



A caracterização da Medeia na tragédia homônima sob a ótica da encenação

The characterization of Medea through performance

Luiz Guilherme Couto Pereira¹

e-mail: luiz.guilherme.pereira@usp.br

orcid: <https://orcid.org/0000-0002-4364-3669>

DOI: <https://doi.org/10.25187/codex.v8i1.33633>

RESUMO: Partindo das considerações de Taplin acerca da encenação em *The stagecraft of Aeschylus: the dramatic use of exits and entrances in Greek Tragedy* (1997) e dos recursos de caracterização usados por Eurípides conforme estudados por Van Emde Boas em *Characterization in Ancient Greek literature* (2017), o presente trabalho analisa a tragédia *Medeia*, de Eurípides, e desenvolve considerações acerca da construção do caráter de Medeia enquanto personagem complexa multifacetada em razão dos encontros por que passa ao longo da trama.

PALAVRAS-CHAVE: Eurípides; *Medeia*; tragédia grega; caracterização; encenação

ABSTRACT: Based on Taplin's considerations about performance in *The stagecraft of Aeschylus: the dramatic use of exits and entrances in Greek Tragedy* (1997) and on Van Emde Boas' studies on Euripides' methods of characterization, as seen in *Characterization in Ancient Greek literature* (2017), this essay analyzes the Greek tragedy *Medea* to develop considerations on the character building of the protagonist as someone complex and multifaceted through her sequence of meetings during the drama.

KEYWORDS: Euripides, *Medea*, Greek tragedy, characterization, performance

¹Doutorando em Letras Clássicas pela Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil, sob a orientação da Profa. Dra. Adriane da Silva Duarte.



Tomando por fio condutor o estudo de Taplin (1977a) sobre o *corpus* esquiliano e o que é aferível da encenação da tragédia por meio do estudo do texto dramático, é seguro afirmar não apenas que o campo tem se desenvolvido substancialmente como também que já é uma certeza a relevância de tais considerações. Uma análise sistemática do texto escrito pode revelar muito acerca da sua encenação e restabelecer toda uma camada de significado à obra, a despeito da escassez de relatos contemporâneos à sua produção – à exceção das comédias aristofânicas, há poucos registros que descrevam as apresentações; a representação iconográfica da encenação trágica no Período Clássico é estranhamente rara² e as observações dos escoliastas, por mais precisas que pareçam, são extemporâneas.

Para sopesar com exatidão o impacto da encenação na obra dramática, é obrigatório primeiramente reconhecê-la como parte integral da composição. Como bem observa Taplin (1977a, p. 2, tradução nossa):

Eu primeiramente inicio explorando a relação entre a peça no papel e a ação no palco dentro da tragédia grega, bem como a relação da ação no palco com o drama como um todo. Duas teses principais emergem dessas explorações: em primeiro lugar, que a ação no palco, que foi concebida pelo tragediógrafo e apresentada como parte da sua criação, é até certo limite recuperável. Muitos aspectos importantes da realização original do artista para sua peça, ao invés de serem uma questão para o capricho do editor, do tradutor ou do produtor, podem ser deduzidos com maior ou menor confiança através da análise acurada do texto e do estudo comparativo dos métodos dramáticos recorrentes e convencionais. Em segundo lugar, representação cênica (*mise-en-scène*, *Inszenierung*) não é um aspecto externo e não essencial, tampouco uma sobrecarga grosseira e incidental: É uma parcela do trabalho do dramaturgo e um elemento inalienável da sua comunicação e, portanto, do seu significado³.

Posto isso, uma vez definida a representação cênica como constitutiva de significado e tomando por segura a premissa defendida por Taplin (1977b) de que os tragediógrafos do Período Clássico não escreviam rubricas externas às falas, a análise do texto trágico com foco no uso dos

²Nesse sentido, Taplin (2006).

³*I set out primarily to explore the relation in Greek tragedy between the play on paper and the action on stage, and between the stage action and the drama as a whole. Two main theses emerge from these explorations. First, the stage action, which the playwright devised and presented as part of his creation, is to some extent recoverable. Many important features of the artist's original realization of his play in the theatre, far from being only a matter of the whim or intuition of editor, translator or producer, can be elicited with more or less confidence from close consideration of the text and methods. Secondly the scenic presentation (*mise-en-scène*, *Inszenierung*) is not an inessential external feature or a gross and incidental encumbrance: it is part and parcel of the playwright's handiwork, and is an inextricable element of his communication and hence of his meaning.*

anúncios, das rubricas internas de entrada e saída, bem como no seu impacto na trama, pode nos revelar novas informações acerca da própria estrutura do espetáculo trágico. A sumarização sintética apresentada por Halleran (1985, pp. 5-6, tradução nossa) é digna de ser repetida aqui:

Oliver Taplin desenvolveu o forte argumento de que o padrão estrutural básico da tragédia grega é a alternância de fala e canção costurada pela reorganização das personagens por meio da saída antes da canção e pela entrada depois dela: entrada do(s) ator(es) - diálogo dos atores - saída do(s) ator(es) / canção coral estrófica / entrada de novo(s) ator(es).⁴

Em razão desse “padrão estrutural básico” na obra que é concebida tendo em vista sua representação e sua recepção pela plateia do espetáculo, Halleran (*ibid*), na sua análise do *corpus* euripídiano, sintetiza que a entrada após a ode não costuma ser anunciada, ao passo que as entradas de personagens ocorridas entre-odes normalmente o são. Da mesma forma, são estabelecidos parâmetros para a análise das entradas e saídas de cena, tanto no tocante ao uso performático de cada uma delas quanto no que diz respeito ao contexto interno da obra. Há um questionamento sistemático objetivo, analisando a cada entrada em cena “quem entra”, “quando entra”, “como entra” e “de onde entra”. Além dele, há o questionamento subjetivo, a discussão acerca de “por que entra”. A presença dos atores no palco e dos personagens na ação são, ambas e diferentemente, agregadoras de sentido à obra.

É extremamente válido ressaltar que qualquer tentativa de categorizar a totalidade das entradas e saídas de personagens na tragédia dentro de duas ou três máximas vai resultar em um número de exceções quase tão vasto quanto o número de incidências. Um “padrão estrutural básico” não significa uma total ausência de variância. Taplin (1977a, p. 4, tradução nossa) deixa claro: “eu não posso tentar definir nesta introdução os muitos modos em que as entradas e saídas podem ser colocadas em uso dramático: isso terá de ser deixado para os comentários principais”⁵. Reforçando a premissa de que algumas entradas têm seu anúncio vinculado a outra questão que não exclusivamente a mera estrutura, Dingel (1967, pp. 221-33) catalogou cerca de 200 entradas na tragédia grega em que a atenção é voltada para acessórios ou vestimentas que contribuem para o efeito da ação.

Para o estudo específico do *corpus* euripídiano, Halleran (1985) estabelece três premissas bastante abrangentes quanto às entradas e saídas de cena. Antes de centrarmos nossa atenção na tragédia *Medeia* e, mais especificamente, na personagem-título, podemos elencar estas máximas:

⁴ Oliver Taplin has made a strong case that the basic structural pattern of Greek tragedy is the alternation of speech and song tied up with the rearrangement of characters by exit(s) before the song and entrance(s) after it: enter actor(s) – actors’ dialogue – exit actor(s) / choral strophic song / enter new actor(s) etc.

⁵ I cannot attempt to sort out in this introduction the many ways in which entrances and exits can be put to dramatic use: that must be left to the main commentaries.

1) Anúncios acontecem apenas quando a personagem não está sozinha em cena.

A razão por trás da premissa é quase auto-explicativa: não se anuncia a chegada de alguém quando se está sozinho, não havendo quem escute seu anúncio. E uma vez que a presença quase constante do Coro torna rara a situação de termos um único personagem em cena, seria de se esperar a ausência de exceções. Ainda assim, Halleran (ib, p. 6) encontra seis delas nas obras de Eurípides – uma das quais na tragédia em discussão, quando a Ama (τροφός) de Medeia anuncia a chegada do Preceptor (παιδαγωγός) com os filhos da protagonista.

2) Entradas imediatamente posteriores a um canto estrófico não são anunciadas.

Mais uma vez, concordando com a formatação dada por Taplin (1977a). A entrada de uma nova personagem após o canto estrófico é uma convenção da tragédia, o que tornaria seu anúncio redundante.

3) Entradas que não forem imediatamente posteriores a um canto estrófico são anunciadas.

A terceira premissa respeita a primeira: a convenção exige que aja alguém em cena para ouvir esse anúncio. Ainda assim, o número de exceções é digno de nota – Halleran (1985, p. 20) cita quatorze no corpus euripídiano.

Dessa forma, para que possamos analisar a *Medeia* e a caracterização da sua protagonista como a personagem complexa e multifacetada descrita por Van Emde Boas (2017) em seu estudo de caso, é necessário ter em mente não apenas que a encenação é agregadora de sentido e que cada entrada e cada saída ao longo da tragédia colaboram para a caracterização da personagem-título, mas também que qualquer variação no supracitado “padrão estrutural básico” é digna de especial atenção.

Por fim, antes de analisarmos caso-a-caso as entradas e saídas da obra em estudo, vale dedicar alguma atenção à ingrata definição dos termos “entrada” e “saída”. Taplin (1977a, pp. 7-9) ressalta a dificuldade de definir a exata entrada de cada personagem no campo de visão da plateia, considerando não apenas as distâncias a serem percorridas no palco como também o próprio formato do teatro clássico, no qual o todo da plateia não teria uma mesma perspectiva. Assim, as “entradas” e “saídas” são consideradas não no seu sentido físico, mas naquele utilizado nas artes cênicas: a entrada da personagem é posterior à entrada física do ator no espaço cênico, e ocorre quando alguém se dirige a ela ou quando ela afeta os eventos por meio de atos ou palavras; e a saída se define pelo fim

da interação⁶. Neste estudo será respeitada a convenção de mencionar a numeração desses versos de engajamento e desengajamento para analisarmos as entradas e saídas.

Tratemos agora da nossa protagonista. Muito há para ser dito acerca da caracterização da Medeia antes mesmo da sua primeira entrada. A tragédia começa com um monólogo da Ama de Medeia, que lamenta a má-sorte da patroa, seguido (v. 46) da entrada dos filhos dela, acompanhados pelo seu Preceptor. Mastronarde (2002, p. 160) observa que o monólogo dirigido direta ou indiretamente ao público é costumeiro em Eurípides, mas que, nos casos em que ele é declamado por um mortal, a presença de uma personagem de maior relevância causa a simpatia imediata do público para com ela. Ao iniciar com a fala de uma serva anônima, Eurípides não apenas estabelece o caráter doméstico da tragédia, como também começa a construir a expectativa pela chegada da protagonista. A entrada do Preceptor com os filhos de Medeia e de Jasão alimenta ainda mais essa tensão, à medida que ambos começam a debater as desgraças que a acodem. Van Emde Boas (2017, p. 358, tradução nossa) comenta que “essas duas figuras são imediatamente caracterizadas por agrupamento (classe e idade); provavelmente o figurino, as máscaras e a atuação contribuía com isso. Unicamente aqui na tragédia nós vemos duas personagens de classe inferior falando uma com a outra”⁷. Talvez tenha sido o atípico dessa situação que motivou Eurípides a anunciar a entrada do Preceptor por meio da fala da Ama (v. 46-8), mesmo não havendo outra personagem a quem anunciar.

Ainda antes da primeira aparição da Medeia, temos uma descrição do seu estado, ressaltando seu crescente sofrimento (ἐν ἀρχῇ πῆμα κούδέπω μεσοῖ, v. 60), sua melancolia (δυσθυμουμένη, v. 92), o seu caráter selvagem e a natureza odiosa do seu espírito implacável (ἄγριον ἦθος στυγερὰν τε φύσιν φρενὸς ἀυθάδους, v. 101-2). Intensificando a expectativa da plateia, temos as falas da protagonista, proferidas de dentro da σκηνή, em um quase-diálogo com a Ama. As falas são em anapestos, permeadas de interjeições (v. 96, ἰώ; v. 98, ἰώ μοί μοι; v. 111, αἰῶ), *extra metrum* ou não, reforçando a impressão de desequilíbrio emocional já mencionada. Mastronarde (2002, p. 181) comenta que as falas proferidas por detrás da σκηνή são razoavelmente frequentes, mas usadas especialmente para assassinatos ou descobertas de suicídios. Essa situação inusitada, aliada ao comprimento das falas da Medeia – ele compara aos v. 333-43 do *Ájax* de Sófocles ou aos v. 576-95 das *Bacantes* euripídicas, onde grupos de dois ou três versos são a norma – deve ter acrescentado um ar de sofreguidão e urgência à fala. O Párodo (v. 131-213) corrobora toda a situação prévia: os lamentos de Medeia foram ouvidos e são citados como justificativa para a chegada do coro de mulheres. A primeira fala do Coro (v. 131-8) já demonstra simpatia à causa da protagonista e reforça sua caracterização

⁶ Há a ressalva da “personagem menor”, nos casos em que sua entrada não tiver sido marcada, que deve ser tratada como entrando junto com a personagem maior a quem ela está conectada.

⁷ *These two figures are instantly characterized by group membership (class and age), presumably dress, mask and acting will have contributed to this. Uniquely in tragedy we see here two such lower-class characters talking together.*

como sofredora e estrangeira, ao se referir a ela pela primeira vez como “a infeliz da Cólquida” (τὸς δυστάνου Κολχίδος).

Como a primeira entrada da protagonista (v. 214) vem imediatamente após um canto coral estrófico, ela não é anunciada. Ainda assim, carrega a rubrica interna de movimento: saí da casa (ἔξῃλθον δόμων). Não é impossível crer que essa indicação redundante, conforme as regras convencionadas, fosse simplesmente uma rubrica interna para o ator no papel da protagonista, que já se manifestara antes, por detrás da σκηνή, evidenciando o momento em que deveria adentrar o espaço cênico. Independentemente disso, tal entrada causa impacto considerável. Não só pela supracitada construção de expectativa, mas também pela caracterização que, simultaneamente, confirma e frustra a expectativa construída. Medeia deve estar visualmente caracterizada como uma bárbara e estrangeira. Esse traço é citado reiteradamente ao longo da tragédia⁸; seguramente, tal condição seria evidenciada também nos seus trajes e adereços, criando um contraste que fosse visual, não apenas dialético⁹.

Porém, ocasionando uma quebra de toda essa expectativa, a Medeia que se apresenta é diferente da prevista. No lugar da bárbara que chora e pede para morrer (v. 144-7), surge uma mulher centrada, articulada, com um discurso de complexos argumentos retóricos que esclarece que o estrangeiro deve se fazer agradável à cidade (v. 222); uma oradora que estabelece uma identificação dela com o Coro, posto que, por serem todas elas mulheres, compartilham a mesma sina (v. 230-1); alguém que impele à ação, pedindo a colaboração do Coro para a execução do seu plano ainda não revelado (v. 259-66). Van Emde Boas (2017, p. 361, tradução nossa) observa que “as cenas de abertura preparam o terreno para a conclusão assassina da peça, mas no processo revelam muito acerca da personagem sutil e perigosa que impulsiona esses acontecimentos”¹⁰. Há uma discussão insolúvel acerca da verossimilhança das repetidas e radicais mudanças de tom nas falas da Medeia¹¹, que ora são vistas como realistas, ora como farsescas; mas inegavelmente essa primeira apresentação – de uma Medeia visível tão divergente daquela que era só audível – serve de vislumbre para a sequência de surpresas que vai se desenvolver por toda a tragédia.

Feita a primeira entrada, a protagonista permanece em cena por quase todo o desenrolar da tragédia, se vendo confrontar por Creonte, Jasão, Egeu, Jasão novamente, o Preceptor e um Mensageiro, para só então sair de cena. Van Emde Boas (2017, p. 359) comenta que é uma dinâmica frequente nas

⁸ Medeia comenta sua condição de bárbara (βαρβάρως) nos versos 256 e 591 e de estrangeira (ξένος) nos versos 222, 387 e 139. Jasão se refere a ela como bárbara nos versos 537 e 1331, o Coro usa o termo estrangeira no verso 436 e o já mencionado genitivo patronímico no verso 132.

⁹ *Contrario sensu*, Mastrorarde (2002, p. 41, *apud* Sourvinou-Inwood 1997, pp. 290-4) acredita que a personagem apareceria originalmente com trajes gregos, e só vestiria um traje tipicamente oriental no Êxodo.

¹⁰ *the opening scenes lay the groundwork for the play's murderous conclusion, but in the process reveal much about the subtle and dangerous character that fuels these developments.*

¹¹ Van Emde Boas (2017, p. 360) cita Gould (2012 [1996], p. 551), Gellie (1988, pp. 17-22), Seidensticker (2008, p. 342) e Mossman (2011, p. 44).

protagonistas femininas de Eurípides (tal como em *Hécuba* e *Electra*) dominarem o palco pela maior parte da peça. Harsh (1965, p. 174, tradução nossa) vai além e observa:

“A peça é, em essência, um duelo entre Medeia e o mundo. Seu adversário é ora Creonte, ora Jasão, ora Egeu. De fato, não há mais do que duas personagens falando em cena em momento algum, e isso se deve não à data relativamente precoce da peça, mas a um deliberado projeto artístico. Um terceiro ator em cena confundiria a simplicidade resoluta da composição”¹².

Antes de abordarmos a saída de cena da protagonista (v. 1250), é válido apreciarmos o quanto a entrada de cada nova personagem nesse ínterim colabora para a caracterização dela. A entrada de Creonte – anunciada pelo Coro (v. 269-270) – já confere um atributo à Medeia no verso inicial da sua primeira fala “de triste semblante e enfurecida com o marido” (σκυθρωπὸν καὶ πόσει θυμουμένην, v. 271). Mastronarde (2002, p. 218) comenta que a máscara imutável da Medeia representaria sempre um rosto triste, mas que não é impossível que o ator reforçasse essa condição por meio da expressão corporal. Ao longo do diálogo, outras características ainda são ressaltadas pelo antagonista, como “naturalmente sábia e conhecedora de muitos males” (σοφὴ πέφυκας καὶ κακῶν πολλῶν ἴδρις, v. 285). Ao término da primeira interação da Medeia com outra personagem, já temos um perfil bem elaborado da protagonista. Martin (2007, pp. 41-42) observa ainda a intrincada ironia trágica presente nessa caracterização: Creonte a considera sábia (v. 285). Ela, em sentença gnômica, diz que, ao se apresentar novos saberes aos ignorantes, parece-se inútil por natureza e não sábio (v. 298-9); concluindo por se declarar nem assim tão sábia (v. 305). Seu argumento resulta convincente, Creonte lhe concede um dia e ela, tendo apresentado novos saberes e parecendo não ser assim tão sábia, revela a condição de ignorante do seu interlocutor – o que causará a ruína dele e de toda a casa real. Mais do que isso, Creonte é agressivo desde a primeira abordagem e a certeza da presença de outros atores fazendo a comitiva do rei – aos quais ele praticamente se dirige (v. 335)¹³ – só intensifica a imagem de impotência da Medeia.

Seguindo com a dinâmica de identificação da protagonista por meio das características atribuídas a ela pelos seus interlocutores, no segundo episódio, a entrada de Jasão – não anunciada, após um canto coral estrófico – traz no seu segundo verso uma menção ao temperamento áspero (τραχεῖαν ὀργήν, v. 447) de Medeia. Tal como Creonte, o primeiro contato já é beligerante e acusatório e, mais do que isso, Jasão sequer se dirige a ela na primeira fala, tornando sua entrada ainda mais ríspida.

¹² *The play is essentially a duel between Medea and the world. Her adversary is now Creon, now Jason, now Aegeus. Indeed no more than two speaking characters are on scene at any one time, and this of course is due not to the comparatively early date of the play, but to deliberate artistic design. A third party on scene would confuse the stark simplicity of the composition.*

¹³ Creonte menciona (v. 335) a mão dos homens que o acompanham (ἔξ ὀπαδῶν χειρὸς), o que nos leva a crer que junto com ele entra uma comitiva de figurantes.

Mastronarde (2002, p. 248) ressalta que Jasão só é (auto) nomeado no sétimo verso da sua primeira fala (v. 452), mas que provavelmente a riqueza de seu figurino, a idade representada em sua máscara e o fato de ter entrado pela mesma direção do palácio de Creonte já deixavam clara sua identidade. Contra ele Medeia não refreia seus impulsos e responde com igual fúria, realizando uma troca de acusações que chega a render um comentário do Coro (v. 519-20). Esse é o único momento da tragédia em que Jasão e Medeia são apresentados assim, exibindo uma performática condição de igualdade, face-a-face expondo seus sentimentos. Mastronarde (*ib*, pp. 250-8) considera a fala de Medeia “uma pequena obra-prima de invectiva retórica, combinando estrutura clara e autoconsciência com uma demonstração de emoção controlada e justificada”¹⁴; mas observa também a eficácia com que a fala de Jasão responde aos argumentos dela. É possível que não escapasse dos espectadores a equivalência entre Medeia e Jasão, à medida que ela abandona o papel de inofensiva que representara com Creonte e clama para si a autoria de todos os feitos do herói, bem como a relutância dele em perder esse protagonismo.

No terceiro episódio, após um canto em que o Coro encerra enaltecendo o valor da amizade sincera (v. 659-61), a entrada de Egeu (v. 662) – não anunciada, mas com sua nomeação já na primeira fala da Medeia (v. 665-6) – é a primeira a começar por uma saudação (χαῖρε), depois de duas entradas consideravelmente mais brutas. Mastronarde (*ib*, p. 283) considera seguro afirmar a presença de extras representando a comitiva de viagem do rei de Atenas, a despeito de eles não serem mencionados. Acrescenta (*ibid*) que Egeu, não por acaso, é também o primeiro a tratá-la como se fossem amigos (φίλους, v. 664) e a enaltecer a sabedoria de Medeia como uma característica positiva, ao responder, quando ela pergunta (v. 676) se pode saber as palavras do oráculo: “Certamente, uma vez que ela carece de espírito sábio” (μάλιστα, ἐπεὶ τοὶ καὶ σοφῆς δεῖται φρενός). A linguagem corporal dos atores provavelmente acompanhava a mesma simpatia, em contraste com as entradas anteriores, de forma que, mesmo antes de a protagonista revelar sua situação e acordar com ele o asilo em troca de prole, o público já saberia que se tratava de um aliado, não de um inimigo.

A chegada repentina de Egeu é vista como estranhamente providencial por uns, enquanto outros, como Mastronarde (2002, p. 33), cogitam a possibilidade de que isso já representasse um favorecimento dos deuses à causa de Medeia. Em qualquer um dos casos, a pronta nomeação daquela personagem estranha à trama era uma necessidade. Diferentemente da hipótese levantada anteriormente na entrada de Jasão, no caso de Egeu a riqueza do figurino ou a direção por onde entrara não seriam o bastante para identificá-lo.

Vale ainda mencionar o curioso espelhamento performático nos dois encontros de Medeia com os diferentes reis. Ao tratar com Creonte, Medeia se ajoelha e suplica piedade (v. 324), mas obtém uma resposta negativa – a de que não será poupada do exílio (v. 325)– com uma ressalva positiva –

¹⁴ *a small masterpiece of rhetorical invective, combining clear structure and self-consciousness with a justified and controlled display of emotion.*

tem até o nascer do sol do dia seguinte para ir embora (v. 351-4). No diálogo com Egeu, ela repete a ritualística da súplica (v. 710) e recebe uma resposta positiva (v. 723-4), mas com uma ressalva negativa – a de que deve chegar a Atenas por conta própria e só quando lá estiver receberá asilo (v. 726-9). É improvável que a similitude dos encontros passasse despercebida à plateia.

O quarto episódio traz (v. 866) a segunda entrada de Jasão – não anunciada, após um canto coral –, mas em resposta a um comando de Medeia a um anônimo (v. 820) e acrescida da rubrica interna: “venho tendo sido convocado” (ἦκω κελευσθεῖς) e um vocativo (γύναι) postergado para o final da sua fala (v. 868), que mantém a rispidez do diálogo e contrasta com os modos calculadamente gentis de Medeia, que por sua vez abre sua fala chamando-o pelo nome (v. 869). Nesse diálogo, se executa o engodo já revelado para o Coro, bem como se apresenta a dificuldade de pôr em prática o planejado. A fala de Medeia (e, provavelmente, sua expressão corporal também) é primeiramente submissa, pedindo desculpas por sua fúria (v. 870) e enaltecendo o bom senso de Jasão (v. 874), mas passa perto de perder o controle (v. 901-2) e deixa escapar uma lágrima (v. 905), partilhada pelo Coro (v. 906). Segue-se todo um diálogo permeado de duplo sentido quando Jasão menciona o futuro das crianças (v. 920-31), imediatamente antes da execução do plano. Ainda observando as notas performáticas presentes no texto escrito da obra, Mastronarde (2002, p. 317) relaciona a orientação de Medeia (v. 899), de que os filhos peguem a mão direita do pai, ao juramento que ele quebrou, feito a ela com a mesma mão direita (v.496). Mais do que isso, a mão com que Jasão mentiu para ela se torna a mão por meio da qual ela consuma sua vingança, como ela mesma anuncia (v. 1244) e pelo que Jasão também a recrimina depois (v. 1365).

O quinto episódio apresenta o famoso monólogo da Medeia, que é provavelmente o trecho que traz a melhor representação do caráter trágico da personagem, mas que carrega também um tanto da sua caracterização multifacetada. Antes, no diálogo com o Preceptor, Medeia sofre e lamenta o destino das crianças, reiterando a sua autoproclamada condição de sofredora (τάλαιν’ ἐγώ, v. 1016) e angariando a simpatia do público. Após um interlúdio em anapesto¹⁵, a chegada do Mensageiro com a narrativa dos eventos no palácio de Creonte resulta em um diálogo no qual Medeia parece mais sádica, regozijando com o sofrimento dos seus inimigos (v. 1132-5), e mais decidida, evocando a ação que, imediatamente antes, ela lamentava ter de executar (v. 1236-9).

No tocante à encenação, o Êxodo vai consumir a caracterização de Medeia. Após ter saído de cena pela primeira e única vez, depois do diálogo com o Mensageiro, seguindo para dentro da casa atrás dos filhos para assassiná-los, segue-se um desesperado canto coral, estrófico em verso docmaico, e o assassinato das crianças, com interjeições *intra et extra metrum*, e pedidos de ajuda que fazem o Coro cogitar a entrada na casa – o que significaria abandonar a vista de todos. Não é difícil imaginar o

¹⁵ Taplin (1977a, pp. 255-6), analisando *As Suplicantes* de Ésquilo, conclui pelo parecer de que o interlúdio anapéstico não pode tomar o lugar do estásimo e servir como marco divisor de episódios.

estado de ansiedade do público. Hamilton (1987, p. 593) e Mastronarde (2002, p. 39) comentam ainda a possível expectativa da plateia, de ver o resultado dos atos da protagonista por meio da ἔκκλημα, artifício frequente de revelação dos falecidos, mas há aqui uma dicotomia que corrobora a leitura das diferentes Medeias proposta por Van Emde Boas (2017, p. 360): ela é uma dentro de casa e outra fora. Ao sair de cena, ela deixa de ser a Medeia visível – manipuladora, mas que ainda assim sofre por conta das decisões que tomou; e volta a se tornar a Medeia audível que a Ama descrevera no Prólogo – animalésca, brutal, assassina. Mais do que simplesmente respeitar a convenção de tirar da vista da plateia os assassinatos e suicídios, as falas após a saída da protagonista confirmam a caracterização esboçada no começo da tragédia.

Jasão entra em cena (v. 1293) sem ser anunciado, após um canto estrófico. Mastronarde (2002, p. 376) observa que as ordens dadas por ele no plural para que as portas sejam abertas (v. 1314-5) fez alguns estudiosos¹⁶ entenderem que ele viria acompanhado de guardas do palácio de Creonte, mas acredita que os comandos sejam dirigidos aos servos de dentro de sua casa. Parece-nos mais acertado que Jasão chegasse sozinho, não só por conta da já mencionada dinâmica de acareamento da peça, que põe Medeia constantemente face-a-face com os seus antagonistas, como também pelo curioso espelhamento retórico que a cena vai trazer, com as acusações de Jasão ecoando aquelas feitas a ele por Medeia no seu próprio ἀγών: se tornar o mais odiado (v. 1323 e 467); a audácia (v. 1345 e 469); um pedido a Zeus (v. 1405 e 169); o fato de ter criado os filhos em vão (v. 1349-50 e 1029)¹⁷. Tudo dá a entender que essa cena é uma releitura invertida dos acontecimentos anteriores da tragédia.

O retorno de Medeia ao palco (v. 1317) não é anunciado, mesmo não sendo imediatamente após um canto coral estrófico, e traz consigo o *deus ex machina*, surpreendendo a plateia e evidenciando uma última característica da protagonista, apregoada por ela mesma desde o começo da tragédia¹⁸ e relevada por todos os demais: a herança divina. Aceitando ou não a teoria da expectativa do público pela cena vinda por meio da ἔκκλημα, não é difícil imaginar o impacto da aparição da Medeia na carruagem do sol, assim abrupta, acima e fora do alcance de Jasão. Mastronarde (2002, p. 41, *apud* Sourvinou-Inwood 1997, pp. 290-4) sugere uma troca de figurino – apenas aqui Medeia apareceria vestida em trajes orientais. Mas, mesmo que assim não fosse, o vislumbre final da personagem certamente era algo impressionante. Quer pela sua condição de descendente do Sol, quer pela sua habilidade como feiticeira, Medeia seguramente era vista como mais do que humana. Ainda assim, o *deus ex machina* é um recurso exclusivo das divindades – uma posição da qual ela estaria aquém – e cuja oportunidade de uso por Eurípides, conforme observa Mastronarde (2002, p. 32), é mesmo

¹⁶ Citando seu próprio trabalho anterior, Mastronarde (1990, p. 226).

¹⁷ Conforme observado por Mastronarde (2002, p. 373).

¹⁸ Antes da menção à carruagem alada (v. 1320), Medeia afirma sua ascendência divina em três outras ocasiões (v. 406, 746 e 955).

assim atípica, por não se tratar de um Prólogo, tampouco de uma solução proclamada por ocasião do Epílogo. Com tudo isso, a última entrada da protagonista em cena a coloca em um patamar único; seja o de divindade por equiparação, seja o do uso pouco convencional dos recursos cênicos.

O diálogo que se segue reforça a distância que separa Medeia de Jasão. Mais do que ser incapaz de tocá-la (v. 1320), Jasão tampouco consegue que ela lhe conceda seu último pedido, o de enterrar as crianças (v. 1377). A elevação por meio do mecanismo reproduz a superioridade da sua condição; e em uma obra repleta de súplicas atendidas, mesmo que parcialmente, a de Jasão, que talvez aqui viesse acompanhada da encenação ritualística não consumada por conta da distância entre suplicante e suplicada, é a única que é inteiramente negada. E o caráter complexo da protagonista – e da tragédia como um todo – se faz perceber pela última vez. É impossível não sentir alguma piedade de Jasão, mesmo tendo testemunhado o comportamento abjeto dele ao longo de toda a tragédia. Mas, da mesma forma, é impossível não ver em Medeia algo de trágico, de aterrador, de digno de pena, mas ao mesmo tempo de inegavelmente vitorioso no momento em que ela parte, levando consigo os corpos dos filhos que matou.

Referências bibliográficas:

- DINGEL, J. *Das requisite in der griechischen Tragödie* (Diss Tübingen), 1967.
- GELLIE, G. The character of Medea. *BICS*, vol. 35, n. 1, 1988, pp.15-22.
- GOULD, J.P. Euripides. In: HORNBLOWER, S; SPAWFORTH, A; EIDINOW, E. (eds.) *Oxford Classical Dictionary*. 4th ed. Oxford: Oxford University Press, 2012 [1996], pp. 551-553.
- HALLERAN, M. *Stagecraft in Euripides*. Sidney: Croom Helm Australia Pty Ltd., 1985.
- HAMILTON, R. Cries within and the tragic skene. *AJP* 108, 1987, pp. 585-99.
- HARSH, P. W. *A handbook of classical drama*. Stanford University Press: Stanford, 1965.
- MARTIN, R. P. Ancient theatre and performance culture. In: MCDONALD, M. & WALTON, J. M. (eds.) *The Cambridge companion to Greek and Roman theatre*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007, pp. 36-54.
- MARTIN, R. P. *Euripides: Medea*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- MASTRONARDE, D. J. Actors on high: the skene roof, the crane, and the gods in Attic drama. *Classical Antiquity* 9, 1990, pp. 247-97.
- MOSSMAN, J. *Euripides: Medea*. Oxford: Oxford University Press, 2011.
- SEIDENSTICKER, B. Character and characterization in Greek tragedy. In: REVERMANN, M. & WILSON, P. (eds.) *Performance, iconography, reception: studies in honour of Oliver Taplin*. Oxford: Oxford University Press, 2008, pp. 333-346.
- SOURVINOU-INWOOD, C. Medea at a shifting distance: images and Euripidian tragedy. In: CLAUSS, J. & JOHNSTON, S. I. (eds.) *Medea. Essays on Medea in myth, literature, philosophy, and art*. Princeton: Princeton University Press, 1997, pp. 253-96.

- TAPLIN, O. **The stagecraft of Aeschylus**: the dramatic use of exits and entrances in Greek Tragedy. Oxford: Oxford University Press, 1977a.
- TAPLIN, O. Did Greek dramatists write stage instructions? **PCPS** n. 23, 1977b, pp. 121-32.
- TAPLIN, O. The pictorial record. In: **Cambridge companion to Greek tragedy**. 2nd. ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- VAN EMDE BOAS, E. Euripides. In: **Characterization in Ancient Greek literature**. Leiden e Boston: Brill, 2017.

