

A CONSTRUÇÃO DO TRÁGICO EM MEDÉIA: UMA ANÁLISE DA TRANSGRESSÃO NA TRAGÉDIA GREGA

Eduarda Maria Moreira LOPES¹

Universidade do Estado do Rio Grande do Norte – UERN

Eduarda-mariah@hotmail.com

Manoel Freire RODRIGUES²

Universidade do Estado do Rio Grande do Norte – UERN

manoelfr@hotmail.com

Resumo: O presente trabalho tem como objetivo investigar a tragédia *Medéia*, de Eurípidés, analisar a construção do trágico, salientar os seus aspectos não tradicionais e apontar aspectos de transgressão em relação às normas estabelecidas por Aristóteles em sua *Poética*. Assim, a partir do conceito de trágico, buscamos investigar como este se constrói na referida obra, destacando elementos fundamentais para a construção de seu efeito. A obra transgredir, rompe com algumas normas e sistemas de organização social. Nesse sentido, evidenciaremos a partir de estudiosos como Werner Jaeger, Sandra Luna e Milton Marques Júnior, a propriedade que a personagem Medéia e seu criador Eurípidés têm de transgredir algumas formas tradicionais: Medéia, do ponto de vista da organização da sociedade e Eurípidés em relação ao modo de fazer tragédia. Dessa forma, consideramos que o referido tragediógrafo revolucionou a forma de elaborar e apresentar tragédias.

Palavras-chave: tragédia grega, tradição, transgressão.

THE CONSTRUCTION OF THE TRAGIC IN MEDIA: AN ANALYSIS OF TRANSGRESSION IN THE GREEK TRAGEDY

Abstract: The present work aims to investigate Eurípidés' tragedy *Medea*, analyzing the tragic construction, highlighting its nontraditional aspects and pointing out aspects of transgression in relation to the norms established by Aristotle in his *Poetics*. Thus, from the concept of tragic, we seek to investigate how this is constructed in the mentioned work, highlighting fundamental elements for the construction of its effect. The work transgresses, breaks with some norms and systems of organization. In this sense, we will evidence from the scholars such as Werner Jaeger, Sandra Luna and Milton Marques Júnior, the property that the *Medea* character and its creator Eurípidés have to transgress some traditional forms: *Medea*, from the point of view of the organization of the society and Eurípidés in relation to the mode of to make tragedy. In this way, we consider that the mentioned tragediógrafo revolutionized the form to elaborate and to present tragedies.

Keywords: Greek tragedy, tradition and transgression.

¹ Mestranda da Universidade Estadual do Rio Grande do Norte - UERN, na linha de pesquisa: "Literatura, crítica e cultura".

² Doutor em Teoria e História Literária pela Unicamp, Professor do Programa de Pós-Graduação em Letras – PPGL, UERN-CAMEAM, Campus de Pau dos Ferros-RN.

1 Introdução

Quando começamos a fazer um estudo detalhado, quando aprofundamos as questões que envolvem a crítica literária de uma forma geral, é inevitável nos depararmos com textos fundamentais para tais estudos. São verdadeiros legados que impulsionam os estudos literários desde muito tempo e que, por sua relevância, continuarão a impulsionar por muito mais.

A *Poética* de Aristóteles é um desses legados. Por que não dizer o mais importante e consistente, é sem dúvida a obra mais estudada e influenciadora do modo de pensar sobre a literatura desde a Antiguidade, passando por várias tradições culturais. Determinou muitas vezes o estilo, faz parte dos modelos clássicos. Até os que não concordavam com algumas convenções apresentadas na *Poética* tinham-na como referência, nem que fosse para negá-la.

Para o nosso trabalho, a *Poética* tem uma grande importância, pois é a partir dela que centramos os nossos estudos. É a partir dos seus conceitos que discutimos acerca do que consideramos transgressão (ou ruptura da norma estabelecida por Aristóteles). Façamos, pois, como recomenda Aristóteles, “começamos pelas coisas primeiras”.

O período clássico que compreende os séculos V a IV a. C. marca a reintrodução da escrita no mundo ocidental. Neste momento, a Literatura procura retratar o mundo mítico dos deuses e heróis, mundo mais próximo da natureza e que tinha no mito a sua explicação. Temos Homero, com sua épica, tratando dos heróis de guerra, Hesíodo com temas como a ordem do universo, a origem dos deuses. Mas uma nova tendência surgia com as escritas de Ésquilo, Sófocles e Eurípedes. Vejamos.

O período nos mostra o mundo da *pólis*, da cidade, que substitui o mundo anterior mais ligado à natureza. É um momento complexo onde a Filosofia cria uma explicação lógica para o mundo, a partir de um discurso racional. Nesse mundo surge o teatro trágico grego, procurando refletir sobre a condição e a fragilidade humana. Mesmo apoiado nos mitos antigos, o teatro revela o conflito dos homens entre o passado e o presente da *pólis* com suas leis escritas, diferente das leis divinas do mundo mítico do passado. (JÚNIOR, 2008, p.17)

O problema encontrado para o foco dessa investigação é a propriedade que a tragédia *Medéia* tem de conseguir ultrapassar algumas características triviais às outras tragédias descritas pela citação acima. Depois de discutirmos e analisarmos, vimos alguns dos pontos em que a obra dialoga com a tradição grega de fazer tragédias e atentamos para o fato de que em outros pontos ela transgredir, rompe com o que foi estabelecido como norma por Aristóteles. Como consequência ou desdobramento de tais investigações, pretendemos investigar também a propriedade que a personagem *Medéia* e seu criador Eurípedes têm de transgredirem algumas formas tradicionais: *Medéia*, do ponto de vista da organização da sociedade e Eurípedes em relação ao modo de fazer tragédia.

As hipóteses discutidas permeiam a tentativa de evidenciar que o tragediógrafo Eurípedes revolucionou a forma de elaborar e apresentar as tragédias com seu toque inovador e crítico, e sugerir que ele a fazia dessa maneira com determinadas intenções. Como especifica Jaeger:

É na tragédia de Eurípides que pela primeira vez se manifesta em toda a sua amplitude a crise do tempo. Entre Eurípides e Sófocles pusemos a sofística de permeio, visto que, nos dramas que se conservaram e que pertencem todos aos seus últimos anos, “o poeta do iluminismo grego”, como foi chamado, está repleto das idéias e da arte retórica dos sofistas. (JAEGER, 1985, p. 387)

Consideramos que os estudos literários não são casos acabados, fechados, mas plausíveis de muita discussão, valendo para tanto buscarmos novos olhares para as velhas teorias. Por exemplo: estudando de forma aprofundada a questão do erro trágico ou *Hamartia*, podemos observar sob diferentes óticas que além de não recair só sobre a heroína, é um ato praticado pelo rei Creonte quando deixa Medéia ficar mais um dia em seu reino e ainda é praticado por Jasão, que acredita no arrependimento da mulher e permite que seus filhos adentrem o reino para presentear a princesa e matá-la.

O modo como foi estruturado o erro trágico, na obra, aponta para duas formas de inovação: do ponto de vista da organização dos pilares fundamentais, onde o erro é praticado por três personagens e culminam para o mesmo problema, e do ponto de vista cultural, onde um rei aparece como uma figura flexível, que se deixa envolver por emoções como a piedade.

Esta parte inicial é voltada para apontar as conceituações gerais, acerca do que se falou sobre tragédia e os efeitos do trágico. A segunda parte busca descrever o que acontece na obra com os conceitos: *hamartia*, dita e desdita, e o conceito do Deus *ex machina*. A partir de algumas considerações feitas sobre a própria personagem Medéia e sobre o seu criador, Eurípides, com o intuito de concluir que houve diálogo com a tradição, houve rompimento e que, com esse rompimento, Eurípides conseguiu impor sua crítica aos modos do fazer dramático e ao modo de organização social, empregamos o epíteto de transgressores do seu tempo.

2 Tentativa de conceituação do trágico

Em nossos estudos sobre o trágico nos deparamos com alguns conceitos discutindo a essência do que Aristóteles chamou de trágico ou partindo das premissas que o mesmo delineou sobre o que era necessário para se ter um efeito realmente trágico. Esses conceitos permeiam a ideia de ações que inspirem temor e pena. Fala-se das pessoas que sofreriam o declínio da dita para a desdita, não podendo estas ser honestas, tendo em vista uma possível revolta e tampouco um indivíduo de todo perverso, pois o seu declínio causaria simpatia no público.

É bem verdade que para Aristóteles a mais bela das tragédias é aquela em que se passa da felicidade à infelicidade, ou seja, da dita para a desdita, mas até esse juízo não o impediu de admitir a transição da infelicidade à felicidade. Isso foi possível a partir da distinção entre conflito trágico fechado, que seria a situação que iria da ventura à desdita, como em *Édipo Rei*, da situação trágica que faz o movimento contrário da desventura à felicidade, como em *Oréstia*.

Aqui centramos o nosso ponto de partida: o trágico pode não estar só no desfecho, mas no corpo da tragédia. Talvez por isso mesmo é que se chame tragédia à peça cujo conteúdo é trágico e não o fecho. No caso de *Medéia*, devemos analisar esse aspecto com delicadeza. Se formos analisar o contexto da lenda juntamente com a peça, poderíamos dizer que Medéia parte da dita para desdita, pois vive bem em seu lar na Cólquida.

Jasão aceitou as condições e foi marcada a ocasião das provas. Antes, porém, ele conseguiu pleitear sua causa junto de Medéia, filha do rei, a quem prometeu casamento, invocando, por juramento, o testemunho de Hécate, quando se encontravam diante de seu altar. Medéia cedeu e, graças à sua ajuda, pois ela era uma poderosa feiticeira, Jasão conseguiu um encantamento, para se livrar da respiração de fogo dos touros e das armas dos guerreiros. (BULFINCH, 2001, p. 157)

A partir desse encontro com Jasão, Medéia comete erros graves, inclusive, contra a própria família, matando o seu irmão esquartejado durante a fuga com Jasão, assim como o rei Pélias, para que Jasão tivesse o trono prometido, começando assim o seu declínio para a desdita, quando é traída e enlouquece de fúria chegando a matar seus próprios filhos. Mas, se analisarmos o recorte da peça, podemos perceber que *Medéia* já começaria com a desdita, pois a peça inicia já com o seu sofrimento após descobrir a traição, como bem nomeou Horácio, em sua *Arte Poética*, a peça inicia *in medias res*. Sendo assim, o trágico já se apresenta nas primeiras cenas, o trágico aqui se apresentaria no próprio fato de Medéia ter o seu lar dizimado depois de ter feito coisas mirabolantes por amor.

De acordo com Malhadas (2003, p.35), a mudança apropriada ao enredo da tragédia, portanto, é da felicidade ao infortúnio, devido não à maldade do herói, mas a uma grande falta por ele cometida. Talvez por isso as tragédias de renome sejam aquelas em que os heróis tiveram de suportar ou ser responsáveis por atos terríveis.

E, de acordo com o que o próprio Aristóteles argumenta, são essas tragédias que são bem-sucedidas em cena, revelam-se as mais trágicas. Sobre as ações em *Medéia*, posteriormente comentaremos no tópico *Hamartia: erro intelectual ou falta moral*. O que vale aqui ressaltar é que, neste ponto, surgem os conceitos mais claros sobre o trágico: no primeiro, o trágico estaria condicionado ao despertar das emoções próprias da tragédia, ou seja, o terror e a piedade e, por conseguinte do patético, principalmente nos finais catastróficos como foi o de *Medéia*; no segundo, o trágico seria um efeito conseguido através da encenação da peça de acordo com a recepção da representação da tragédia pelo público; e um terceiro conceito estaria ligado ao efeito surpresa que ocorre na mudança de fortuna, em qualquer tragédia.

Há casos em que a personagem, consciente dos laços que a ligam à vítima, dispõe-se a agir e recua. Daí não ocorre o trágico, mas em uma ação como a de Medéia, que mesmo com essa pausa para reflexão executa seus filhos, esse efeito trágico se instala.

Enfim, conceituar o trágico, discutir conflitos que o geram, entender sua essência vem preocupando gerações de estudiosos e críticos. Chegamos ao ponto de discutir forças transcendentais, relacionando-as ao destino. O que fizemos aqui foi somente uma tentativa de definição atentando para os aspectos visíveis na obra em questão. A proposta agora é entender como as partes estruturam o todo para a construção do efeito trágico. Para fim desta análise, detalharemos as estruturas mais relevantes para que haja a transgressão.

3 Tentativa de conceituação do dramático: a arte do diálogo

Sabemos que foi no século VI a. C. (534) que foram instituídos os concursos dramáticos pelo tirano Pisístratos, que contavam tanto com o concurso de ditirambo (hino a Dionísio), quanto o concurso dramático. E foi nesses concursos que ficaram conhecidos os

grandes tragediógrafos como Ésquilo, Sófocles e Eurípidés apresentando à humanidade seus dramas.

Podemos afirmar que a poesia dramática pode ser considerada a síntese da épica e da lírica. O drama reúne a objetividade da epopeia com o princípio subjetivo da lírica. Nele encontramos elementos épicos, como a narração de fatos acontecidos no passado, relatos descritivos de batalhas, e líricos, a expressão do sentimento das personagens. Já na sua origem, o teatro está ligado à epopeia e à lírica, pois o próprio ditirambo era uma composição poética que misturava elementos épicos, como a narração de aventuras do deus Baco, e líricos, com o sentimento de devoção à divindade.

Outras conceituações afirmam que a essência da arte dramática está no conflito, no embate entre as vontades opostas, na disputa entre os diferentes objetivos das personagens. Conflito que gera surpresa e tensão. Tensão expressa por meio do diálogo. Em *Medéia* temos bem definido o conflito, que é o abandono de Medéia por parte de Jasão em busca do casamento com a filha do rei Creonte e com esse recorte, temos delineado quais são essas vontades opostas: de um lado, a vontade de Jasão, com o desejo de casar para herdar o trono de Creonte, do outro, a vontade de Medéia, com o desejo de impedir o casamento de Jasão com a filha do rei; e a forma dialógica, ou seja, a representação através do diálogo dá ao drama sua maior realização, como observamos neste trecho da peça:

Jasão

Não é esta a primeira vez, mas já muitas eu vi como a cólera violenta é um mal irremediável. Era-te permitido estar neste país e nesta casa, se suportasses bem os desígnios dos mais poderosos, mas pelas tuas palavras estultas serás expulsa desta terra. Eu não tenho nada a ver com isso. Não cessarás nunca de dizer que Jasão é o pior dos homens? Mas, quando ao que disseste contra os soberanos, fica sabendo que é para ti grande lucro ser a fuga o teu castigo. E eu sempre a tentar dissipar as iras dos reis enfurecidos, e a querer que tu ficasses: e tu sem desistires da tua insensatez, sempre a dizer mal dos soberanos; por isso serás expulsa desta terra. Venho, não obstante, depois disto, sem me negar aos amigos, olhando pela tua sorte, ó mulher, para que não vás daqui para fora com as crianças, indigente ou necessitada. Muitos males carrega consigo o exílio. E, ainda que tu me odeies, jamais eu seria capaz de te querer mal.

Medéia

Ó grande malvado – que esta é a pior injúria que a minha língua tem para a tua covardia – tu vieste ter conosco, tu vieste, odiosa criatura? Isto já não é atrevimento, isto já não é ousadia – olhar de frente para os amigos a quem se faz mal – mas a maior de todas as enfermidades humanas, a falta de vergonha. Mas fizeste bem em vir. Porque eu, injuriando-te, aliviarei a minha alma, e tu, ouvindo-me, passarás pela tortura. (EURÍPEDES, 2004, p.31)

O diálogo é, sem dúvida, o elemento mais importante do texto teatral porque é ele que confere estabilidade à peça. Podemos conferir a importância dos diálogos, ou seja, do embate entre as personagens, da importância de suas falas, pois é através delas que tomamos conhecimento do enredo, de suas tramas, de seus pensamentos e emoções.

Temos como exemplo a passagem em que a ama conversa com o coro na tentativa de aconselhamento à Medéia, ambos demonstram preocupação com o que poderia acontecer além de caracterizar mais uma vez o gênio de Medéia com adjetivos precisos. Vejamos:

Ama

Ouvis o que ela diz, como invoca Têmis vingadora, e Zeus, que guarda os juramentos dos mortais? Não, não será uma fraca vingança que poderá acalmar o furor de minha ama.

Coro

Por que não vem ela mostrar-se aos nossos olhos e dar ouvidos às palavras que tentaremos fazê-la ouvir? Talvez conseguíssemos acalmar a violência da sua ira, os ardores de sua alma. Que pelo menos não falte o nosso desvelo àqueles a quem amamos! Vai pois buscá-la no palácio e trazê-la para junto de nós, dize-lhe que aqui encontrará amigos. Apressa-te, antes que ela faça algum desatino no palácio, seu desespero tem ímpetos terríveis. (EURÍPEDES, 2004, p.24)

4 Medéia versus conceitos aristotélicos

4.1 Dita e desdita: o declínio para o trágico

Devemos concordar que existiu nas tragédias uma estratégia: colocar a peça diante de um grande público em um grandioso espetáculo. Um teatro ao ar livre, milhares de espectadores, as máscaras, as vozes dos atores amplificadas, os protagonistas, as ações terrivelmente trágicas, as lamentações do coro, tudo garantia uma sensação de aumento da dimensão realista que era fundamental para que o público se deixasse conquistar pela ficção.

Deixar levar-se pelo “faz de conta” da ficção faz parte de uma espécie de consentimento que o espectador dá para que a representação dramática atinja seu ápice e faça com que esses mesmos espectadores vivenciem aquilo como se fosse verídico, a ilusão teatral: o pacto que o espectador faz ao entrar no teatro. E a base dessa acessibilidade que o tragediógrafo produz para com o espectador é a vinculação do universo fictício ao mundo real. De acordo com as palavras de Nietzsche, na obra *A origem da tragédia*, na maneira de compor de Eurípedes, o espectador passa a estar no palco. Vejamos:

Quem reconheceu de que substância, antes de Eurípedes, eram formados os heróis dos trágicos prometeicos, e quanto estes estavam longe de querer apresentar no palco qualquer máscara fiel

de realidade, compreenderá agora também nitidamente a absoluta divergência das tendências de Eurípedes. Devido a este, o homem comum deixou os bancos dos espectadores e subiu ao palco; o espelho, que outrora refletia só nobres e altivas feições, passou a representar com exatidão servil e a reproduzir com minúcia todas as deformidades da natureza. (NIETZSCHE, 2004, p.72)

É possível afirmar que para fazer sentido, o teatro utiliza-se do imaginário e da realidade. As máscaras, o coro, a linguagem retórica e lírica, mesmo operando no sentido de distanciamento do real, propositalmente implantado para que se perceba como ficção não impede que se perceba a noção de realidade nelas embutida. É preciso que entendamos que o arranjo de tais premissas é o que dá a uma peça a característica de crível a partir do diálogo com o real.

Quando se fala em questões como: qual a melhor forma de apresentar a trama diante do público? Qual a ordenação necessária para que se faça entender a peça e suas entrelinhas, nos deparamos com verdadeiros tratados do bem fazer trágico que rumam todos a dizer que a boa tragédia é aquela que vai da dita para a desdita, ou seja, da felicidade à infelicidade. O próprio Aristóteles exalta essa tomada de posição diante deste tema. Vejamos:

Necessariamente, pois, deve a fábula bem sucedida ser singela e não, como pretendem alguns, desdobrada; passar, não do infortúnio à felicidade, mas ao contrário. Da felicidade ao infortúnio que resulte, não de maldade, mas dum grave erro de herói como os mencionados, ou dum melhor antes que dum pior. (ARISTÓTELES, 2005, p. 32)

Considerando que temos o início da peça *in medias res*, a análise que podemos fazer quanto à dita e desdita pode variar dentro da obra em questão. E a essa possibilidade, a essa nova forma de apresentação, consideramos um ponto de transgressão com as normas aristotélicas que ditam como deve ser a apresentação perfeita deste tópico.

Para que pudéssemos considerar que a obra *Medéia* obedece à norma de ir da dita para a desdita, teríamos que analisar não o recorte da peça, mas sim o mito que a antecede, ou seja, que está fora da peça. O que concluímos é que *Medéia* já começa com a desdita, a traição de Jasão e o abandono dele para casar-se com outra. Nessa perspectiva, para *Medéia* ocorre também um reconhecimento: jamais ela imaginaria que depois de tudo que fizera por Jasão, ele pudesse cometer uma atitude, na concepção dela, tão perversa. Como vemos nesta fala do Preceptor: “Não pára de gemer, então a desditosa?” (p.21), percebemos nas palavras do preceptor a desdita de *Medéia*, o momento em que ela lamenta o seu sofrimento pela traição e o abandono.

Podemos ainda fazer uma análise deste ponto a partir de outra ótica. Por exemplo, para o rei Creonte, Jasão e Glauce ocorrem a dita e a desdita. Todos ignoram *Medéia*, desprezam-na. Mais adiante com a concretização da vingança de *Medéia*, todos passam para a desdita. A feiticeira engana Jasão convencendo-o de que não está mais com raiva e, para demonstrar sua bondade, manda presentes para a nova esposa. Através desses presentes, ocorre a desdita, ou seja, a morte da princesa e do rei Creonte: “Minha desditosa filha! Que a morte me leve contigo, minha filha!...” (p.53). Creonte, ao abraçar a filha, morre juntamente com ela, e com suas palavras comprova a desdita da filha.

Jasão percebe que fora enganado por Medéia e descobre que seus filhos foram mortos por ela. Começa então todo o seu lamento e sofrimento. Jasão: “Resta-me somente, gemer curvado aos golpes deste meu destino”. (p.72).

4.2 *Hamartia*: erro intelectual ou falta moral?

Hamartia, palavra grega para erro. Na tragédia grega, o erro de julgamento e a ignorância provocam a catástrofe. O herói não comete uma falta por causa de sua maldade e de sua perversidade, mas em consequência de algum erro que cometeu. Trata-se de um erro involuntário, o que leva o herói a cair em desgraça, despertando a piedade do leitor/espectador da tragédia. Parafraseando os preceitos aristotélicos com relação a esse tópico, iniciamos a discussão na tentativa de evidenciar mais um ponto de transgressão em relação aos modos ditados pelo mesmo.

Antes de discutirmos este ponto dentro da obra, é pertinente fazermos uma discussão acerca da posição de Medéia como heroína. Muito se tem discutido acerca da figura de Medéia quanto à referência que Aristóteles faz para herói. O herói não poderia ser muito bom, pelo fato de poder causar revolta ao público, vê-lo em sofrimento, mas também não poderia ser muito mau, tendo em vista o prazer do público em vê-lo sofrer.

Medéia não é um caráter bom e mau, onde o mau a deixa cair em ruínas e não podemos considerá-la como um de nós. De fato, heroína autêntica ela não é, pois seria impossível, dentro dos moldes aristotélicos, um herói trágico ser concebido como alguém pelo qual não se sentiria terror e piedade. Brandão (2009, p.64) define a colocação de Medéia quanto a sua posição de heroína trágica:

Arrebatada, cruel, extremada e sanguinária, Medéia é uma figura trágica muito mais que uma heroína trágica. Talvez mais uma vítima trágica que um agente trágico, aliás, está nos planos de Eurípedes cujo drama tem sua razão de ser num mundo de paixões, misérias e loucuras.

Analisemos o que constituiria erro e que levou aos aspectos trágicos na peça. O erro trágico de Medéia não está precisamente nesse drama e sim no Mito dos Argonautas. Medéia trai seu próprio pai em favor de Jasão, ação através da qual identificamos seu primeiro erro trágico. Depois, ao fugir de sua terra natal, a Cólquida, junto com Jasão, o rei Aietes envia o irmão de Medéia para persegui-los; nessa perseguição, a heroína mata o irmão Ápsirto e comete sua segunda *hybris*. Mais adiante, ainda no mito dos Argonautas, Medéia, ao chegar a Iolco, comete seu terceiro erro instigada por Jasão, induz as filhas do rei Pélias a matarem-no, enganando-as e gerando a revolta da população. Assim, Medéia e Jasão tiveram que fugir para Corinto, onde tiveram perfeita união durante dez anos.

Conhecendo o passado de Medéia é que vemos que no drama ela sofre em consequência de todos os seus atos maldosos contra sua família em favor de Jasão, o que é enfocado por ela na própria peça ao discutir com Jasão. Medéia relembra a ele tudo o foi capaz de fazer para beneficiá-lo. E agora ele a traiu em busca de casar com a filha do rei, para ter uma ascensão na vida.

Fui eu quem te salvou, como sabem os Helenos quantos embarcaram na mesma nau de Argos, quando te mandaram por o jugo aos touros ignispirantes e semear o campo mortífero. E o

dragão, que, envolvendo o velo de ouro, enrolado em espiral [...] E matei Pélias, da maneira mais dolorosa, às mãos das suas filhas, e toda a casa destruí. (EURÍPEDES, 2004, p.32)

Como já afirmamos, em *Medéia* observamos vários erros que contribuem para a construção do trágico. O que nos vem à mente a partir deste momento é a possibilidade de enquadrar o erro, ou sucessão de erros cometidos por *Medéia* como uma falta moral. O problema reside no fato de o próprio Aristóteles considerar o caráter sob o aspecto moral, daí ele abre espaço para as implicações morais do erro trágico.

Esse fato também se solidifica na obra em questão pelo fato de que a catástrofe se origina de um erro voluntário, ou seja, cometido por um agente consciente de seus atos: *Medéia*. Aproveitando-nos dessa “brecha” é que podemos afirmar que a transgressão acontece nesse ponto. O rompimento com o modo tradicional onde o erro é cometido por ignorância.

Continuando com essa explanação, ressaltamos agora o erro cometido pelo rei Creonte. Creonte comete seu erro trágico, quando deixa *Medéia* ficar mais um dia na cidade: “Tenho noção agora mesmo de que erro, mas apesar de tudo serás atendida. ” (p.29). Na própria fala de Creonte ele assume que está cometendo um erro.

Jasão comete seu erro trágico ao acreditar no arrependimento de *Medéia* lhe entregando os filhos. Jasão convence o rei Creonte e sua nova esposa a deixar *Medéia* ficar com os filhos: “Não sei se vou persuadi-lo; tentarei. ” (p.47).

Podemos então concluir que houve um “deslocamento” de erros, onde quem os pratica de forma involuntária, o que caracterizaria a *hamartia*, segundo Aristóteles, acabou não sendo a protagonista (heroína) e sim outros membros da trama.

5 *Deus ex machina* na elaboração do crível

Essa expressão latina significa “deus da máquina” ou “deus surgido da máquina”. É a introdução de uma personagem exógena, que não faz parte da trama, mas que aparece para desatar o nó, ou seja, os conflitos existentes nela. Uma das características da tragédia é sua forma dramática de explorar a relação entre o plano divino e o humano. Nela, o destino quase sempre infeliz do herói decorre de erro ou falta dele mesmo, e o desenrolar dos acontecimentos não dependerá de um capricho divino, segundo a tragédia grega convencional. Percebemos nas últimas falas de *Medéia* e Jasão a intervenção de uma rubrica que nos deixa perceber a fuga de *Medéia* no carro do sol.

Aqui evidenciamos mais um ponto de transgressão da obra *Medéia*, inclusive anunciado pelo próprio Aristóteles quando afirma em sua *Poética*: “O desenredo das fábulas, é claro, deve ocorrer da própria fábula e não, como na *Medéia*, dum mecanismo. ” (p.35)

Aristóteles criticou o mecanismo do *deus ex machina* por entender que deve haver uma relação entre necessidade e verossimilhança, de forma que haja uma causalidade sem falhas no decorrer da trama, de maneira a se obter o efeito trágico.

O fato é que tal elaboração contribui para o verossímil e não figura uma contradição. Observamos durante toda a obra a ocorrência de referências a *Medéia* como uma feiticeira, mágica. Através desse recurso, inclusive, se deu a maior parte das venturas na vida que ela construiu com Jasão, desde a “ajuda” para conseguir o velcino de ouro no mito, passando pela forma desleal que consegue para o amado o trono do rei Pélias, chegando até o horrendo castigo que imputa ao rei Creonte e sua filha. Observa-se,

portanto, que em todos esses eventos o sobrenatural é evocado e exaltado, então por que questionar ou reprovar uma medida semelhante, totalmente compatível com o que é exposto na própria obra? Segundo (LUNA, 2001, p. 16),

[...]antes apresenta-se-nos o episódio como mais uma das instâncias do maravilhoso herdadas das narrativas míticas, nas quais a palavra se basta como potência enunciativa, prescindindo de inquirições do logos das quais o racionalista Eurípedes já não quer ou não consegue escapar.

Outro ponto em que possivelmente haveria uma espécie de explicação para a miraculosa vinda do carro que levaria Medéia e seus filhos de Corinto é que, sendo ela e eles da raça do sol, um deus, este não os deixaria expostos à sanha dos inimigos, simples mortais. Olhando por esse ângulo percebemos uma contradição na própria *Poética* quando traz a seguinte afirmação:

De modo geral, o impossível se deve reportar ao efeito poético, à melhoria, ou à opinião comum. Do ângulo da poesia, um impossível convincente é preferível a um possível que não convença [...]. As absurdezas devem-se reportar à tradição; assim, também se dirá, por vezes, que não se trata dum absurdo, pois é verossímil que algo aconteça contra a verossimilhança. (ARISTÓTELES, 2005, p.51)

As críticas de Aristóteles ilustram o distanciamento entre o crítico e o artista, visto que o crítico age de maneira fria ao dissecar uma obra de arte com seus instrumentos de precisão lógica e o artista age no ato instintivo da concepção de sua obra e da identificação com seus personagens, levado apenas por seu poder criador. Afinal, o próprio Aristóteles confirma ser Eurípedes o mais trágico dos trágicos.

6 Considerações finais

Na presente investigação buscamos analisar os aspectos transgressores relacionando a obra Medéia aos conceitos edificados ao longo do tempo por Aristóteles sobre a tragédia.

Na primeira parte, evidenciamos uma tentativa de conceituação do trágico como forma de fundamentação para iniciarmos a nossa explanação sobre as formas de conseguir-lo e construir um elo entre esse aspecto e os tópicos posteriores.

Na segunda parte, elegemos tópicos como dita e desdita, *hamartia* e o recurso do *Deus ex machina* para apontar particularidades que não dialogam com o que Aristóteles considerou como elementos fundamentais da tragédia, ou seja, esses foram os pontos que deixavam algumas brechas dentro da “lei” aristotélica.

Por fim, a discussão que tecemos nos leva a apontar Eurípedes e Medéia como transgressores do seu tempo. Como já fora citado, ele, do ponto de vista da produção poética da época, ela, do ponto de vista da organização social; pois, apresentando a ideia da dualidade, de mundo dividido e contraditório, Eurípedes confirma a sua predileção para a arte retórica sofista e é este fato que marca a sua posição na história do espírito ático, considerando a sua arte como expressão da sua época. A personagem Medéia é construída exatamente sobre essa contradição, onde a loucura decidida é encarada como sinal de

autêntica virilidade e a reflexão madura, como hábil evasão. Medéia no ato de matar os próprios filhos foi uma representante desse ideal.

Essa expressão trata de evidenciar que a decomposição da sociedade é apenas a aparência exterior da íntima decomposição do homem, tudo isso se apresentou como grande novidade e Eurípedes tornou-se personalidade iminente em torno dos defensores da novidade e figurava na luta entre a educação literária antiga e a nova. Fora considerado inclusive como corruptor da juventude. Fato trivial quando o assunto é revolução de ideias, pois os que estão na vanguarda recebem a alcunha de corruptores. Eis o primeiro fator de transgressão de Eurípedes.

O segundo ponto observado como transgressão foi a forma como Eurípedes manuseou o mito. Ele alimentou a tendência de dessacralização do mito, como se fizesse parte de uma evolução gradual, retirou o mito da vacuidade, do alheamento, dando um contorno naturalista. Vejamos bem, em uma sociedade grega onde era mais conveniente a projeção do mito, Eurípedes também foi considerado como uma espécie de “profano”.

Em Medéia, por exemplo, ele problematiza a sociedade humana, mostrando o indivíduo preso a cadeias e que procura abrandar esses sentimentos através da reflexão e da razão, discute o casamento, as relações sexuais, prática considerada tabu, e evidencia o poder do mais forte, introduzindo os sofrimentos de seu tempo ao mito original. O elemento do drama passa a ser a representação do egoísmo ilimitado do homem e a ilimitada paixão da mulher.

Um terceiro ponto de transgressão observado em relação à época é o fato de conduzir um discurso retórico na voz de personagens míticos. Aí entra a personagem Medéia que rompe com as convenções tradicionais em dois pontos: além de ser mulher, era bárbara.

Esse discurso retórico acompanhado do realismo burguês, da linguagem e da filosofia, são marcas de outro tipo de transgressão: a do estilo, que posteriormente viria a modificar o helenismo. Na filosofia, inovou com discursos de personagens que deixavam transparecer o pensamento racional dominando a existência, voltando-se contra a poesia e tentando dominá-la. O sujeito humano ganha atenção, então, no caso da personagem Medéia, podemos dizer que ela poderia ser considerada culpada do ponto de vista da maldição ou mesmo da razão, mas a concepção subjetivista poderia absolvê-la.

Eurípedes foi lírico, aprofundando sua lírica na mais fina emoção da alma, foi psicólogo, pois suas ideias nasceram na coincidência entre a descoberta do mundo subjetivo e o conhecimento racional de liberdade. Respondendo a nossa pergunta inicial, as suas críticas não tiveram um cunho didático, mas podemos classificá-las como denunciadoras da ordem dominante, enquanto expressão da realidade.

Enfim, o nosso estudo alcançou os pilares objetivos pretendidos, esboçamos alguns pontos em que a obra comunga das premissas aristotélicas, detalhamos o que consideramos transgressão e confirmamos que Eurípedes realmente revolucionou a forma de fazer tragédia com seu toque denunciador e revolucionário. Todavia, sabemos que nenhum estudo esgota todas as possibilidades de interpretação, abrindo veredas para futuras investigações.

Referências

ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGUINO. **A poética clássica**. Trad. Jaime Bruna. 13 ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

BRANDÃO, Junito de Sousa. **Teatro grego**: tragédia e comédia. 11 ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

BULFINCH, Thomas. **O livro de ouro da mitologia**: histórias de deuses e heróis. 17 ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

EURÍPEDES. **Medéia; Hipólito; As troianas**; Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

_____. **Medéia**. Trad. Miroel Silveira e Junia Silveira Gonçalves. São Paulo: Martin Claret, 2004.

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

JAEGER, Werner. **Paidéia: A formação do homem grego**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

JÚNIOR, Milton Marques. **Introdução aos estudos clássicos**. João Pessoa: Ideia e Zarinha, 2008.

MALHADAS, Daisi. O trágico na encruzilhada. In: FACHIN; CELESTE, Lúcia; Maria. **Teatro em debate**. São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2003.

_____. **Tragédia grega: o mito em cena**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **A origem da tragédia**. São Paulo: Centauro, 2004