua marcha indiferente à felicidade eminentemente relativa dos indivíduos, atento apenas à perfeição do Universo. Por isso Medéia deveria sustar os seus furores e ímpetos de vingança, aceitando impassivelmente as atitudes de Jasão mesmo que estas

lhe pareçam injustas. Ela deveria aceder compreensivamente às injunções do Destino e não se revoltar apaixonadamente contra os passos indefectíveis do **Lógos** universal.

Todavia, Medéia refuta essa argumentação estóica pressuposta nos ditos da ama exaltando a sua potência sobre-humana diante da Fortuna⁴² (vv. 150; 176):

Medea: Fortuna fortes metuit, ignavos premit.

Medéia: A Fortuna teme os fortes, esmaga os fracos.

Medea: Fortuna opes auferre, non animum potest.

Medéia: A Fortuna pode arrebatrar minhas riquezas, mas não o meu vigor.

Tanto que ela, num absoluto egocentrismo, nega um mundo que, na sua leitura apaixonada, é ameaçante e absurdo para o seu código moral e ético. Ao rebelar-se contra a ordem dos acontecimentos, Medéia não reconhece nenhuma autoridade **Natureza=Razão=Deus**-se ao qual possa submeter-se. Só ela pode dar-se leis e resta como único ponto de apoio em todo o Universo e Natureza (vv. 166-67):

Medea superest, hic mare et terras uides

Ferrumque et ignes et deos et fulmina.

⁴² Ao lado de **Fatum**, Destino, nos deparamos no vocabulário filosófico-latino de Sêneca com o termo **Fortuna**, Fortuna. O primeiro, na concepção estóica de Sêneca, diz respeito a todos os eventos e fatos inelutáveis impostos à essência da natureza humana, como, por exemplo, a morte. O último, a fortuna, implica todas as determinações exteriores que nos afetam, como, por exemplo, o fato de sermos ricos ou pobres, belos ou feios, saudáveis ou doentes. Ora, tanto para o **Fatum** quanto para a **Fortuna**, nós não estamos isentos de suas respectivas determinações. Contudo, ao passo que o **Fatum** está acima de qualquer superação moral, os ditos bens e males da **Fortuna** que nos acometem podem ser submetidos pela nossa razão, sendo considerados, portanto, indiferentes, uma vez que cabe aos homens considerá-los bons ou ruins conforme suas representações dos eventos externos que se sobrepõem a eles. Igualmente Virgílio era consciente da terminologia estóica para distinguir eventos imanentes à natureza humana, **Fatum**, de determinações externas à vida humana, quando no Canto VIII da Eneida o rei Evandro diz a Enéias (v. 334): **Fortuna** omnipotens et inelectabile **fatum** (A Fortuna onipotente e o inelutável Destino... me instalaram nestes lugares). Em síntese, o discurso estóico refere-se ao nascer e morrer como próprio do **Fatum**, mas tudo aquilo que transcorre entre esses dois referidos eventos da natureza humana concerne à **Fortuna**. Vale lembrar que o sábio estóico portando a **uirtus**, virtude, segue de bom grado e conscientemente o curso das determinações do **Fatum**

(Resta-me Medéia: e nela tu vês o mar e a terra, o ferro e o fogo, os deuses e os raios).

Assim, considerando-se o centro e o móbil do universo físico e divino, Medéia enaltece a sua potência sobrenatural e como tal no direito de mover e alterar o mundo conforme à sua pretensa vontade onipotente, movida por um veemente desejo de vingança contra Jasão e a família real de Corinto.

Depois, Creonte aparece e temos uma nova disputa argumentativa. O rei de Corinto, embora suspeito em relação ao gênio maligno de Medéia (***Colchi noxium Aeetae genus***/ criminoso rebento de Aiétes da Cólquida) e desejoso, por isso, de aniquilá-la, afirma que lhe poupou a vida, em razão dos rogos de Jasão. (vv.179-184):

*Creo Medea, Colchi noxium Aeetae genus,
nondum meis exportat e regnis pedem?
molitur aliquid: nota fraus, nota est manus.
cui parcat illa quemue securum sinet?
abolere propere pessimam ferro luem
equidem parabam: precibus euicit gener.*

(Creonte: Medéia, criminoso rebento de Aietes da Cólquida, ainda não colocaste os teus pés fora dos meus domínios? Ela trama algo: conhecidos são seus ardis, conhecida é sua mão. A quem ela poupará? A quem ela conservará salvo? Eu estava preparando o extermínio desse maligno flagelo com a espada. Contudo, o genro me dissuadiu com as súplicas dele.)

Porém, embora Medéia tenha se livrado da pena de morte, ela deve deixar o reino de Creonte imediatamente. Quando Medéia se aproxima de Creonte, esta ainda traz o seu rosto cheio de todos os sinais de inumanidade, posto que o seu semblante se mostra terrivelmente afetado pela perturbação mental provinda da ira. Diante dessa monstruosa face furiosa de Medéia, algo que faz lembrar os rostos torcidos pelo entusiasmo divino das mônades, Creonte, situado no espaço

(***sequi naturam***/ seguir à Natureza), mas faz uma ascensão sobre a incerteza dos fatos exteriores próprios da ***Fortuna***, ficando, portanto, inteiramente livre e triunfante dos golpes do acaso (***fortuna***).

da humanidade e defensor da ordem estabelecida pelas leis, sente pavor e asco de Medéia em tal estado, dado que é impossível manter qualquer contato e relação humana com um monstro feroz e horrível, **monstrumque saeuum horribile** (vv. 185-190):

*concessa uita est, liberet fines metu
abeatque tuta.++fert gradum contra ferox
minaxque nostros propius affatus petit.++
Arcete, famuli, tactu et accessu procul,
iubete sileat. regium imperium pati
aliquando discat. Vade ueloci uia
monstrumque saeuum horribile iamdudum auehe.*

(A sua vida lhe foi poupada. Que ela livre o nosso país do medo e parta segura. No entanto, ela se aproxima e, feroz e ameaçante, ela, discursante, cada vez mais, me alcança. Afastai-a, servos, do meu contato, da minha proximidade. Ordenai que ela se cale. Que ela finalmente aprenda a suportar a autoridade dos reis. Vai com o passo veloz e retira-te daqui imediatamente, monstro feroz e horrível!).

Então, Medéia se vê diante dessa ameaça de imediata expulsão de Corinto, uma vez que segundo Creonte todos temem a presença dela, em função do passado mitológico da mesma, no qual fazendo uso de feitiçaria e magia negra arruinou perfidamente o reino de seu pai, Aietes, como também esquartejou insidiosamente o rei Pélias. Coagida pela força das circunstâncias, Medéia vai se manipular a si mesma para construir diante de Creonte a imagem de uma pobre mulher acabrunhada pelo abandono do marido, com o intuito de assim angariar a piedade de Creonte. Com efeito, intrigante é a capacidade de Medéia, mesmo furiosa, ou seja, mesmo fora de si, dissimular seu furor e revestir-se de uma máscara humana, quer dizer, manipular-se friamente utilizando-se da linguagem e atitudes próprios da interação social nas relações humanas a fim de enganar seus inimigos com uma suposta humanização de Medéia.

Essa habilidade de Medéia, ainda que um monstro irascível dominado pelo furor, em dominar-se para aparentemente aos olhos do público desdobrar-se

traíçoeiramente em uma pessoa humana, poderia dar a impressão de uma contradição, posto que a perda do controle de si pela ira já excluiria logicamente a capacidade de Medéia em se conter. Porém, esse total domínio de sua pessoa revela um traço marcante dessa personagem trágica de Sêneca, qual seja, o fato de que Medéia não sofre o furor; ao revés, ela, como um ser de vontade⁴³ pura, anseia e procura instigar além do humano o seu furor. Ademais, vale salientar que, conforme a visão estoíca das paixões, essas não provêm de uma outra parte irracional da psiquê humana diametralmente oposta à parte racional. Efetivamente, para os estóicos, as paixões da alma são ramificações da própria razão. Isso quer dizer que paixão e razão, segundo a concepção da unidade da alma dos estóicos, são apenas alterações de um único elemento, a razão, para o bem, isto é, as corretas e compreensivas representações dos sujeitos acerca das coisas, ou para o mal, isto é, deixar-se levar pelo ímpeto das representações apaixonadas e equivocadas; enfim, paixão e razão é respectivamente o bom uso ou o mau uso da faculdade da razão (*De ira*, 1, 8, 3):

Non enim, ut dixi, separatas ista sedes suas diductasque habent, sed adfectus et ratio in melius peiusque mutatio animi est.

(Com efeito, como eu disse, não têm essas (a paixão e a razão) separadas e distanciadas suas sedes, senão que paixão e razão são uma modificação do ânimo para o melhor e o pior).

Daí porque Medéia, embora furiosa, ainda consegue de forma inteligente dissimular sua ira e construir em torno de si uma imagem humana para enganar os seus inimigos, já que está sendo motivada por uma razão maléfica e doente, ou melhor, passional. Essa astúcia maligna de Medéia em se dar ares de humanidade se faz notar, nesse momento, pelo seu discurso falaciosamente

⁴³ O fato de Medéia na versão de Sêneca ser um monstro da vontade talvez seja, dentre outras características, uma das mais relevantes para se distinguir, quanto ao perfil do personagem, a tragédia romana da grega, uma vez que segundo Vernant o sujeito trágico grego, em sua grande maioria, não possui uma vontade pura, isto é, possui apenas uma “meia-vontade”, isto é, uma “vontade presa aos deuses”, visto que qualquer decisão do sujeito trágico grego para o descomedimento, não obstante haja uma decisão desse indivíduo, essa decisão para a *hybris* é, segundo Vernant, sempre acelerada e insuflada por um “sopro” divino.

sensato. Com efeito, não se deixando vencer, Medéia lhe pede por que razão ele, Creonte, lhe impôs o exílio [v.192. *Medea: Quod crimen aut quae culpa multatur fuga?* (Que crime meu ou que culpa minha é punida por meio do exílio?)].

Não obstante ironizando a suposta inocência alegada por Medéia [v. 193. *Creo: Quae causa pellat, innocens mulier rogat* (Essa mulher inocente pede que motivo a expulsa?).], Creonte ainda sempre num tom mordaz lhe concede o direito à defesa (vv. 201-02?):

*Creo: Auditus a te Pelia supplicium tulit?
sed fare, causae detur egregiae locus.*

(Creonte: Pélias, tendo te escutado, suportou o suplício? Mas fala! Que seja dada uma oportunidade para uma egregia causa).

Convém lembrar que Medéia apenas consegue de Creonte uma chance para se defender em função da sua manipulação discursiva sobre o mesmo. Com efeito, Creonte como regente de Corinto assegura ser o paladino da ordem, da justiça e da clemência; logo se situa na esfera da humanidade. Medéia, por sua vez, para embair Creonte, joga, no campo da linguagem, com esses valores defendidos por Creonte. Ela manipula Creonte por meio da provocação, já que dá a entender que Creonte pela maneira sumária com que decidiu exilá-la não é um bom rei, já que não se pauta pela clemência, mas sim um tirano:

Medea: Si iudicas, cognosce, si regnas, iube. (v. 194)
Medéia: Se julgas, examina; se reinas, ordena.

Medea: Qui statuit aliquid parte inaudita altera, (vv. 199-200)
aequum licet statuerit, haud aequus fuit.

(Medéia: Quem decidiu algo para a outra parte que não foi ouvida, embora tenha determinado o que foi decidido como justo, ele não foi justo.)

Nesse sentido, Medéia, ao lembrar a Creonte os deveres dos reis para com a justiça e os limites dos poderes dos mesmos, deveres e restrições essas dos governantes sem as quais de justo e clemente rei que ele é, passa a ser um tirano, ela, Medéia, consegue provocar Creonte a desconstruir essa imagem negativa dele construída pela capciosa argumentação de Medéia (vv. 252-57):

*Creo: Non esse me qui sceptrā uiolentus geram
nec qui superbo miserias calcem pede,
testatus equidem uideor haud clare parum
generum exulem legendo et adflictum et graui
terrore pauidum, quippe quem poenae expetit
letoque Acastus regna Thessalica optinens.*

(Creonte: Que eu não seja quem violento conduz o cetro e nem quem calca com o pé soberbo os miseráveis, fui prova bastante clara disso, parece-me, ao receber como genro um exilado, aflito e apavorado por um grave receio, visto que Acastos, que governa o reino Tessálico, o procura para o suplício e a morte.)

Assim, aproveitando-se da oportunidade dada por Creonte para se defender, chance essa de pleitear sua causa obtida mediante a sua astuciosa habilidade em enredar os seus inimigos nas tramas de seu falacioso discurso, Medéia faz sua autodefesa. Primeiro, ela trata de desfazer a sua imagem de monstro furioso [v. 266: **malorum machinatrix facinorum** (maquinadora de ações maléficas)] que tanto assusta a população e o próprio rei de Corinto, Creonte. Ela ardilosamente justifica suas excessivas manifestações de furor afirmando que é uma vítima, ou seja, um sujeito passivo da ira, dado que, embora não a deseje, se vê involuntariamente arrastada pelo seu ímpeto (vv. 203-4):

*Medea: Difficile quam sit animum ab ira flectere
iam concitatum...*

(Medéia: Quão difícil seja afastar da ira um ânimo já excitado...)

Em seguida, com o fito de atrair o respeito e a reverência de Corinto, aduz a sua defesa o notável fato de que ela, não obstante no momento se veja espoliada de todos os seus objetos de valor, isto é, de bens, família, casa, filhos e, sobretudo, de um marido fiel, ela, Medéia, têm o seu valor *per si*, uma vez que descende de uma estirpe gloriosa e divina (vv. 207-210):

*quamuis enim sim clade miseranda obruta,
expulsa supplex sola deserta, undique
afflicta, quondam nobili fulsi patre
auoque clarum Sole deduxi genus.*

(Embora esteja aniquilada, exilada, súplice, solitária, desamparada e maltratada por todos, eu outrora brilhei partindo do meu nobre pai e do meu avô, o Sol; fui tirada de uma ilustre origem.)

Depois retoma sua manipulação discursiva a respeito do sistema de valores assentado na justiça e no poder moderador de um governante ideal, advertindo ao rei Creonte que um soberano justo deve ser complacente e misericordioso em relação aos desterrados e, por fim, alega que só cometeu os crimes imputados a ela, porque salvara a egrégia prole da Grécia: os argonautas (vv. 221-235):

*confide regnis, cum levis magnas opes
huc ferat et illuc casus++hoc reges habent
magnificum et ingens, nulla quod rapiat dies:
prodesse miseris, supplices fido lare
protegere. Solum hoc Colchico regno extuli,
decus illud ingens Graeciae et florem inclitum,
praesidia Achiuae gentis et prolem deum
seruasse memet. munus est Orpheus meum,
qui saxa cantu mulcet et siluas trahit,
geminumque munus Castor et Pollux meum est
satique Borea quique trans Pontum quoque
summota Lynceus lumine immisso uidet,
omnesque Minyae: nam ducum taceo ducem,
pro quo nihil debetur: hunc nulli imputo;
uobis reuexi ceteros, unum mihi.*

(Confia em reinos, embora uma sorte inconstante possa devastar de um lado a outro as magnas riquezas. Porém, os reis magnífica e enormemente possuem isto, que é algo que nenhum tempo possa lhes arrancar: ser útil aos miseráveis, proteger os suplicantes em um asilo seguro. Somente isto me fez sair do meu reino da Cólquida: ter salvo por mim mesma aquela grande glória e ilustre flor da Grécia, o baluarte da nação Aquéia, essa prole dos deuses. Deve-me a salvação Orfeu, que com o canto amansa os rochedos e seduz as florestas; deve-me a salvação os dois irmãos gêmeos, Castor e Pólux e o filho de Bórea, Linceu, que enxerga com os olhos projetados para além do Ponto as coisas afastadas e todos os Mineus. Pois já quanto ao chefe dos chefes, ao qual nada me é devido, eu me calo. Esse de nada o responsabilizo. Para vós, eu conduzi os outros; para mim, apenas um, Jasão).

Finalmente, Medéia, mediante uma argumentação eficaz na qual constroi de si uma imagem de um ser desamparado, submisso ao jugo real e de uma mãe cordata aos filhos, consegue dobrar Creonte chegando ao ponto de desejar uma eterna felicidade conjugal entre Jasão e a princesa Creúsa. De modo que Medéia, com essa atitude e fala arditamente humanizada em sintonia com os valores e a ética da sociedade, obtém dele, o rei Creonte, não só a guarda dos filhos dela em Corinto, mas também parte do dia para se despedir dos mesmos (vv: 285-90):

*Medea: Per ego auspicios regii thalami toros,
per spes futuras perque regnorum status,
Fortuna uaria dubia quos agitat uice,
precor, breuem largire fugienti moram,
dum extrema natis mater infigo oscula,
fortasse moriens.*

(Medéia: Pelo auspicioso leito do tálamo real, pela felicidade futura e pela estabilidade dos reinos que a instável e incerta Fortuna, por sua vez, abala – eu suplico, conceda uma breve pausa para a exilada, enquanto eu como mãe certamente moritura dou meus derradeiros beijos aos meus filhos).

No entanto, sabe-se que todo esse ar de fragilidade e de esmero materno não passa de um embuste, pois Medéia aparenta uma concórdia para ganhar tempo e projetar melhor sua vingança. Por outro lado, Creonte, por temer receber a pecha de tirano, confere sua piedade a Medéia, que, com um aspecto dolosamente contido e humanizado, se utiliza na defesa de sua causa dos valores sociais de justiça e solidariedade dos reis aos miseráveis. Contudo, Creonte, mesmo piedoso e clemente para com Medéia, suspeita, sabedor da potencialidade criminosa e monstruosa da mesma com base no passado mítico dela, de que ele está sendo vítima de uma artimanha de Medéia (vv. 290-295):

*Creo: Fraudibus tempus petis.
Medea: Quae fraus timeri tempore exiguo potest?
Creo: Nullum ad nocendum tempus angustum est malis.
Medea: Parumne miserae temporis lacrimis negas?
Creo: Etsi repugnat precibus infixus timor,
unus parando dabitur exilio dies.*

(Creonte: Tu pedes tempo para as tuas armadilhas.
Medéia: Que crime pode ser temido em (tão) exíguo tempo?
Creonte: Aos maldosos, nenhum tempo para fazer danos é breve.
Medéia: Tu recusas um pouco de tempo às lágrimas de uma infeliz?
Creonte: Embora o meu constante receio se oponha aos teus pedidos, será dado a ti um único dia, no qual teu exílio deve ser preparado).

No segundo cântico coral, o coro relembra a saga dos argonautas e as conseqüências da expedição. Ele descreve e comenta o estado natural de plena pureza moral e simplicidade material em que os homens viviam em absoluta harmonia com a Natureza (vv. 330-45):

*Candida nostri saecula patres
uidere procul fraude remota.
sua quisque piger litora tangens
patrioque senex factus in aruo,
paruo diues nisi quas tulerat
natale solum non norat opes.*

(Os nossos ancestrais viram um tempo afastado da fraude por muitos anos. Cada um deles sossegado e pegado ao seu litoral, tornado velho no seu solo pátrio, rico na pobreza, não tinha conhecido as riquezas senão aquelas que se tinham gerado do solo pátrio).

Diz que, com o advento da cultura civilizada e tecnológica simbolizada com a construção da nau Argos, todas as leis naturais foram revolvidas e violadas para atender à sanha ambiciosa dos homens, de forma que a ordem e o ciclo da Natureza foram afetados (vv. 335-345):

*Bene dissaepi foedera mundi
traxit in unum Thessala pinus
iussitque pati uerbera pontum
partemque metus fieri nostri
mare sepositum.
Dedit illa graues improba poenas
per tam longos ducta timores,
cum duo montes, claustra profundī,
hinc atque illinc subito impulsu
uelut aetherio gemerent sonitu,
spargeret arces nubesque ipsas
mare deprensū.*

(O Tessálico pinheiro⁴⁴ reduziu em uma só as leis deste Mundo bem dividido e ordenou que o mar sofresse pancadas e que o oceano se tornasse parte de nossos pavores. Esse sacrílego navio conduzido por tão longos temores sofreu graves castigos quando dois imensos montes⁴⁵, de um lado e de outro, como barreiras, num súbito impulso, ressoasse como um celeste estrondo e o mar violado se lançasse até os astros e nuvens).

O homem, por seu turno, ao ser despojado de sua natural inocência, com a emergência do trabalho que altera o meio em que vive, aumentou, por outro lado, a fraude no seio do coração humano.

⁴⁴ Metonímia: a matéria-prima (*Thessala pinus*/ o Tessálico pinheiro) pelo produto produzido (*ratis Argo*/ Argo, o navio dos Argonautas).

⁴⁵ Trata-se das Simplégades, dois rochedos móveis, que, quando da passagem de qualquer coisa entre ambos, fechavam-se rapidamente, esmagando seja lá o que fosse.

Contudo, em que pese o fato de que os Argonautas tenham sido considerados sacrílegos por terem violado os limites entre o mundo humano e o divino, posto que o mar era propriedade e reino exclusivo de Netuno, esse segundo coro se encerra com uma forte acusação sobre Medéia numa antecipação do que sucederá ao final da peça, visto que faz alusão a Medéia como o pior flagelo fruto da expedição dos argonautas, isto é, Medéia como o último instrumento da punição dos Deuses sobre os Argonautas e, especialmente, sobre Jasão, o chefe dos chefes (vv. 361-64)

*Quod fuit huius pretium cursus?
aurea pellis
maiusque mari Medea malum,
merces prima digna carina.*

(Qual foi o preço desta navegação? O Tosão de Ouro e Medéia, mal maior do que o mar, uma recompensa digna deste primeiro navio.)

No segundo episódio, temos mais um encontro entre Medéia e sua ama. A ama descreve Medéia no auge do seu furor, proporcionando um retrato mais vivo e concreto de Medéia como furiosa. A ama se dirige a Medéia tentando arrefecer-lhe a incipiente fúria animalesca, que a leva a se precipitar de sua casa como uma besta feroz (vv. 380-381):

*Nvtrix Alumna, celerem quo rapis tectis pedem?
resiste et iras comprime ac retine impetum.*

(Ama: filha, de tua casa para onde acorres? Suporta, contém a ira e retém o ímpeto.)

Observa que ela está ensandecida e descontrolada como uma Mênade possuída por um deus (vv. 382-386):

*Incerta qualis entheos gressus tulit
cum iam recepto maenas insanit deo
Pindi niualis uertice aut Nysae iugis,
talis recursat huc et huc motu effero,
furoris ore signa lymphati gerens.*

(Como uma incerta mênade traz os passos possessos, quando entusiasmada pelo deus do cume nevoso do Pendo ou do monte Nisa [Baco] ensandece; tal qual Medéia se lança furiosamente ora aqui ora ali, gerando pelo raivoso rosto todos os sinais do furor).

A comparação de Medéia com as bacantes ou mênades não é mera figura de linguagem. Esta imagem da mênade, como a encarnação humana da *mania* grega, que era a cólera divina, que os deuses como punição aos transgressores do *metron*, enviavam para os mesmos, fora bastante presente no imaginário greco-romano, principalmente nas artes plásticas. Efetivamente, a ênfase descritiva nos aspectos físicos do irado – seu semblante congestionado, sua respiração ofegante, seus olhos inflamados, o passo precipado – toda essa descrição plástica da ira é bastante recorrente no processo de mimetização de Medéia nesta peça (vv. 387-392):

*flammata facies, spiritum ex alto citat,
proclamat, oculos uberi fletu rigat,
renidet: omnis specimen affectus capit.
haeret: minatur aestuat queritur gemit.
quo pondus animi uerget? ubi ponet minas?
ubi se iste fluctus franget? exundat furor.*

(A face inflamada; expele profundamente a respiração; grita; banha os olhos com abundantes lágrimas e refulge-os: toda a espécie de paixão se apodera dela. Medéia hesita, faz ameaças, ferve em fúria, queixa-se, geme. Para onde a ponderação desta mente se inclinará? Onde executará as ameaças? Onde se espatifará esta onda? O seu furor transborda).

Neste retrato de Medéia como furiosa, já é possível observar um paralelo quanto à descrição dela com a figura do irado esboçado por Sêneca no *De ira* (Sobre a ira).

Com efeito, no retrato hediondamente realista e plástico feito por Sêneca nessa obra pertencente a sua prosa de cunho ensaístico-filosófico, já se viu, nos excertos comentados e traduzidos de tal obra, que o irado surge como um modo de ser diametralmente oposto ao do sábio estóico. Ao contrário deste, que segue sempre com seu ânimo imperturbável e tranqüilo⁴⁶ acolhendo de bom grado e racionalmente as determinações do Lógos reveladas nos eventos do mundo e da sua vida – o irado, uma vez que se deixa ser abalado e arrastado pelas paixões, perde o equilíbrio e o domínio sobre si e sinaliza, seja sob o aspecto físico ou mental, todo o efeito desequilibrante das mesmas sobre o seu corpo. Para Sêneca, a ira, diferente dos outros vícios da alma que ainda podem se ocultar ou até mesmo se revestir aparentemente de virtudes, ela, a ira, consoante Sêneca (*De ira*: 1. 1.7) “explode” ou “transborda” em todo o ser:

Nec ignoro ceteros quoque adfectus uix occultari, libidinem metumque et audaciam dare sui signa et posse praenosci; neque enim ulla uehementior intrat agitatio quae nihil moueat in uultu. Quid ergo interest? Quod alii adfectus apparent, hic eminet.

(Nem ignoro que também as paixões restantes dificilmente são ocultadas, que a concupiscência, o medo e o descaro dão sinais de si mesmos e que podem ser previamente percebidas. Com efeito, nenhuma veemente agitação interior penetra em nós sem que nada altere no semblante. Que diferença há, pois, entre as

⁴⁶ O sábio estóico porta a **tranquillitas animi**, ou seja, a tranquilidade da alma. Ao contrário da modernidade que vê neste tremo uma certa disposição de espírito passiva e displicente, para os Estóicos, a **tranquillitas** é resultante de uma tomada de atitude ativa e compreensiva perante os fatos e a essência dos móveis da Natureza, uma vez que o sábio conhecedor das leis da Mesma e ciente de uma Providência divina que as rege, submete-se a Ambas com grandeza de alma, de maneira que permanece sempre impassível ao sabor e dissabor da Sorte, que afeta os **stulti**, isto é, os insensatos agitados pelo vaivém das turbulências da *Fortuna*. Para os gregos, tal serenidade de espírito era conhecida por **euthymia**, **ataraxia** ou **galéne**. (Segundo Sêneca, *De tranquillitate animi* 2, 3: *Quod desideras autem magnum et summum est deoque uicinum, non concuti. Hanc stabilem animi sedem Graeci euthymiam* uocant, de qua Democriti uolumen egregium est, ego tranquillitatem uoco (O que desejas aliás é algo magno e elevado, e contíguo ao divino: **não ser abalado**. Este estável “equilíbrio” da alma, os gregos a chamam **euthymia**, sobre o qual há um egrégio volume de Demócrito; já eu a chamo tranquilidade...))

paixões? As outras paixões surgem na face; a ira **transborda** na mesma).

Nesse sentido, Sêneca, utilizando-se das mesmas definições conceituais da ira na tragédia Medéia, opera uma mimetização literária da teoria estoica da ira na personagem Medéia, ao torná-la uma alegoria da ira (**ira**) e do amor furioso (**amor furens**). Então, para dar esse efeito de sentido poético-literário da doutrina estoica das paixões, Sêneca descreve Medéia com as mesmas inquietantes atitudes danosas do irado explanadas por ele ao relatar o perfil do furioso no supracitado ensaio filosófico **De ira** (Sobre a ira). Essa mimetização plástico-literária de Medéia como uma alegoria do conceito da ira pelo viés estoico de Sêneca ganha um momento bastante ilustrativo no último coro da peça antes de Medéia executar o nefasto infanticídio (vv. 851-69):

*Chorvs: Quonam cruenta maenas
praeceps amore saeuo
rapitur? quod impotenti
facinus parat furore?
uultus citatus ira
riget et caput feroci
quatiens superba motu
regi minatur ultro.
quis credat exulem?
Flagrant genae rubentes,
pallor fugat ruborem.
nullum uagante forma
seruat diu colorem.
huc fert pedes et illuc,
ut tigris orba natis
cursu furente lustrat
Gangeticum nemus.
Frenare nescit iras
Medea, non amores;
nunc ira amorque causam
iunxere: quid sequetur?*

(Coro: Para onde a sanguinária e impetuosa Mênade é violentamente arrastada pela sua furiosa paixão? Que crime ela prepara por meio de sua desenfreada fúria? O seu semblante

agitado pela ira se enrijece; além disso, sacudindo a cabeça, ela, soberba, faz ameaças ao rei. Quem crê em uma exilada? Suas faces vermelhas ardem; porém, a palidez afugenta o rubor e sobre a sua aparência errante nenhuma cor permanece por muito tempo. Ela se precipita ora para aqui e ora para acolá, como a tigresa privada de seus filhos examina em sua furiosa corrida o bosque do Ganges. Medéia não sabe moderar suas iras nem seus amores; agora, a ira e o amor se juntaram em uma mesma causa: Qual dos dois ela seguirá? Que sucederá?).

Essa descontinuidade e incoerência das manifestações físicas das paixões sobre a **facies** de Medéia deixa patente a ausência de domínio do *animus*, ânimo que é próprio do ser humano, posto que lhe proporciona a vontade e a obstinação do espírito em manter uma constante **apatia e ataraxia** na alma. Essa inconstância de emoções discordantes e desenfreadas no ânimo de Medéia desencadeia a sua perda de controle sobre si mesma. Tal estado de perturbação caracterizada pela coexistência agitada de afecções contrárias (*nunc ira amorque causam iunxere*/ agora a ira e o amor se juntaram em uma mesma causa) a conduz ao **furor** inumano, grau máximo na escala de desumanização que pode chegar o irado. Essa furiosa inumanidade revelada por Medéia é tão patente que, sempre quando se vai descrever o efeito perturbador da ira sobre ela, Sêneca sempre recorre aos símiles da Mênade, encarnação da loucura divina, ou de qualquer animal ou fenômeno da natureza que se notabiliza pela sua força destrutiva (vv: 579-93):

*Chorvs Nulla uis flammae tumidiue uenti
tanta, nec teli metuenda torti,
quanta cum coniunx uiduata taedis
ardet et odit;
non ubi hibernos nebulosus imbres
Auster aduexit properatque torrens
Hister et iunctos uetat esse pontes
ac uagus errat;
non ubi impellit Rhodanus profundum,
aut ubi in riuos niuibus solutis
sole iam forti medioque uere
tabuit Haemus.
caecus est ignis stimulatus ira
nec regi curat patiturue frenos*

*aut timet mortem: cupit ire in ipsos
obuius enses.*

(Coro: Nenhuma força da chama, do furioso vento e nem a do dardo arremessado é tão temível quanto à da esposa repudiada do himeneu quando se inflama e sente rancores. A violência é menos forte quando o nebuloso Austro traz tempestuosas chuvas, quando impetuoso o Histro se precipita, veda as pontes que estão unidas e livre erra; menos forte quando o rio Ródano impele o mar, quando, sob o sol já forte, no meio da primavera, Hemo derrete em rios as geleiras moles. Cego é o fogo excitado pela ira: ele não cuida em ser regido, não suporta freios, não teme a morte, deseja ir de encontro aos próprios gládios).

Todavia, vale salientar que o fato de Sêneca trabalhar a figura mítica de Medéia como uma alegoria do tema das paixões conforme a sua concepção filosófica da ira na obra *De ira* não é uma mera transposição mecânica do código da filosofia para a literatura. Essa suposta concretização poético-literária da teoria estoica das paixões da alma sobre a personagem Medéia é artisticamente trabalhada. Tanto que é possível verificar que o referido processo de representação figurativa da inumanidade de Medéia pelo instigamento da ira até o paroxismo do furor se reveste de três formas de mimetização artístico-literária gradualmente reelaborada, ao longo de todo o percurso da tragédia, a saber: a) reificação, ou seja, a perda da inumanidade de Medéia pode ser assinalada quando se compara a sua ira incontida como superior à potência dos fenômenos mais catastróficos da Natureza, como é o caso do relato do Coro acima mencionado; b) animalização, ou seja, quando se reforça a violência irracional e ferocidade impetuosa de Medéia através de símiles de feras selvagens, como é o caso, entre outros, do verso 865 *ut tigris orba natis* (como a tigresa privada dos filhos); por fim, c) deificação, que é o ponto culminante da perda da humanidade de Medéia, quando ela, no auge do furor, orientando-se pela ética e valores dos ctônios monstros mitológicos, sob a égide de Hécate, realiza o inexpiável infanticídio, equiparando-se então às Erínias vingadoras.

Em razão da deixa oferecida no segundo episódio dessa tragédia, onde há um retrato mais detalhado de Medéia irada (vv: 387-392), realizamos essa

tentativa de demonstrar de forma mais contundente e concentrada a hipótese de que Sêneca reconstruiu literariamente a figura mítica de Medéia como uma alegoria do conceito da ira trabalhada pelo poeta-filósofo na obra *De ira* (Sobre a ira).

Agora, retornemos ao desenrolar da trama dramática da peça Medéia de Sêneca, tentando perceber, através da ação trágica da personagem-protagonista Medéia, o percurso narrativo da sua ira até a efetivação do seu **nefas**, momento em que essa heroína se converterá num monstro trágico, obtendo, assim, o seu triunfo sobre a sua humanidade mediante o seu furor instigado voluntariamente até ao paroxismo.

Então retornando ao segundo episódio da peça, ponto esse em que tínhamos suspenso o desfiar do enredo da tragédia para fazermos a reflexão da provável vinculação da construção literária da personagem Medéia ao projeto filosófico de Sêneca – verifica-se aqui nesse segundo episódio a definitiva passagem, no plano afetivo da personagem Medéia, da instância patêmica do *dolor* para a assunção do predomínio do *furor*. Se já antes se verificava a gradual transição, no âmbito emocional, da personagem Medéia, do excessivo desespero para a forte cólera, agora se constata o início do ápice da ira, de forma que essa se converte no *furor* incontido, que assinala a cegueira e perda de discernimento totais (vv.423/24):

inuadam deos et cuncta quatiā

(Atacarei até os deuses e revirarei todo o mundo).⁴⁷

⁴⁷ Essa impetuosa vontade de executar sua vingança e punição contra aqueles que a lesaram é tamanha que Medéia deseja até mesmo, se for possível para vingar-se, tumultuar e revirar a ordem universal da Natureza com o intuito de acomodar essa mesma ordem cósmica às suas paixões e desejos. Tal pretensão de alterar a Natureza conforme a nossa vontade é uma conduta proeminentemente anti-estóica, já que o ápice da virtude do sábio está no processo contrário, ou seja, conformar seu ânimo com os compassos da Natureza. Daí porque essa atitude anti-estóica e “subversiva” de Medéia seria passível desta reprimenda de Sêneca contra os estultos, isto é, os não-sábios sob o prisma estóico (Cartas a Lucílio, 107, 12): “[...]mesquinho e degenerado, pelo contrário, é o homem que tenta resistir, que ajuíza mal da ordem do universo e que acha preferível corrigir os deuses a emendar-se a si próprio![...]”

A ama mais uma vez tenta debalde instigar Medéia a abrandar a sua ira cega que se opõe à ordem racional do Universo. Ela deve seguir a via tranquila e segura da ponderada resignação à vontade do *Fatum* cósmico:

*Recipe turbatum malis,
Era, pectus, animum mitiga.* (vv. 425-26)

(Recupera-te, senhora, das desgraças e acalma o peito e o teu ânimo perturbados).

Medéia, porém, obstinada em sua fúria desesperada, pretende abalar a harmoniosa estrutura do Mundo regida por leis inquebrantáveis a fim de punir todos aqueles encerrados em seu interior, responsáveis pela sua desdita (vv. 427-428):

*sola est quies,
Mecum ruína cuncta si uideo obruta:
Mecum omnia abeant. Trahere, cum pereas, libet)*

(Para mim só há sossego se eu vir tudo soterrado comigo em ruínas: que o universo desapareça comigo. É aprazível, enquanto perece, arrastar outros à morte).

Em seguida, surge Jasão que, num aparte, diz ser o motivo do término de seu casamento com Medéia e, conseqüentemente, a aceitação da mão de Creúsa em novas núpcias, o pungente sentimento de devoção paterna aos filhos, uma vez que, segundo o herói piedoso, uma vez declinando o pedido do rei Creonte, poria não só em risco a vida dele e de Medéia, mas também, algo que lhe é mais caro, a dos filhos de ambos (vv. 431-443):

*Iason O dura fata semper et sortem asperam,
cum saeuit et cum parcit ex aequo malam!
remedia quotiens inuenit nobis deus
periculis peiora: si uellem fidem
praestare meritis coniugis, leto fuit
caput offerendum; si mori nollem, fide*

*misero carendum. non timor uicit fidem,
sed trepida pietas: quippe sequeretur necem
proles parentum. sancta si caelum incolis
Iustitia, numen inuoco ac testor tuum:
nati patrem uicere. quin ipsam quoque,
etsi ferox est corde nec patiens iugi,
consulere natis malle quam thalamis reor.*

(Jasão: Ó Destino sempre duro e áspera Sorte, quando se enfurece, mas igualmente quando nos poupa o mal! Quantas vezes remédios piores do que os males esse deus inventou para mim. Se eu merecidamente quisesse preservar a fidelidade para com a esposa, ele lançaria a minha cabeça oferecida à morte; se eu não desejasse morrer, eu deveria faltar para com o meu infausto voto de fidelidade. O temor não venceu a minha fidelidade (a Medéia), mas minha tremente piedade de pai; pois os meus filhos teriam seguido os pais em uma morte violenta. Se tu, Santa Justiça, habitas o céu, invoco-te e tomo como testemunha o teu poder divino: os filhos venceram o pai. E também a própria Medéia, mesmo se ela é de coração feroz e insubmissa ao jugo, prefere, penso eu, cuidar dos filhos do que do nosso casamento).

Verifica-se, nesse discurso de Jasão, a manifestação do sentimento religioso da afeição e do cuidado paternal para com os filhos, ou seja, a sua **pietas**. Ora, sabe-se que esse amor paternal aos filhos, no mundo Greco-Romano, era o fundamento da instituição da família, uma vez que era por meio dos filhos que a linhagem dos ancestrais e a memória do pai se conservavam, obtendo assim o genitor uma espécie de eternidade quando de sua morte. Por outro lado, essa imperiosa necessidade do pai em deixar filhos que mantenham um culto à sua memória remontava à concepção que Gregos e Romanos tinham acerca dos mortos. Esses acreditavam que o morto alçava-se a uma outra dimensão existencial, tornando-se um Mane ou Deus Lar, ou seja, uma divindade doméstica no seio de uma família. E como qualquer divindade, ele, o morto, não deveria ser esquecido. Para ficar feliz e em paz, o morto precisava de honras fúnebres e, em determinadas épocas do ano, exigia sacrifícios, libações e oferendas de alimentos. Caso nenhuma família cumprisse os ritos e tributos devidos ao morto divinizado, ele se tornaria uma divindade errante, infeliz e maléfica para com os seus faltosos (Coulanges, Livro II, pp.40-44). Esses mortos,

cultuados como um deus, chamados, em Roma, Lares, Manes ou Gênios eram sempre os *patri familiae* (pais de família), dado que, para essa antiga Religião doméstica de culto aos mortos, somente era conferido ao homem, enquanto sujeito do sexo masculino, o poder da geração de um outro indivíduo. Por isso tudo, a maior finalidade da vida humana consistia em continuar a linhagem masculina, seres dotados do poder da geração, mediante os cultos aos Deuses Lares de cada família. Daí que segundo Coulanges (Livro II. P. 72): “Cada pai esperava da sua posteridade a série de repastos fúnebres que garantissem aos seus manes o repouso e felicidade”.

Assim, conforme essa Religião antiga na qual Gregos e Romanos tinham interesse em deixar filhos, fato esse que garantiria uma imortalidade feliz para os mesmos enquanto pais – compreende-se o argumento de Jasão em preferir faltar para com o juramento de uma eterna fidelidade à Medéia a arriscar a vida de seus filhos, caso recusasse a proposta do rei Creonte de ele, Jasão, casar-se com sua filha, a princesa Creúsa. Com efeito, a **Pietas** (piedade) de Jasão opta desfazer sua aliança com Medéia, ainda que essa tenha sido feita sob os auspícios da Deusa Hécate, ao perigo de ver a interrupção de sua linhagem masculina, dos cultos e oferendas sacrificiais aos seus Gênios. A sua **Pietas** o leva, pois, a preferir uma infelicidade e desgraça presente, fruto da quebra de sua **fides** com Hécate, deusa ctônia feminina, a uma infausta eternidade de seus manes. Isso é o que se depreende quando Jasão encerra sua argumentação do motivo pelo qual abandonou Medéia em favor da vida dos filhos (vv. 437-43):

*non timor uicit fidem,
sed trepida pietas: quippe sequeretur necem
proles parentum. sancta si caelum incolis
Iustitia, numen inuoco ac testor tuum:
nati patrem uicere. quin ipsam quoque,
etsi ferox est corde nec patiens iugi,
consulere natis malle quam thalamis reor.*

(O temor não venceu a minha fidelidade (a Medéia), mas a minha trememente piedade de pai; pois os meus filhos teriam seguido os pais em uma morte violenta. Se tu, Santa Justiça, habitas o céu, invoco-te e tomo como testemunha o teu poder divino: os filhos venceram o pai. E também a própria Medéia, mesmo se ela é de coração feroz e insubmissa ao jugo, prefere, penso eu, cuidar dos filhos do que do nosso casamento).

Por outro lado, em que pese esse forte sentimento de piedade de Jasão, **pietas** essa que certamente deve ter deixado os leitores ou espectadores romanos dessa tragédia empáticos com Jasão – a imagem que Sêneca nos apresenta do líder dos Argonautas em nada se coaduna com o destemido e arrojado herói da fábula.

Nessa peça, também é possível ver Jasão como um homem covarde e submisso diante das imposições do rei Creonte. Além da fraqueza de caráter e do provável desejo de ascensão social, acrescenta-se ainda o fato de que Jasão, dentro da perspectiva estoica, é um insensato, uma vez que lamenta e repudia as determinações do Destino em sua existência (vv.431-432):

*O dura fata semper et sortem asperam,
Cum saeuit et cum parcit ex aequo malam!
remedia quotiens inenit nobis deus
periculis peiora{...}*

(Jasão: Ó Destino sempre duro e áspera Sorte, quando se enfurece, mas igualmente quando nos poupa o mal! Quantas vezes remédios piores do que os males esse deus inventou para mim[...]).

Sabemos que o Destino, para o Estoicismo, é a expressão do Lógos universal que preside a todos os eventos e fatos por aparentemente ínfimos e insignificantes que sejam. Para esta referida filosofia, o Universo é um organismo material determinado pela *ratio universalis*, de forma que nada, posto que esse atua como a Alma do universo, pode se furtar à sua vontade.

Entretanto, o homem como possui um elemento incorpóreo, que é o pensamento, é livre desse estreito determinismo cósmico na medida em que pode interpretar positiva ou negativamente os eventos em sua vida. Todavia, essa liberdade em abstrair valores dos acontecimentos pode se virar contra o homem, quando o mesmo faz representações equivocadas acerca da natureza dos eventos e se escraviza às paixões.

Jasão, embora se submeta, sem nenhum sinal de revolta, aos interesses do rei Creonte, queixa-se romper uma aliança sagrada com Medéia alegando salvaguardar a vida dos filhos. Para o Estoicismo, não há conformismo servil e atribulado, mas sim uma resignação baseada no conhecimento das leis inquebrantáveis do *Fatum*.

O diálogo mais contundente deste episódio é o confronto entre Medéia e Jasão. Levada pelo seu furor, Medéia aborda Jasão, que se assusta com o semblante desta deformado pela ira, imagem essa rica e complexamente trabalhada por toda a tragédia (vv. 445-46):

*atque ecce, uiso memet exiluit, furit,
fert odia prae se: totus in uultu est dolor.*

(E eis que ela [Medéia], em me vendo, perturba-se, enfurece-se, traz em torno de si o ódio: em seu semblante, está toda a sua dor).

Ela lhe diz que aceita o castigo do degredo, mas com a condição que Jasão lhe retribua tudo que ela abandonou por causa dele: a pátria, o irmão e o pudor.

Todavia, Jasão, evasivamente, retira dele qualquer influência dos crimes realizados por ela. Ele lhe adverte que seria razoável que ela aceitasse os fatos como estão, pois ambos já foram castigados pelo Destino. Por fim, lembra-lhe que, se ela deseja sair de Corinto incólume, deve dissipar a sua incontida ira.

Deve-se notar que mais uma vez Medéia, quanto à atitude diante da *Fortuna*, toma uma atitude diametralmente oposta à de Jasão, já que ele situado na instância humana soçobra-se com os golpes da *Fortuna* (vv. 218-19):

*Cedo defessus malis.
et ipsa casus saepe iam expertos time.*

(Eu cedo abatido pelos meus males. E tu mesma, teme as desgraças já muitas vezes experimentadas).

Já Medéia: ela se rebela contra o mesmo Acaso, que oprime Jasão, e afirma que preside à sua própria sorte, atitude essa que reforça mais ainda o caráter sobre-humano da Medéia senequiana que se põe acima da necessidade fatal (v.520):

Fortuna semper omnis infra me stetit

(A fortuna sempre se colocou abaixo de mim).

Durante várias réplicas e tréplicas, Medéia tenta convencer Jasão a acompanhá-la durante o exílio, propondo que ambos voltem a praticar feitos criminosos para fugir de seus inimigos, algo que conforme a lenda era o costume desse casal mitológico. Na verdade, o que Medéia pretende fazer mais uma vez, recorrendo à lembrança da potência destruidora que ambos revelaram no passado, é ativar⁴⁸ o caráter heróico de Jasão (vv. 513-517):

*Iason: Quid, misera, meque teque in exitium trahis?
abscede, quaeso. Medea: Supplicem audiuit Creon.
Iason: Quid facere possim, loquere. Medea: Pro me uel scelus.
Iason: Hinc rex et illinc++Medea: Est et his maior metus
Medea: nos configere: certemus sine,
sit pretium Iason.*

(Jasão: Por que, desgraçada, tu me arrastas contigo para o exílio? Desiste disso, peço-te.

Medéia: Creonte ouviu a minha súplica.

Jasão: Que eu posso fazer, fala.

Medéia: Para mim? Até um crime.

Jasão: De um lado e do outro, há um rei.

⁴⁸ Dupont, Florence. Médée de Sénèque. Belin: 2000, p. 56.

Medéia: E há também este maior temor: Medéia. Confronta-nos: que nós lutemos sem ti, que Jasão seja o prêmio (desse confronto)).

Para isso, ela lhe garante, confiada na potência dela, que é capaz de vencer todos os inimigos temidos por Jasão (vv. 525-28)

*Iason: Et quis resistet, gemina si bella ingruant,
Creo atque Acastus arma si iungant sua?
Medea: His adice Colchos, adice et Aeeten ducem,
Scythas Pelasgis iunge: demersos dabo.*

(Jasão: E quem resistirá, se uma dupla guerra eclodir: Creonte e Acastos unirem suas tropas contra nós?

Medéia: A esses acrescenta o povo da Cólquida, acrescenta também o seu líder, o rei Aietes; reúne dos Pelasgos aos Citas: eu os farei derrotados).

Medéia, diante das atitudes evasivas de Jasão em enfrentar juntos os inimigos, por causa da pretendida piedade dele, cujos fundamentos culturais já foram analisados, ela, Medéia, decide punir o piedoso Jasão justamente através dos filhos (vv. 546-550):

*Iason: Parere precibus cupere me fateor tuis;
pietas uetat: namque istud ut possim pati,
non ipse memet cogat et rex et socer.
haec causa uitae est, hoc perusti pectoris
curis leuamen. spiritu citius queam
carere, membris, luce. Medea: Sic natos amat?
bene est, tenetur, uulneri patuit locus.++*

(Jasão: Confesso que eu desejaria a obedecer aos teus pedidos. Mas a minha piedade me impede disso: porque para que eu possa suportar isso (os pedidos de Medéia de irem juntos à luta), nem o próprio rei, o meu genro, me coagiria. Esta, a minha piedade, é a razão da minha vida; aí [na piedade] é um consolo do meu coração consumido pelos tormentos. Que eu seja capaz de privar-me mais rapidamente do meu alento, dos meus membros, da minha luz.

Medéia: Ele ama tanto assim os filhos? Está bem, ele está apanhado, ficou patente um ponto para a minha desforra.)

Nesse ponto, o eventual leitor percebe a total perda de discernimento em Medéia proporcionada pela fúria, antes de cometer o crime trágico. Em sua precipitada ânsia de vingança, Medéia se torna incapaz de suprimi-la, uma vez que arrastada por essa paixão, fecha-se à sua própria razão e aos bons conselhos da ama. Essa ira instigada até o furor desmedido anulou a sua sensibilidade materna, de maneira que concebe o extermínio dos filhos como instrumento eficaz para perpetrar a sua vingança contra Jasão. Então, ao descobrir o ponto fraco de Jasão para poder se vingar dele, Medéia, mais uma vez, desfaz sua imagem de mênade ensandecida, dissimula sua ira e, ardilosamente, para não levantar suspeita de seus planos de vingança, humaniza-se diante de Jasão, pedindo perdão para com suas cenas de violência e emoção incontida, ou seja, ela simula estar de acordo com as regras e pactos sociais da clemência (vv. 553-57):

*illud uoce iam extrema peto,
ne, si qua noster dubius effudit dolor,
maneant in animo uerba: melioris tibi
memoria nostri sedeat; haec irae data
oblitterentur.*

(E eu te peço agora, em minha última fala: se essa minha confusa dor transboudou-se, que essas palavras não permaneçam em teu coração. Que em ti resida a memória de uma Medéia melhor. Que os meus momentos dados à ira sejam esquecidos).

Revestindo-se de uma “máscara” humana para melhor projetar e executar, de forma surpreendente, esse crime hediondo, ou seja, o infanticídio, por natureza inesperado e terrível por violar as leis naturais do mundo, Medéia mostra o ápice que seu **amor furens** atingiu.

No terceiro coro (vv. 579-669), há a rememoração de todos os castigos que incorreram sobre os argonautas, posto que estes, ao explorar novas terras em busca de conquistas, violaram o estado natural das coisas e, por conseguinte,

afetaram as leis da natureza. Essa, profanada e corrompida pelos homens, aplicaram suas penas a eles. Isso tudo vem figurativizado na enumeração das cenas de castigos dos Argonautas que, ao profanarem o império marítimo, receberam severas sanções dos deuses, mormente de Netuno, senhor dos mares. Novamente, temos a já recorrente oposição entre a Cultura, que é tudo o que decorre do trabalho e da técnica humanas, e a Natureza, antagonismo esse narrado pelo coro. Tal conflito é enfatizado também pelos estóicos, já que estes vêem o luxo e a pompa advindos da tecnologia como um produto contrário à Natureza, pois essa já proporcionou tudo que é necessário para qualquer ser sobreviver.

Por outro lado, o coro faz uma breve descrição da manifestação da ira em uma mulher repudiada pelo marido numa clara referência a Medéia: sua fúria ao superar toda e qualquer força da natureza é terrivelmente onipotente, afrontando até a própria morte em sua obstinada sede de vingança, imagem essa já investigada.

No terceiro episódio (vv. 670-848), a ama contempla Medéia em seus preparativos para o desfecho trágico da peça. A ama nos relata que Medéia na medida em que se agita em seu desumano furor prepara uma fatalidade singular e insuperável na face da terra. Para tanto, ela concentra toda sua força que a moveu no passado a cometer os seus crimes de juventude.

Nesse passo, convém dizer a estreita relação que há entre as paixões e o tempo para o Estoicismo. De fato, o sujeito apaixonado⁴⁹, ao se desviar do presente, que é o tempo do **Lógos**, além de se escravizar quer pelo desejo quer pela repulsa ao outro, se extravia também no passado e no futuro. Essas dimensões temporais, para o Estoicismo, são incorpóreos, já que não possuem a densidade material do corpo, somente existindo, pois, na mente humana enquanto noções.

Deste modo, observa-se que Medéia, em seu ímpeto furibundo, está sempre mergulhada no passado mítico a fim de irar-se mais ainda com as faltas

⁴⁹ Gazola. 1997. p

de Jasão. Por outro lado, em seu desejo de ultrapassar a condição humana, realizando um crime singularmente bárbaro, está sempre projetando o futuro.

Neste terceiro episódio, enfatiza-se a figura de Medéia como maga manipuladora de energias negras. A ama relata Medéia no seu ofício de feiticeira, lançando mão, para seus terríveis desígnios de vingança, não mais de venenos e feitiços comuns; mas sim de todos os sortilégios grandiosos para um crime inexprimível.

Medéia alça-se ao grau mais elevado de suas potencialidades mágicas e divinas, reiterando de forma mais concreta por meio de ações o seu caráter sobrenatural e sobre-humano. Com efeito, com uma voz que estremece o mundo, Medéia novamente conclama as divindades do mal. Ela altera todo o ciclo normal da Natureza: faz nuvens secas chover, inverte o ritmo das ondas do mar, suspende as correntezas dos rios, traz luz para uma floresta densa e escura e até mesmo intervém no plano cósmico e divino, pois sustém Febo em sua marcha pelo universo, ofuscando o brilho das constelações.

Ela demonstra toda a onipotência que tinha apregoado no segundo episódio. Medéia como senhora regente da terra, do mar e do céu torna-se uma maga de poderes sobre-humanos e divinos, instigada pelo desejo de cometer atrocidades inéditas a fim de punir os seus agressores.

No término deste episódio, Medéia derramando o seu sangue em homenagem a Hécate, deusa inventora da magia, embebe num veneno divino e extremante letal os presentes que irá oferecer a Creúsa por meio dos seus dois filhos.

No quarto e último cântico coral (vv. 849-78), o coro comenta o temor da população da cidade diante das possíveis consequências funestas decorrentes da fúria de Medéia. Apreensivamente, o coro se pergunta o que poderá acontecer de uma mulher que fundiu na mesma medida e intensidade o amor e o ódio tornando-se uma criatura inquietante e assustadora. Esse coro por enfatizar a perturbadora imagem da ira de Medéia já fora analisado por nós acima quando tentamos extrair as implicações filosóficas do ódio em Medéia.

No epílogo, o mensageiro relata a desgraça sucedida após a entrega dos presentes. O reino se desmorona, a princesa e o rei Creonte estão mortos, pois uma chama provinda do brinde de Medéia os consumiu. A natureza desse fogo é tão sobrenatural que, à medida que se lança água sobre ele, mais as chamas dele se expandem e ameaçam estender-se sobre toda cidade. Para reproduzir essa imagem desse fogo malignamente mágico, contra as leis da Natureza, Sêneca usa do paradoxo (vv. 887-90):

*Choro: Vnda flammis opprimat.
Nuntio: Et hoc in ista clade mirandum accidit:
alit unda flammis, quoque prohibetur magis,
magis ardet ignis; ipsa praesidia occupat.*

(Coro: Que a água oprima as chamas.
Mensageiro: E algo espantoso ocorre nesse desastre: **a água alimenta as chamas**, Quanto mais ele é combatido, mais o incêndio se abrasa; ele se apodera das nossas guarnições militares).

Mesmo mortos Creonte e Creúsa, Medéia não se contenta com esses assassinios. A cena seguinte é o momento mais dramático e conflituoso, em termos passionais, para Medéia. Na iminência de sacrificar os filhos para punir Jasão, Medéia se vê dominada por duas forças contrárias que disputam entre si o domínio de sua alma. De um lado, o humano e piedoso sentimento maternal. De outro lado, o furioso e criminoso sentimento de vingança. Esse conflito mental pode ser interpretado, à luz do Estoicismo, como o confronto entre a razão e a paixão.

Após a execução da noiva e sogro de Jasão, Medéia sente que tais mortes não são dignas de sua dor, de seu poder e desejo de vingança. Ela sente que, para se vingar de forma plena, é necessário ultrapassar a medida que separa os homens da bestialidade. A travessia do **metrón** trilhada por Medéia se dá pela negação da instância do sagrado e do divino que impõe interdições ao universo humano. Ao querer realizar uma ação ímpia, Medéia deixa claro que não há limites para a sua vingança (vv.898-901):

*amas adhuc, furiose, si satis est tibi
caelebs Iason. Quaere poenarum genus
Haut usitatum iamque sic temet para:
Fas omne cedat, abeat expulsus pudor;
Uindicta levis est quam ferunt purae manus.*

(Tu ainda amas, ó furiosa, se é suficiente para ti Jasão celibatário⁵⁰. Procura um tipo insólito de castigo: prepara-te para ser ainda digna de ti mesma. Que toda lei divina seja abolida, que a consciência moral seja expulsa de ti, pois leve é a vingança que trazem as mãos puras).

Refutando o sagrado, ou seja, aquilo que de mais caro a Religião doméstica prescrevia aos homens, posto ser o fundamento da família e posteriormente da Cidade Antiga, a saber, a **pietas** – Medéia retira qualquer limite mínimo para as suas atitudes e novamente exorta a si mesma, exaltando o caráter sobre-humano da sua potência, a realizar o crime inexprável (vv.901-910):

:

*Incumbe in iras teque languentem excita
Penitusque ueteres pectore ex imo impetus
Uiolentus hauri. Quicquid admissum est adhuc,
Pietas uocetur. Hoc age et faxo sciant
Quam leuia fuerint quamque uulgaris notae
Quae commodauit scelera. Prolusit dolor
Per ista noster: quid manus poterant rudes
Audere magnum? Quid puellaris furor?
Medea nunc sum; creuit ingenium malis:*

⁵⁰ O fato de Jasão ter ser tornado celibatário com o assassinato de Creúsa pela magia de Medéia já seria uma sanção bastante grave, dado que, pelo viés da Religião doméstica de culto aos mortos, a solteirice é ao mesmo tempo um nocivo pecado e motivo de uma eterna infelicidade pós-morte. Segundo Coulanges (Livro II, p.73): “Em virtude desses conceitos, o celibato devia ser, ao mesmo tempo, grave impiedade e desgraça: impiedade, porque o celibatário ameaçava a felicidade dos manes da família; desgraça, porque ele próprio não receberia culto algum depois de morto e não conheceria ‘aquilo que dá prazer aos manes’. Seria uma espécie de condenação ao mesmo tempo para ele próprio e para os seus antepassados”. Entretanto, para garantir que os Manes de Jasão se veja irremediavelmente condenados a uma danação eterna, Medéia, no auge do furor, não só o torna solteiro trucidando sua futura esposa, Creúsa, mas também executa os filhos que ela, Medéia, teve com Jasão, ou seja, a prole desse que iria garantir o culto à sua memória e, por conseguinte, a felicidade e a paz dos seus Gênios, quando de seu trespasso.

(Inflama teus furores, excita do fundo do coração tua indolência que te estás afrouxando os teus antigos ímpetos violentos. Seja considerado como piedade tudo o que fizeste até agora. Age a fim de que saibam quão leves, quão de espécie vulgar os crimes que eu prestei serviços a Jasão. Por esses a nossa dor [atual] foi um prelúdio: mas inábeis mãos poderiam ousar um crime grandioso? Que furor de menina [poderia realizar um crime magnânimo]? Agora, só agora sou Medéia: meu talento refinou-se no mal).

Reiterando o seu traço de feiticeira de Hécate e terrivelmente encolerizada, ela se diz realizada e feliz por ter cometido os diversos crimes no passado. A sua mente criminosa revela que, para cometer o infanticídio, um crime contra a Natureza e direito humanos, basta representar na consciência que os seus filhos são de Creúsa (vv.919-924):

*Stulta properaui nimis:
Ex paelice utinam líberos hostis meus
Aliquos haberet! – quicquid ex illo tuum est,
Creusa peperit. Placuit hoc poenae genus,
Meritoque placuit: ultimum magno scelus
Animo parandum est*

(Estulta, precipitei-me demais. Quem dera se meu hostil esposo tivesse outros filhos da sua concubina! Todavia, tudo o que veio dele é teu e Creúsa o obteve. Agrada-me esse gênero de vingança e agrada-me de forma justa: um último crime deve ser preparado por um magno ânimo).

Observa-se que ao instigar a si mesmo a executar o infanticídio e ao enaltecer o poder e inclinação da sua vontade para o **nefas** não há nenhuma necessidade divina, nenhum deus, como na tradição tragediógrafa grega, a forçar Medéia para o crime trágico, visto que esse é ardentemente desejado pela sua ira.

A determinação em Medéia para o crime hediondo se dá em seu próprio íntimo. Para ela, havia a possibilidade de escolha, pois o que a move para a catástrofe é a ira, uma paixão que, como vimos, nasce de um julgamento

eqüívocado⁵¹ sobre a aparente natureza injusta de um evento. Por sua vez, tal interpretação apaixonada dos eventos que nos sobrevêm geram ações e atitudes em descompasso com o **Lógos** Universal.

O conflito mental entre a voz da razão e a da ira revela também que a causa do crime não é a infidelidade de Jasão em si, mas a própria Medéia que, ferida em seu íntimo por tal desventura, não soube estoicamente suplantá-la e aceder as injunções do Destino, que não garante a ninguém a posse de algo que não pertence à vontade de um indivíduo: a fidelidade e constância do amor de outrem.

Cabe lembrar mais uma vez que o Estoicismo faz a bipartição entre o que depende de nós – os nossos pensamentos, o domínio das nossas emoções e a liberdade de interpretar os fatos de forma conveniente ou não – e o que não nos diz respeito, ou seja, tudo aquilo que nos é exterior e alheio à nossa interioridade. No caso em questão, a capacidade de amar dependeria de Medéia, mas a outra parte do contrato que é ser amada caberia à vontade de Jasão. Quanto a esse arrazoado acerca do erro de Medéia em compreender o verdadeiro bem, ou seja, cuidar apenas da nossa razão proveniente do *Lógos* universal – convém citarmos um fragmento dos Discursos de Epíteto, estóico romano, a respeito das próprias atitudes passionais de Medéia (Epictetus. *Discourses*: 2.17.19-22)⁵²:

⁵¹ Dentro dessa leitura estóica acerca da figura de Medéia como representante do *túmos/ animi perturbatio* (paixão/perturbação do ânimo), ela é afetada e induzida pela ira a partir de um julgamento dela acerca do que é para ela o verdadeiro bem que ela deve buscar. Para ela, o único bem que a deixaria feliz de ânimo apaziguado seria a vingança contra Jasão. Então, percebe-se que as paixões surgem na mente dos indivíduos a partir das opiniões errôneas dos mesmos do que é o bem a ser procurado e o mal a ser evitado. Já vimos que, para o Estoicismo, o único e verdadeiro bem a ser perseguido pelos homens é seguir, de bom grado, a Vontade da Natureza, ao passo que o único mal a ser evitado são as paixões. O que ficar entre esses dois extremos são indiferentes e estão sob a inteira responsabilidade do indivíduo o bom uso ou mau uso dos mesmos.

⁵² *Why is it that when you want something it does not happen, and when you do not want it, it does happen? For this is the greatest indication of discontent and misery. I want something, and it does not happen; and what creature is more wretched than I? I do not want something, and it does happen; and what creature is more wretched than I?*

Medea, for example, because she could not endure this, came to the point of killing her children. In this respect at least hers was the act of a great spirit. For she had the proper conception of what it means for anyone's wishes not to come true. "Very well, then," says she, "in these circumstances I shall take vengeance on the man who has wronged an insulted me. So how can this be accomplished, and what good will I get out

Por que é que quando você deseja algo, ele não acontece, e quando você não o deseja, ele ocorre? Quanto a isso, é a maior indicação do descontentamento e da infelicidade. Eu desejo algo, e o mesmo não acontece; e que criatura é mais desgraçada do que eu? Eu não desejo algo, e ele ocorre; e que criatura é mais desgraçada do que eu?

Medéia, por exemplo, como ela não pudesse suportar isso, chegou ao ponto de matar os próprios filhos. No que lhe diz respeito foi ao menos um ato de um grande espírito, já que ela tinha a razoável concepção do que sucede no ânimo de alguém caso os seus desejos não se realizem. “Muito bem, então”, diz ela, “nestas circunstâncias eu me vingarei do homem que me enganou e me insultou. Então como isso pode ser feito, e que bem eu arrancarei dele ficando o mesmo numa semelhante terrível desgrça? Eu matarei meus próprios filhos. Mas eu estarei também castigando a mim mesma? Entretanto, ainda me importa algo?”

Essa é a queda no erro de uma alma de grande vigor, visto que ela não sabe onde reside o poder de fazer o que nós desejamos – que nós não podemos obter isso mediante algo fora de nós mesmos, nem tampouco perturbando-se e transtornando-se com as coisas. Abandone o desejo de manter seu esposo, e nada disso que você deseja deixará de ocorrer. Abandone o desejo de que ele viva com você a qualquer custo. Abandone o desejo de permanecer em Corinto, e, em uma palavra, abandone qualquer desejo exceto o que Deus quer. E quem impedirá você, quem compelirá você? Ninguém; ninguém mais do que ninguém impedirá ou compelirá Zeus.”

of his being in such an evil plight? I kill my children. but I shall be punishing myself also. Yet what do I care?”

This is the falling into error of a soul of great vigor. For she did not know where the power lies to do what we wish – that we cannot get this from outside ourselves, nor by disturbing and deranging things. Give up wanting to keep your husband, and nothing of what you want fails to happen. Give up wanting him to live with you at any cost. Give up wanting to remain in Corinth, and, in a word, give up wanting anything but what God wants. And who will prevent you, who will compel you? No one, any more than anyone prevents or compels Zeus.

Essa tradução inglesa de Epictetus foi extraída de: DILLON, Jonh. M. Medea among the philosophers (Medéia entre os filósofos), p.216-17. IN: CLAUSS, J-J., SARAH I-J, editors. Medea: essays on Medea in myth, literature, philosophy. Princeton University Press, 1997. Tradução nossa do inglês para o português.

Essa longa citação acerca de um dos discursos de Epíteto – no qual ele tenta dissuadir Medéia do desejo de vingança contra Jasão através de um monstruoso crime, fazendo-a ver que o verdadeiro bem não reside em bens externos, quaisquer que eles sejam, mas apenas em seguir a vontade do *Fatum* – demonstra o quanto a figura de Medéia, seu conflito mental entre ceder à razão ou à paixão intrigava os filósofos estóicos.

Esse combate interno de sua alma e as hesitações angustiosas diante das possíveis duas atitudes que se lhe apresentam na consciência – não matar os filhos pra punir Jasão, pois estes são inocentes e é contra a Natureza humana e a piedade divina tal crime nefando ou matar os filhos de Jasão para punir o ultraje que ela como esposa e feiticeira sofreu através deste – ratificam mais ainda a natureza subjetiva da motivação da ação trágica.

Esse conflito mental de Medéia pode ser percebido como duas vozes, duas personalidades disputando entre si o controle das “rédeas” da vontade de Medéia. De um lado, a voz de Médeia relativa aos rancores e ódios tanto de uma feiticeira vítima de um perjuro quanto de uma esposa traída de forma traiçoeira. De outro lado, a voz da natural, religiosa e civilizada **pietas** de uma mãe para com seus filhos. Essas duas tendências antagônicas encerradas no ânimo de Medéia deixam patente a perda de controle de si, pois ora a vontade de inumanidade suplanta a de humanidade, ora esta àquela, uma vez que Medéia ante a idéia de que seus filhos vão ser o seu instrumento de vingança contra Jasão se perturba física e moralmente (vv. 924-939):

*liberi quondam mei,
uos pro paternis sceleribus poenas date.
Cor pepulit horror, membra torpescunt gelu
pectusque tremuit. ira discessit loco
materque tota coniuge expulsa redit.
egone ut meorum liberum sc prolis meae
Fundam cruorem? Melius, a demens furor,
Incognitum istud facinus ac dirum nefas
a me quoque absit, quod scelus miseri luent?
Scelus est Iason genitor et maius scelus
Medea mater: - occidant, non sunt mei;
Pereant, mei sunt. Crimine et culpa carent,
Sunt innocentes: fateor. Et frater fuit.*

*Quid, anime, titubas? Ora quid lacrimae rigant
Variamque nunc huc ira, nunc illuc amor/ Diducit?*

(Ó outrora filhos meus, ofereci-vos como punição para os crimes paternos. O horror atinge meu coração, os meus membros se entorpecem com um frio tremor e o meu peito estremeceu. A ira, nesse instante, afastou-se e, expulsa totalmente **a esposa**, volta **a mãe**. Eu mesma derramaria o sangue dos meus próprios filhos, de minha prole? Inspira-te melhor, ó minha ira insandecida. Este espantoso crime deve ficar longe de seu pensamento. Qual seria a culpa que estes infelizes iriam expiar? O crime é Jasão como pai e o maior crime é Medéia como mãe. Eles devem ser mortos: não são meus...Que morram: são meus...Mas Eles carecem de crime e culpa: confesso: eles são inocentes. Mas também o meu irmão o foi. Por que, ó meu ânimo, titubeias? Sou conduzida por impulsos contraditórios, ora a ira, ora o amor).

Para também dar uma imagem plástica dessa perturbação mental provocada pela contenda entre a ira e o amor maternal, Sêneca, como já foi referido, faz uso de um símile reificatório do vento furioso que levanta guerras contras as ondas do mar, assim como também o do mar agitado com suas ondas que fluem e refluem com violência proporcionando a imagem da perda de controle e do equilíbrio resultante da simultânea sobreposição de vozes conflituosas na mente de Medéia (vv. 939-944):

*Anceps aestus incertam rapit;
Ut saeua rapidi bella cum uenti gerunt
Utrimque fluctus maria discordes agunt,
dubiumque feruet pelagus, haut aliter meum
Cor fluctuatur. Ira pietati fugat,
Iramque pietas. – cede pietati, dolor.*

(Dupla perturbação se apodera de mim, incerta; assim como quando ventos violentos travam furiosas guerras e ondas discordes, de ambos os lados, revolve os mares e, perigoso, agita-se o oceano, assim também o meu coração se agita. A ira expulsa a piedade; a piedade, a ira. Cede à piedade, ó minha dor!).

Num gesto de ternura, Medéia chama os seus filhos para um abraço, dando um aparente sinal de ter afinal cedido ao bom-senso e aos sentimentos de piedade diante do inviolável amor maternal (vv. 945- 48):

*Huc, cara proles, unicum afflictæ domus
solamen, huc uos ferte et infusos mihi
coniungite artus. habeat incolumes pater,
dum et mater habeat*

(Para aqui, caros filhos, único consolo de um Lar despedaçado, dirigi-vos para aqui e abraçai-me. Que o pai vos tenha incólumes desde que a mãe também os tenha).

Entretanto, ao relembrar o injusto exílio planejado por Jasão para ela, a vontade de inumanidade da esposa abandonada retorna mais uma vez a toda carga com ira, tanto que essa impelida ao paroxismo obscurece o juízo de Medéia. Nesse momento, Medéia sente todo o poder da ira instigada ao furor, de maneira que definitivamente opta pela impiedosa inumanidade das Erínias vingadoras do crime contra a esposa-feiticeira ultrajadas (vv. 948-53):

*urguet exilium ac fuga:
iam iam meo rapiuntur auulsi e sinu,
flentes, gementes++osculis pereant patris,
periere matris. rursus increscit dolor
et feruet odium, repetit inuitam manum
antiqua Erinys++ira, qua ducis, sequor.*

(Estão para acontecer o exílio e a fuga. Já, já, arrancados do meu seio, serão arrebatados. Que se percam para os beijos paternos; perdidos já estão para os da mãe. Novamente a dor cresce e o meu ódio ferve. A antiga Erínia busca de novo a mão constrangida. Ira, para onde me levas, eu sigo).

Então, Medéia, novamente dominada pela fúria e pela loucura trágica se inspira e sacrifica o primeiro filho e comete um crime inimaginável e extraordinário, a profanação máxima para uma mãe, a saber, o infanticídio. Cabe observar o

surgimento de outra faceta na vontade de inumanidade de Medéia para fazer o **nefas**: além da esposa preterida e da feiticeira vítima de um perjuro, há também a irmã atormentada pelos manes do irmão Apsírtos que cobra a sua vingança (vv. 963-71):

*cuius umbra dispersis uenit
incerta membris? frater est, poenas petit:
dabimus, sed omnes. fige luminibus faces,
lania, perure, pectus en Furiis patet.
Discedere a me, frater, ultrices deas
manesque ad imos ire securas iube:
mihi me relinque et utere hac, frater, manu
quae strinxit ense++uictima manes tuos
placamus ista.*

(De quem é aquela sombra cambaleante que vem com os membros mutilados? É do meu irmão, exige as punições: daremos, mas a todos. Segure as tochas com chamas, dilacere, queime e eis que o meu peito se abre para as Fúrias. Ordeno, meu irmão, deusas vingadoras e os profundos manes que se afaste de mim para irem confiantes às profundezas. Quanto a mim, deixa-me e usa, irmão, desta mão que empunhou a espada: por meio dessa vítima [o primeiro filho], aplacamos os teus manes.)

Nesse momento da trajetória da ira da personagem Medéia, a personalidade desta adquire um traço bastante significativo para a sua compreensão: o seu caráter bestialmente divino e animalesco. Para Dupont, citada por Cardoso⁵³, a tragédia romana promete ao público o espetáculo de uma metamorfose em monstro.

Contudo, para satisfazer o seu furor, não basta exterminar um dos filhos aos manes do irmão. É mister, para realizar a suprema vingança, que o outro filho seja sacrificado diante de Jasão (vv.992-994):

:

*Derat hoc unum mihi
Spectator iste.nil adhuc facti reor:
Quicquid sine isto fecimus sceleris perit*

⁵³ Cardoso, 2005. P. 82

(Para mim apenas isto faltava: ter este como espectador. Penso que até agora nada foi feito: todo o tipo de crime que fiz sem a presença dele seria em vão).

Ela assevera que é o momento máximo de sua glória, já que ao sacrificar o último filho diante do impotente e perjuro Jasão, atingirá a máxima violação que um ser humano pode realizar, revelando assim a sua onipotente força para Jasão.

Jasão implora a vida do filho, alegando que a morte de um filho é suficiente para o seu castigo. Além disso, reconhece que é o culpado e causador de todo esse morticínio. Já Medeia arrebatada pela loucura e furor trágicos, tendo ultrapassado a linha que separa o homem da animalidade, não se deixa convencer e trucidar o último filho indiferente às suplicas piedosas de Jasão (vv. 1018-24):

Medea: Misereri iubes.++
bene est, peractum est. plura non habui, dolor,
quae tibi litarem. lumina huc tumida alleua,
ingrate Iason. coniugem agnoscis tuam?
sic fugere soleo. patuit in caelum uia:
squamosa gemini colla serpentes iugo
summissa praebent.

(Medéia: Tu me ordenas ser misericordiosa. Está bem; está feito o ato de misericórdia [executa o último filho]. Não tenho mais, ó dor, o que a ti sacrificar. Eleva até aqui os teus olhos túmidos (de lágrimas), ingrato Jasão. Tu reconheces a tua esposa. Assim, eu costumo fugir. abriu-se uma via no céu: aí, duas gêmeas serpentes cujos pescoços escamosos foram submetidos ao jugo se apresentam).

Enfim, nessa cena final, em sua última fala, Medeia, suspensa acima de todos sobre um divino e sinistro carro puxado por duas serpentes aladas, lança os cadáveres dos filhos sobre Jasão e ironicamente lhe chama de pai, enfatizando a impotente e nada viril paternidade de Jasão (v. 1024):

Recipe iam gnatos, parens

(Recebe agora teus filhos, ó pai!).

Tentamos, nesta peça, acompanhar essa mutação do **dolor** inicial de uma Medéia humanizada até uma Medéia metamorfoseada numa Erínia movida por um **furor** monstruoso ao executar o **nefas**, sob a ótica do Estoicismo, passando pelas seguintes etapas.

Num primeiro momento, observa-se uma Medeia cheia de dor, queixando-se da infidelidade de Jasão e da humilhação que isso lhe causou. Esse excessivo e doloroso sentimento de injustiça e ingratidão por parte de Jasão gera em Medéia uma ira que além de lhe tirar o discernimento e lucidez, transforma-a num ser divinamente poderoso capaz de ameaçar e revirar o equilíbrio natural do Universo. Essa ira a impele a cometer o infanticídio, um crime terrível, que a faz perder todo o traço de humanidade, gerando um ser dotado de bestialidade divina, ou seja, a transformação do homem em monstro conforme a definição de Dupont.

Em síntese, para demarcar o itinerário da manifestação da ira na personagem Medéia, ao longo da peça, viu-se que desde o início da trama esta já começa com uma situação crítica, na qual a mesma manifesta toda sua dor pelo desmoronamento do seu mundo e, em seguida, o conseqüente desejo de vingança contra os responsáveis pela sua desdita. Apesar do tenso conflito mental entre a voz da razão e a da paixão, a ira de Medéia suplanta aquela, de forma que à medida que a trama anda, Medéia procura uma maneira de ofender os seus agressores mediante um crime inusitado. Para tanto, Medéia, como é sacerdotisa de Hécate, lança mão da magia negra. Revelando um traço sobre-humano, ela, com seus sortilégios, inverte o circuito harmonioso da Terra intervindo nos seguintes patamares da física estóica: a terra, a água e o céu. Em seguida, descobre o ponto fraco de Jasão por meio do qual pode se vingar dele, a saber, o pungente amor paterno alegado por este. Medéia, em posse de seus poderes mágicos e ciente do ponto vulnerável de Jasão, parte para a execução de seus crimes hediondos. Tornando-se infanticida, superou não só a si mesma em matéria de crimes, mas também o universo humano desta tragédia. Em última

instância, observou-se a passagem de uma mulher encolerizada para um monstro trágico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para concluir: sob a ótica do Estoicismo, constatou-se que o que arrastou Medéia ao **nefas** foi a ira, que impelida ao paroxismo se tornou cega e incontida. Essa paixão não foi inspirada por uma culpabilidade objetiva, mas sim por um fator subjetivo: as representações equivocadas de Medéia acerca da aparente natureza injusta da infidelidade de Jasão que, por consequência, redundaram nas atitudes perversas de Medéia ao sacrificar os próprios filhos.

Nesta peça, a personagem Medéia, induzida pela ira, revelou dois traços extremos, típicos de uma caricatura trágica que transita em dois âmbitos longínquos entre si. De um lado, o traço divino que a fizera revirar o ciclo natural do Universo, voltando-se contra o *Fatum* estóico. Essa particularidade sobre-humana lhe conferiu o poder para executar o inexprível e supremo **nefas**. De outro lado, o caráter bestial, que ao realizar o infanticídio, a máxima profanação, a fez perder a sua humanidade.

Ademais, na Medéia senequiana, observa-se que não há espaço para a atuação de divindades benevolentes e reparadoras do crime inexprível como é costume no cânone do gênero trágico, como bem atesta a última fala de Jasão que encerra de forma sinistra a peça (vv.1026-27):

*Iason: Per alta uade spatia sublime aetheris,
testare nullos esse, qua ueheris, deos.*

(Jasão: Vai pelos elevados espaços do éter provar que para onde tu sejas levada **não existem deuses**).

Por isso, na tragédia Medéia de Sêneca, vê-se um mundo lúgubre e absurdo, contrário à **Ratio universalis** dos estóicos, no qual os destinos dos indivíduos são determinados pela arbitrariedade das paixões humanas. Nela, não há o restabelecimento de uma ordem humana e divina profanadas, mas tão só a

negação da virtude e bom-senso e a afirmação do passional, da violência e do caos quando a razão é suplantada pelas paixões da alma.

Convém lembrar que há aqui apenas conclusão enquanto elemento estrutural do gênero acadêmico dissertação. Não propomos uma análise fechada e absolutista da *Medéia* de Sêneca, apenas uma das múltiplas possibilidades de leitura de uma tragédia tão complexa e esteticamente trabalhada por Sêneca. Além disso, nem a nossa própria leitura dessa obra é conclusiva, haja vista que a nossa hipótese da provável mimetização alegórico-literária da visão Senequiana das paixões da alma, sobretudo da ira, nas suas tragédias (bem como outros temas da ética Estóica) precisa ser maturada e estendida a mais algumas peças do seu universo trágico para ganhar um valor mais comprobatório. Isso, é claro, parafraseando versos virgilianos de sabor estóico, se a Fortuna onipotente e o inelutável Destino me instalarem novamente nessas terras...

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A poética clássica**. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1990.

ARISTÓTELES. **Retórica**. Introdução, tradução e notas de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1998.

_____. **A ética a Nicômaco**. Tradução de Mário da Gama kury. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1992.

ALOYSIO, Reinholdo Ullmann. **O estoicismo romano**. Edipucrs, 1996.

AUERBACH, Erich. **Mimesis**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

BRUN, J. **O estoicismo**. Lisboa: Edições 70, 1986.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Teatro Grego: tragédia e comédia**. Petrópolis: Editora vozes, 2001.

CARDOSO, Zélia de Almeida. **Estudos sobre as tragédias de Sêneca**. São Paulo: Palamedas, 2005.

_____, Zélia de Almeida. **A literatura Latina**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

CLAUSS, J-J, SARAH I-J, editors. **Medea: essays on Medea in myth, literature, philosophy and arts**. Princeton University press, 1997.

COULANGES, Fustel de. **A Cidade Antiga**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

DUPONT, Florence. **Médée de Sénèque**. Paris: Editions Belin, 2000.

_____, Florence. **Les monstres de Sénèque**. Paris: Editions Belin, 2002.

GAZOLLA, Rachel. **O ofício do filósofo estóico: o duplo registro da Stoa**. São Paulo: Edições Loyola, 1999.

GRIFFITHS, Emma. **Medea**. New York: Routledge, 2006.

GRIMAL, Pierre. **Sénèque**. Paris: Fayard, 1991.

LAËRTIOS, Diôgenes. **Vidas e doutrinas de filósofos ilustres**. Tradução, introdução e notas de Mario da Gama Kury. Brasília: Editora Unb, 1988.

LEBRUN et alii. **Os sentidos da Paixão**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

LUNA, Sandra. **Arqueologia da ação trágica: o legado grego**. João Pessoa: Idéia, 2005.

PARATORE, Ettore. **História da literatura latina**. Tradução de Manuel Losa, S.J. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983.

REALE, Giovane. **História da filosofia antiga**. vol. III. São Paulo: Edições Loyola, 1994.

SÊNECA, Lúcio Aneu. **De la cólera**. Madrid: Alianza Editorial, 1986.

_____. Lúcio Aneu. Consolação a minha mãe Hélvia; Da tranquilidade da alma; Medeia. Tradução. de G.D. Leoni. Rio de Janeiro: Ediouro.

_____. Lúcio Aneu. **As troianas**. Introdução, tradução e notas de Z. A. Cardoso. São Paulo: Hucitec, 1997.

_____. Lúcio Aneu. **Cartas a Lucílio**. Tradução, prefácio, notas de J. A. Segurados e Campos. Lisboa: Fundação C. Gulbenkian, 2004.

SÉNÈQUE. **Tragédies: tome I. Texte établi et traduit par François-Régis Chaumartin**. Paris: Les Belles Lettres, 2002.

SUSANA, Carla Vieira Gonçalves. **Invectiva na tragédia de Sêneca**. Coimbra: Edições Colibri, 2003.

VEYNE, Paul. **Sêneca y el estoicismo**. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.

VERNANT, Jean-Pierre et NAQUET-VIDAL, P. **Mito e tragédia na Grécia Antiga**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

Sites referentes às citações dos textos originais respectivamente pertencentes às Tusculanas (livro III e IV) e ao Sobre a ira (livros I e II):

Disponível em <http://www.thelatinlibrary.com>. Acessado em: 20/06/2007

Disponível em <http://itinera.fltr.ucl.ac.be>. Acessado em 20/06/2007.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)