

em que a mitologia e os deuses sofrem contínuos questionamentos. Nesse terreno, pensar a poesia como uma mediação entre homens e deuses é, de forma inevitável, pensar, justamente, como ela não faz mais sentido no ambiente que menospreza a palavra mágico-religiosa e, numa relação inversamente proporcional, exalta a palavra-diálogo. Em um mundo que cessa a valorização do mito e da religião, dar ao poeta a alcunha de divino é, astuciosamente, bani-lo do terreno filosófico, adubado com o conhecimento reto que busca legitimar o discurso verdadeiro.

### Bibliografia:

FERRAZ, Maria Cristina Franco. *Platão: as artimanhas do fingimento*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999 (Série Conexões).

PLATÃO. *Sobre a inspiração poética (Íon) & Sobre a mentira (Hípias Menor)*. Tradução do grego de André Malta. Porto Alegre: L&PM, 2007.

SEGAL, Charles. “O ouvinte e o espectador”. In: VERNANT, Jean-Pierre (direção). *O homem grego*. Lisboa: Presença, 1994.

<sup>1</sup>A respeito da palavra *téchne*, traduzida comumente por técnica ou por arte, lembremos que, para os gregos, trata-se de qualquer atividade manual que obedeça a determinadas regras e requeira habilidade. O que entendemos, na atualidade, por arte – as belas-artes –, teria, como correspondente na língua grega, o vocábulo *mímesis*. (Cf. *A Poética* de Aristóteles).

<sup>2</sup>Poetas gregos da época arcaica. Arquíloco também foi soldado.

<sup>3</sup>A expressão literal, em 533d 3, é *theía dè dýnamis*.

<sup>4</sup>Informações retiradas da introdução, escrita por André Malta, à edição de *Sobre a inspiração poética (Íon)*. Porto Alegre: L&PM, 2007. pp. 12-13.

<sup>5</sup>Teágenes de Reggio recitava os poemas de Homero explicando metafóricamente os mitos, buscando conciliar seu conteúdo ao mundo em que vivia.

<sup>6</sup>Todas as traduções dos trechos do diálogo *Íon*, aqui utilizadas, são de nossa autoria.

<sup>7</sup>*καὶ μὲν πῶς ἂν ἐξέλοιστο τὰς ῥαψωδίας, ὁ Ἴων, τὰς τέχνας*.

<sup>8</sup>Às vezes transliterado *rhapsoidós* devido ao iota subscrito.

<sup>9</sup>Etimologia incerta.

<sup>10</sup>*οὐ γὰρ ἂν γένοιτο πῶς ἀγαθὸς ῥαψωδός, εἰ μὲν σὺν ἐταίρῳ τῇ λέγονται ὑπὸ τοῦ ποιητοῦ. τὸν ῥαψωδὸν ἡρμενεία δὲ τοῦ ποιητοῦ τὰς δianoías γίγνεσθαι τοῖς ἀκούουσι, τοῦτο δὲ καλὸς ποιεῖν μὲν γίγνεσθαι ὅτι λέγει ἡ ποιητὴς ἀδύνατον. ταῦτα οὖν πάντα ἀξία ζῆλον εἶναι.*

<sup>11</sup>*τί οὖν πῶς ἐπεὶ μὲν Ἡρόδοτος εἶπε, ἐπεὶ δὲ Ἡσιόδου οὐ, οὐδὲ τὸν ἄλλον ποιητὸν?*

## MEDÉIA, AMOR E ERRO, EM OVÍDIO

Profa. Dra. Márcia Regina de Faria da Silva (UERJ)

### RESUMO

A personagem Medeia, desde os autores gregos, como Eurípides, é apresentada como o exemplo mais clássico do prejuízo causado pela paixão desmedida. Ela justifica todos os seus atos buscando como medida seu amor por Jasão. É o amor que a faz salvar a vida do amado e tirar várias outras vidas, inclusive de seus próprios filhos. Ovídio, poeta latino do século I a.C., retoma a personagem em sua obra *Heroides*, para também apresentar o mal que a paixão desenfreada pode causar em um ser humano. A cultura romana que ensinava os riscos do amor e da paixão, como tão bem nos legou Lucrécio, em seu *De rerum natura*, buscava não cometer o erro de amar em demasia. Contudo, Ovídio mostra nessa obra, as dores e os sofrimentos causados por um amor que se torna para a personagem, ao mesmo tempo, sua salvação e sua destruição.

**Palavras-chave:** Medeia – trágico – Ovídio - elegia

Ovídio, poeta latino do século I a.C., escreveu várias obras, a maioria em dísticos elegíacos, dentre elas as *Heroides*, 21 cartas de heróis ou heroínas da lenda ou da história a seus amados ou amadas ausentes. A carta XII mostra o desespero de Médeia ao ser abandonada por Jasão, o que nos leva a observar o valor do trágico numa carta, que segundo os moldes da Antiguidade Clássica, é lírica, já que se trata de uma elegia.

Em linhas gerais, o mito inicia-se quando os Argonautas chegam à Cólquida, chefiados por Jasão, que fora incumbido por Pélias de resgatar o velo de ouro, Medéia apaixonou-se pelo herói e resolve trair os seus e ajudá-lo a se apossar do velocino, usando suas artes mágicas contra as criaturas que Jasão precisava enfrentar. Após o herói ter se apossado da pele do carneiro, Medéia, para se livrar da cólera do pai, foge com ele, que lhe promete casamento. Na fuga, ela mata o irmão e esquarteja-o para retardar seu pai que a perseguia. Chegando a Iolco com Jasão, ela provoca a morte do rei Pélias e depois parte para Corinto com o herói, onde o rei Creonte oferece sua filha em casamento a Jasão e manda banir Medéia e seus filhos. Ela retarda a partida por um dia e aproveita para enviar uma túnica envenenada para a noiva, que morre junto com o rei que tenta salvá-la. Para se vingar de Jasão ela ainda mata os filhos e foge num carro alado, presente do deus Sol, para Atenas, onde se casa com Egeu, pois havia prometido dar-lhe um filho. Após tentar fazer perecer Teseu, filho de Egeu, é banida com seu filho Medo, que havia tido de Egeu, e regressa à Cólquida.

O trecho destacado abaixo narra o momento em que a irmã de Medéia

pede-lhe que não traia os seus, após ver seu desespero.

Mane erat et thalamo cara recepta soror  
Disiectamque comas auersaque in ora iacentem  
Inuenit et lacrimis omnia plena meis.  
Ora opem Minyis.....  
Aesonio iuueni, quod rogat illa, damus. (XII, 62-66)

Era manhã e minha querida irmã foi recebida em meu quarto  
E encontrou-me com os cabelos desgrenhados e deitada sobre  
o rosto hostil  
e tudo cheio de minhas lágrimas.  
Pede ajuda para os Mínios.....  
O que ela roga, damos ao jovem filho de Esão.

Existe a preocupação com a determinação temporal (*mane erat*), que também nesta carta representa a manhã do dia em que Medéia decide tomar atitudes que serão as causas de seu sofrimento, e espacial (*thalamo*) que, como em Ariadne, também é o leito, o lugar em que as decisões são tomadas, por Medéia, que decide dar sua ajuda a Jasão, nesta carta, e por Teseu, na carta anterior, que abandona Ariadne. O leito é o lugar da concretização da paixão por excelência, mas também se torna o lugar em que mais se sente o abandono amoroso. Temos assim, a íntima relação do estado de espírito da personagem com o lugar em que ela se encontra, estendida com os cabelos desgrenhados (*disiectam e iacentem*), como nos ensina Salvatore D'Onofrio sobre o espaço na narrativa<sup>1</sup>:

Evidentemente, todo texto literário possui seu espaço, na medida em que encerra um pedaço da realidade, estabelecendo uma fronteira entre ela e o mundo imaginário. O espaço da ficção constitui o cenário da obra, onde as personagens vivem seus atos e seus sentimentos. As descrições de cidades, ruas, casas, móveis, etc. funcionam como pano de fundo dos acontecimentos, constituindo índices da condição social da personagem (rica ou pobre, nobre ou plebéia) e de seu estado de espírito (ambiente fechado = angústia; paisagens abertas = sensação de liberdade).

Qualquer abordagem sobre o trágico deve ter como ponto de partida a poética da tragédia de Aristóteles, base de toda conceitualização trágica posterior. Na *Poética*, o autor estabelece as principais características da tragédia, desde o tipo de personagem até o enredo, bem como a estrutura da tragédia.

A trajetória de Medéia está de acordo com as características do herói trágico, especialmente, nas duas principais características da tragédia: a *hamartia*, o erro, a falta de discernimento intelectual de saber o que é certo ou o que é errado; e a *hybris*, a de falta de comedimento, a desmedida, a ultrapassagem do *métron* o que causa a mudança de fortuna, apresentada com as palavras de Aristóteles:

Para que uma fábula seja bela, é portanto necessário que ela se proponha um fim único e não duplo, como alguns pretendem; ela deve oferecer a mudança, não da infelicidade para a felicidade, mas pelo contrário, da felicidade para o infortúnio, e isto não em consequência da perversidade da personagem, mas por causa de algum erro grave, como indicamos, visto a personagem ser antes melhor que pior.<sup>2</sup>

Aristóteles menciona um grave erro, ao qual chama de *hamartia*. Erro que pode não ser uma falha moral, pois não cabe na tragédia a idéia de culpa ou expiação de pecados, porque se o sofrimento não for imerecido, não haverá a compaixão, que é um dos sentimentos básicos da tragédia. Então, a falha da qual Aristóteles fala, deve vir de uma falta de discernimento intelectual do que seria o correto. A respeito da *hamartia*, nos diz Albin Lesky:

A coisa não é tão simples quanto crer que a *αμαρτία*, como erro sem culpa, se contraponha ao crime condenável moralmente; devemos antes supor, seguindo o pensamento antigo, que aceitar uma culpa que subjetivamente não é imputável e que no entanto objetivamente existe com toda a gravidade, é odioso aos homens e aos deuses, podendo empestar um país inteiro.<sup>3</sup>

A realidade é que, se, por um lado, não há culpa, pois não se cometeu algo por se ter um caráter mau, por outro, as ações feitas são prejudiciais e, portanto, devem trazer suas consequências. No poema abordado, a heroína tem como erro a

paixão desenfreada pelo herói a quem encaminha sua carta que causa a morte do rei, da futura esposa de Jasão e dos próprios filhos de Medéia. Medéia deixa claro seu erro: a traição dos seus, motivada pela paixão por Jasão e resumida em uns poucos versos.

Proditus est genitor, regnum patriamque reliqui;  
Optima cum cara matre relictas soror;  
Virginitas facta est peregrini praeda latronis;  
Munus, in exilio quodlibet esse, tuli.  
At non te fugiens sine me, germane, reliqui;  
Deficit hoc uno littera nostra loco;  
Quod facere ausa mea est, non audeo scribere dextra;  
Sic ego, sed tecum, dilaceranda fui.  
Nec tamen extimui (quid enim post illa timerem?)  
Credere me pelago, femina iamque nocens.  
Numen ubi est? ubi di? meritas subeamus in alto  
Tu fraudis poenas, credulitatis ego. (XII, 109-120)

Meu pai foi traído, deixei o reino e a pátria;  
Minha irmã adorada com minha querida mãe abandonada;  
A minha virgindade foi feita presa de um ladrão peregrino;  
Levei o presente, que podia existir no exílio.  
Mas fugindo não te deixei sem mim, irmão;  
A nossa carta falta neste único lugar;  
O que minha mão ousou fazer, não ousa escrever;  
Assim eu devia ter sido dilacerada, mas contigo.  
E contudo não temi (de fato o que temeria depois daquilo?)  
Confiar-me ao mar, mulher e já criminosa.  
Onde está a proteção divina? Onde estão os deuses? Soframos  
as penas  
Merecidas no alto, tu da fraude, eu da credulidade.

O trecho acima demonstra claramente a *hamatia* de Medéia, ela traiu o pai (*genitor*), deixou o reino e a pátria (*regnum patriamque*), abandonou a mãe (matre) e a irmã (*soror*), levou as riquezas (*munus*) e assassinou o irmão (*germane*, *dilaceranda fui*), embora não diga abertamente isso. Ela mesma se considera uma criminosa (*nocens*), mas se defende afirmando que o crime, a fraude (*fraudis*), foi realmente cometida por Jasão ao vê-la apaixonada e prometer-lhe casamento. O erro dela teria sido apenas apaixonar-se e acreditar no amado (*credulitatis*). Porém,

ambos deveriam ser punidos (*subeamus*).

A *hamartia* leva a *hybris*, ou seja, o erro conduz à desmedida que é aquilo que provoca a destruição do herói e que está no centro da dialética da salvação e do aniquilamento. Através da *hybris* o herói busca ser mais do que ele pode ser e isso é o cerne da tragédia e, conseqüentemente, do trágico.

Segundo Junito Brandão para haver tragédia, em sua origem, é preciso acontecer a ultrapassagem do *métron*, ou seja, a *hybris*, a desmedida.

Medeia apresenta como principal *hybris* o fato de acreditar que é capaz de mudar o destino de seu amado ou o seu próprio. Sabemos que o destino para os romanos é o *fatum*, segundo Pierre Grimal<sup>4</sup>

*Fatum* é o deus do Destino. Na origem, este vocábulo, que se relaciona com a raiz do verbo que significa “falar” (*fari*), designava a “palavra” de um deus e, como tal, aplicava-se a uma decisão divina irrevogável.

O *fatum*, portanto é estabelecido pelos deuses, os homens não podem mudá-lo. Na tentativa ou, pelo menos, na crença de que poderão mudá-lo, para conseguir satisfazer sua paixão e manter os amados consigo, é que reside a *hybris* da personagem.

Em Medéia, há a *hybris* no momento em que ela se entrega completamente à ira, provocada pela sua paixão desmedida por Jasão, e inclina-se a fazer mal contra a noiva de amado, acreditando que com sua magia ela podia modificar o destino.

Dum ferrum flammaque aderunt sucusque ueneni,  
Hostis Medeae nullus inultus erit. (XII, 181-182)

Enquanto existir ferro e fogo e suco de veneno,  
Nenhum inimigo de Medéia estará impune.

Ela age como se fosse um deus diante de seus inimigos, quando acredita que pode punir com a morte a noiva de Jasão, através de suas artes mágicas. Isso mostra como ela ultrapassa o *métron*, por estar completamente dominada pela paixão.

Os versos analisados demonstram que as *Heroides* apresentam caracterís-

ticas da poética da tragédia, segundo a teoria aristotélica. Porém, em se tratando de uma obra posterior a Aristóteles e pertencente ao gênero lírico, pretendemos buscar uma concepção de trágico que não esteja vinculada à tragédia, mas possa ser aplicada a obras dos mais diversos gêneros. Chegamos, então, aos idealistas alemães, que propuseram, a partir do século XVIII, uma concepção filosófica do trágico com base na *Poética* de Aristóteles.

Os alemães estabelecem um novo ideal estético baseado no conceito clássico de beleza e de mimese, conceitos usados por Aristóteles, o primeiro a elaborar uma poética da tragédia. Observemos o comentário de Roberto Machado em *O Nascimento do trágico*, após fazer um resumo das partes da *Poética* de Aristóteles:

O que se nota por essa indicação dos temas da parte da *Poética* dedicada à tragédia é que a análise aristotélica se interessa pela forma, pela estrutura formal, pela organização interna da tragédia, considerando-a uma espécie de poesia ao lado de outras, com o objetivo de estabelecer uma diferenciação ou, mais precisamente, uma classificação<sup>5</sup>.

As poéticas clássicas desde Aristóteles, passando por Horácio, até o Iluminismo buscam uma normatização dos três gêneros de poesia, propondo-lhes uma definição e normas para serem escritos. Os teóricos tomavam por base formas preestabelecidas para determinar as regras que deveriam ser seguidas para alcançar o efeito desejado por cada gênero. No Idealismo alemão, os gêneros poéticos passaram a ser vistos a partir de sistemas filosóficos em uma dialética histórica. Passa-se a pensá-los como uma unidade dialética entre a forma e o conteúdo. Buscam-se conceitos que estão por trás de cada gênero.

As tragédias passam, a partir do Idealismo alemão, a serem analisadas na esperança de se estabelecer um conceito universal de trágico, que, em seu aspecto filosófico, é visto a partir de uma estrutura dialética. A poética filosófica procura extrair das tragédias a concepção do trágico, em que há a relação dialética entre o absoluto e o individual, entre o divino e as suas manifestações, entre o universal e o particular. Por isso, os conceitos de tragicidade (*Tragik*) e de trágico (*Tragisch*) são fundamentalmente alemães.

Peter Szondi<sup>6</sup>, a esse respeito, declara:

Desde Aristóteles há uma poética da tragédia; apenas desde Schelling, uma filosofia do trágico. Sendo um ensinamento acerca da criação poética, o escrito de Aristóteles pretende determinar os elementos da arte trágica; seu objeto é a tragédia, não a

idéia de tragédia.

Os idealistas alemães, desde Schelling até Scheler, buscam, através das tragédias, um conceito filosófico do trágico.

O último idealista alemão, Scheler, tomando como herança o pensamento de todos os filósofos anteriores, vê no trágico um conflito ocorrido quando uma coisa tem um valor positivo, mas se torna a causa do seu aniquilamento como portadora de valor. Que poderia ser resumida na contradição entre salvação e aniquilamento, ou seja, um acontecimento que, em determinado momento, é interpretado como a única possibilidade de salvação de alguém, mostra-se, futuramente, como a causa da destruição desse ser.

A filosofia do trágico busca nas análises das tragédias não mais uma categorização poética, mas algo mais amplo, pois pretendem definir um conceito de trágico na ligação entre homem e algo superior ao próprio homem, buscando um conceito filosófico do trágico, em que se estabelece o trágico como dialética, ou melhor, uma dialética do trágico, ou seja, tudo aquilo que contém a unidade de contrários, a mudança de um dos termos em seu contrário, que pode apresentar-se em vários tipos de contradição, mas que se configura, na carta escolhida, por uma oposição que leva a uma queda e cuja fonte propulsora é a paixão. Peter Szondi sintetiza:

O trágico é um *modus*, um modo determinado de aniquilamento iminente ou consumado, é justamente o modo dialético. É trágico apenas o declínio que ocorre a partir da unidade dos opostos, a partir da transformação de algo em seu oposto, a partir da auto-divisão. Mas também só é trágico o declínio de algo que não pode declinar, algo cujo desaparecimento deixa uma ferida incurável. Pois a contradição trágica não pode ser suprimida em uma esfera de ordem superior – seja imanente ou transcendente<sup>7</sup>.

A análise feita a seguir apresenta na carta uma estrutura dialética do trágico, a partir da transformação da paixão da personagem, de causa de salvação, já que ela tinha sua vida ameaçada, em aniquilamento, pois, essa mesma paixão converte-se no motivo da destruição de tudo que a heroína amava.

Essa contradição trágica é apresentada pelas palavras de Jasão que tenta convencer Medéia a trair os seus.

“Ius tibi et arbitrium nostrae fortuna salutis  
Tradidit inque tua est uitaque morsque manu.

Perdere posse sat est, siquem iuuet ista potestas:  
Sed tibi seruatus gloria maior ero.” (XII, 73-76)

A fortuna deu a ti o direito e o arbítrio da nossa  
Salvação e em tua mão está não só a vida mas também a  
morte.  
É bastante poder destruir, se esse poder agrada a alguém:  
Mas para ti salvo serei maior glória.”

O discurso de Jasão estabelece a dialética através das palavras: *salutis* e *uita* em oposição a *mors*. Mas, ao mesmo tempo em que ele se coloca nas mãos (*tua manu*) de Medéia, que tem o direito e o arbítrio (*ius et arbitrium*) da vida dele, também se mostra como seu salvador (*maior gloria tibi*), se for salvo (*seruatus*) por ela.

A fuga com Jasão, que seria sua salvação em relação àqueles a quem traiu, apresenta-se como seu aniquilamento, quando se vê abandonada por ele, prestes a se casar como Creusa, filha do rei de Corinto, Creonte.

Deseror amissis regno patriaque domoque  
Coniuge, qui nobis omnia solus erat. (XII, 161-162)

Perdidos o reino e a pátria e a casa, sou abandonada  
Pelo esposo, que sozinho era tudo para mim.

Jasão é apresentado não só como esposo (*coniuge*), mas também como tudo, todas as coisas (*omnia*) para Medéia (*nobis*) em seu plural de modéstia. A partir do momento em que traiu os seus, ela perdeu tudo e passa a ver em Jasão tudo o que havia perdido. Com o abandono do amado (*deseror*), ela perde tudo. A paixão por ele, que antes fora a salvação, agora é o aniquilamento de Medéia.

A carta analisada mostra, a partir da poética e também da filosofia, essa tragicidade da paixão. Contudo, os próprios idealistas alemães perceberam que os conceitos sobre o trágico desenvolvidos na filosofia do trágico, somente podiam ser interpretados adequadamente, quando analisados em uma obra literária. Por isso, autores, como Walter Benjamin, recusam-se a ver a idéia de tragédia em um trágico em si, sem ligação com uma situação histórica. Embora a questão dialética permaneça, parte-se da filosofia do trágico e da poética da tragédia para uma filosofia da história da tragédia, que considera que o trágico é condicionado historicamente em uma obra de uma determinada época. Peter Szondi, esclarece-nos a respeito da visão de Benjamin:

Pois Benjamin não substitui a filosofia do trágico pela poética, mas pela filosofia da história da tragédia. O método de Benjamin é filosofia, porque pretende conhecer a idéia e não a lei formal da poesia trágica, mas essa filosofia se recusa a ver a idéia da tragédia em um trágico em si, em algo que não esteja ligado nem a uma situação histórica, nem necessariamente à forma da tragédia, à arte em geral.<sup>8</sup>

Nessa linha de raciocínio, temos os teóricos mais recentes que vêm o trágico relacionado a um fator dialético e, ao mesmo tempo, histórico e literário. Escolhemos, assim, a definição dada por Staiger para o trágico para finalizar a nossa análise da tragicidade na carta de Medéia.

Quando se destrói a razão de uma existência humana, quando uma causa final e única cessa de existir, nasce o trágico. Dito de outro modo, há no trágico a explosão do mundo de um homem, de um povo, ou de uma classe<sup>9</sup>.

Na carta, vemos que a personagem, colocando em seu amado, erroneamente, toda sua expectativa de vida, percebe, na impossibilidade da continuação do amor, a sua destruição, a explosão de seu mundo. Albin Lesky nos esclarece que “o que temos de sentir como trágico deve significar a queda de um mundo ilusório de segurança e felicidade para o abismo da desgraça ineludível”<sup>10</sup>.

Medéia trai sua pátria e foge com Jasão, que a abandona por outra princesa. Ela tem consciência de que sua ruína deve-se ao fato de ter se apaixonado pelo herói.

Tunc ego te uidi; tunc coepi scire quis esses;  
Illa fuit mentis prima ruina meae.  
Et uidi et perii nec notis ignibus arsi,  
Ardet ut ad magnos pinea taeda deos. (XII, 31-34)

Então eu te vi; então comecei a saber quem serias;  
Aquele foi a primeira ruína de minha mente.  
E vi e pereci e não ardi em fogos conhecidos,  
Como a pinha cortada arde para os grandes deuses.

Ela expressa bem a sua queda: vi (*uidi*) e pereci (*perii*), o princípio de sua ruína (*prima ruina*), pois os fogos não eram os conhecidos (*nec notis ignibus*), porque não eram as tochas do Himeneu, mas sim fogos que a consumiriam (*ardet*) como madeira (*pineae taeda*). Sua vida estava destruída, como vemos nos versos abaixo:

Non mihi grata dies; noctes uigilantur amarae,  
Et tener a misero pectore somnus abit;  
Quae me non possum, potui sopire draconem;  
Vtilior cuius quam mihi cura mea est. (XII, 169-172)

O dia não é mais agradável para mim; noites amargas são passadas sem dormir,  
E o sono tranqüilo afasta-se do meu infeliz peito;  
Pude fazer dormir um dragão, a mim não posso;  
Meu cuidado é mais útil a outro do que a mim.

Medéia consegue demonstrar todo seu estado de desespero e angústia,

através da ligação entre dia (*dies*) e noites (*noctes*), como um único tempo desagradável (*non grata, amarae*). Esses sentimentos negativos são gerados pelo fato de Medéia descobrir que, mesmo com suas artes mágicas, não pode mudar o destino, marcado pela oposição entre ela poder fazer o dragão dormir, mas não a ela própria. Sua derrota consiste na conscientização de ter vivido apenas em função de seu amor por Jasão (*mea cura*).

Vemos, pela análise da carta, que a definição de Staiger de trágico faz no campo da teoria do trágico uma síntese entre a teoria poética aristotélica de *hamartia* e *hybris*, e a dialética de salvação e aniquilamento, buscada pelos idealistas alemães na filosofia do trágico, já que é exatamente pelo erro e pela paixão desmedida que a personagem acredita que a salvação do amado seria também a sua, mas o tempo mostra que a salvação tornou-se, na verdade, fonte do aniquilamento, ou seja, a queda da personagem que perde Jasão e os filhos e se vê obrigada a fugir, analisada a partir de Staiger como a explosão do mundo da heroína, que mostra a queda trágica aristotélica da felicidade ao infortúnio, como algo filosófico, já que este infortúnio é, na verdade, a destruição total da personagem.

#### BIBLIOGRAFIA

- ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. São Paulo: Difusão européia do livro, 1959.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia e da religião romana*. Petrópolis: Vozes, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Teatro grego: tragédia e comédia*. 7ª ed., Petrópolis: Vozes, 1999.
- JACOBSON, Howard. *Ovid's Heroides*. New Jersey: Princeton University, 1974.
- KENNEY, E. J. y CLAUSEN, W. V. *História de la literatura clásica* (Cambridge University). v. II. Literatura Latina. Madrid: Editorial Gredos S.A., /s.d./.
- KITTO, H. D. Fastro. *Tragédia grega*. vol. 1 e 2. Coimbra: Armênio Amado, 1990.
- LESKY, Albin. *A tragédia grega*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- MACHADO, Roberto (org.). *Nietzsche e a polêmica sobre o nascimento da tragédia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- \_\_\_\_\_. *O nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- OVIDE. *Héroïdes*. Texte établi par Henri Bornecque et Traduit par Marcel Prévost. Paris: Les Belles Lettres, 1928.
- PARATORE, Ettore. *História da Literatura Latina*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983.
- STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1974.
- SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

<sup>1</sup> Ibidem, p. 98.

<sup>2</sup> ARISTÓTELES, /s.d./, p. 32.

<sup>3</sup> LESKY, A., 2001, p. 44.

<sup>4</sup> GRIMAL, P., 1997, p. 164.

<sup>5</sup> MACHADO, R., 2006, p. 26-27.

<sup>6</sup> SZONDI, P., 2004, p. 23

<sup>7</sup> Ibidem, p. 84-85.

<sup>8</sup> SZONDI, P., 2004, p. 77.

<sup>9</sup> STAIGER, E., 1974, p. 147.

<sup>10</sup> LESKY, A., 2001, p. 33.

## A PRESENÇA DO CORO EM UMA TRAGÉDIA DE SÊNECA

Prof. Dra. Vanda Santos Falseth (UFRJ)

### RESUMO

O gênero trágico conheceu um tempo de declínio ao longo do primeiro século antes de nossa era, acentuado, particularmente, pelo desinteresse de Augusto. Na dinastia claudiana, contudo, reaparece desenvolvido por uma nova figura: Sêneca. Embora inspirado nos tragediógrafos áticos, Sêneca revela originalidade, sobretudo nos cânticos corais que entremeiam os episódios das tragédias, muito diferentes dos coros presentes nas peças gregas, como se pode observar em *Medéia*.

**PALAVRAS-CHAVE:** tragédia, coro, Sêneca, *Medéia*.

Sêneca (4 a.C. ao ano 65 d.C), autor de inúmeras obras, algumas de natureza filosófica, tornou-se mais conhecido pelas tragédias com temas gregos, inspiradas, sobretudo, em Eurípides. Viveu o autor numa época de grande agitação política, marcada pela violência e tirania dos imperadores Tibério, Calígula, Cláudio e Nero, de quem foi tutor.

Embora as tragédias de Sêneca sejam consideradas, imprecisamente, como mera expressão de suas idéias filosóficas, as mesmas conservaram a vitalidade ao longo dos tempos, com influência considerável sobre os dramaturgos posteriores, como Shakespeare, Corneille, Racine, Schiller, para só citar alguns.

As tragédias de Sêneca, à semelhança do que ocorria com as de Eurípides, demonstram preocupação com as paixões humanas, dentre estas a mesquinhez, o egoísmo, o ressentimento, a humilhação, o ódio. A peça *Medéia* apresenta dois sentimentos, aparentemente tão distantes e antagônicos, mas ao mesmo tempo tão próximos e semelhantes – o amor e o ódio – tendo ambos em comum a irracionalidade.

Para ilustrar, citamos dois versos do coro que marcam o drama interior da protagonista:

*Nunc ira amorque causam*

*iunxere*

(vv.868-869)

agora a ira e o amor se juntaram

O presente trabalho visa a apresentar algumas particularidades dos cantos corais que integram a tragédia *Medéia*.

A tragédia grega, como manifestação literária já amadurecida, apresentava uma estrutura definida. Dividia-se em partes cantadas, recitadas e dialogadas. Começava por um prólogo, em que o autor apresentava a idéia geral de sua peça, os fundamentos ou até mesmo uma justificativa para a posterior reviravolta na