

# CALÍOPE

Presença Clássica



2025.2 . Ano XLII . Número 50

# CALÍOPE

---

## Presença Clássica

Separata 10

EDITORES

Fábio Frohwein de Salles Moniz  
Rainer Guggenberger

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
REITOR Roberto de Andrade Medronho

CENTRO DE LETRAS E ARTES  
DECANO Afranio Gonçalves Barbosa

FACULDADE DE LETRAS DIRETORA  
Sonia Cristina Reis

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS CLÁSSICAS  
COORDENADOR Fábio Frohwein de Salles Moniz  
VICE-COORDENADOR Simone de Oliveira Gonçalves Bondarczuk

DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS  
CHEFE Eduardo da Silva de Freitas  
SUBSTITUTO EVENTUAL Renan Moreira Junqueira

EDITORES  
Fábio Frohwein de Salles Moniz  
Rainer Guggenberger

CONSELHO EDITORIAL  
Alice da Silva Cunha  
Ana Thereza Basilio Vieira  
Anderson de Araujo Martins Esteves  
Arlete José Mota  
Auto Lyra Teixeira  
Ricardo de Souza Nogueira  
Tania Martins Santos

CONSELHO CONSULTIVO  
Alfred Dunshirn (Universität Wien)  
David Konstan (New York University)  
Edith Hall (King's College London)  
Frederico Lourenço (Universidade de Coimbra)  
Gabriele Cornelli (UnB)  
Gian Biagio Conte (Scuola Normale Superiore di Pisa)  
Isabella Tardin (Unicamp)  
Jacyntho Lins Brandão (UFMG)  
Jean-Michel Carrié (EHESS)  
Maria de Fátima Sousa e Silva (Universidade de Coimbra)  
Martin Dinter (King's College London)  
Victor Hugo Méndez Aguirre (Universidad Nacional Autónoma de México)  
Violaine Sebillote-Cuchet (Université Paris 1)  
Zelia de Almeida Cardoso (USP) – *in memoriam*

CAPA  
Vaso grego de figuras vermelhas (hídria). Séc. IV a.C. Cerâmica. Procedente de um ateliê sul-italico. Grupo AV Libation Painter. A cena representa o mito de Pandora, no momento em que ela, por curiosidade, abre a caixa e liberta todos os males que afligem a humanidade; apenas consegue reter a esperança, que é o único consolo que resta ao homem. Acervo: Museu Arqueológico de Barcelona. Foto: Rainer Guggenberger

EDITORAÇÃO E PROJETO GRÁFICO  
María Paula Rozo

REVISORES DO NÚMERO 50  
Fábio Frohwein de Salles Moniz | Rainer Guggenberger

# Feitiçaria na *Medeia* de Sêneca

Sara Anjos

## RESUMO

Os estudos contemporâneos de fenômenos como a feitiçaria e a magia têm se beneficiado dos aportes de campos como a antropologia e a etnografia. Com o objetivo de entender melhor certas representações dessa prática em materiais textuais legados pela antiguidade greco-romana, é possível proceder a uma análise comparativa que destaque semelhanças e diferenças. O objetivo deste artigo é se valer de uma abordagem filológica para avançar esse tipo de entendimento acerca da representação da feitiçaria na *Medeia* de Sêneca. A partir de uma apresentação dos aspectos tradicionais do seu mito (presente em obras tão variadas quanto as de Hesíodo, Eurípides, Apolônio, Ovídio e outros), destaca-se a centralidade da feitiçaria em termos simbólicos, dramáticos e mesmo estruturais para a tragédia senequiana. Segundo a interpretação aqui proposta, essa obra sugere que Medeia só alcança o seu estatuto de mito por meio da feitiçaria.

## PALAVRAS-CHAVE

Feitiçaria; Mito; Medeia; Magia; Sêneca.

SUBMISSÃO 19 fev. 2025 | APROVAÇÃO 03 abr. 2025 | PUBLICAÇÃO 30 mar. 2026

DOI 10.17074/cpc.v1i50.67295

Deixe-me dizer o que a magia não é: não é poder divino, que vem com um pensamento e um piscar de olhos. Deve ser feita e trabalhada, planejada e procurada, desenterrada, secada, fatiada e moída, cozinhada, encantada e cantada. [...] Cada erva deve ser encontrada em sua toca, colhida na hora certa, cavada da terra, selecionada e limpa, lavada e preparada. Deve ser manuseada deste e deste jeito, então daquele, para descobrir onde está o seu poder.

Miller, 2019.

E

m *A estrutura dos mitos*, Claude Lévi-Strauss, baseando-se no trabalho de Saussure e alguns dos seus conceitos fundamentais, como a distinção entre *langue* e *parole*, defende que, diferentemente da poesia, “a substância do mito não se encontra nem no estilo, nem no modo de narração, nem na sintaxe, mas na história que é relatada”.<sup>1</sup> Na antropologia estrutural, o estruturalismo como método de análise dos mitos é produtivo pois lida e abraça a contradição, qualidade típica desse material. Uma das contribuições mais duradouras da obra é propor a consideração de todas as versões do mito em sua análise estrutural, além de criticar as abordagens, tão comuns até hoje, que buscam restituir uma versão original ou genuína, superestimando ideias como originalidade e pureza. Lévi-Strauss busca analisar o mito de origem dos Zuni e, ao se deparar com a multiplicidade própria da oralidade, afirma que todas as versões pertencem ao mito. Assim, o salto dessa análise estruturalista é rastrear suas unidades constitutivas: os mitemas. A cada conto ou versão existem os mitemas que são as características contínuas (ou perenes), enquanto as técnicas poéticas empregadas são sempre passíveis de mudanças, preenchendo os espaços entre os mitemas escolhidos.

No capítulo *O feiticeiro e sua magia*, na mesma obra, *Antropologia estrutural*, Lévi-Strauss<sup>2</sup> afirma que a eficácia da magia tem relação com a crença nos poderes extraordinários da pessoa praticante e com a precisão de suas técnicas, uma vez que se trata de uma prática guiada por pressupostos epistemológicos e métodos específicos. De acordo com Bronislaw Malinowski,<sup>3</sup> a força da magia está no feitiço realizado com base no conhecimento preciso da fórmula mágica. A força da magia não independe da ação humana, mas está intrinsecamente conectada com quem a realiza e como procede. Não existe força mágica na natureza e nos objetos isoladamente. A magia é criada no momento de interação intencional entre o animal humano e o mundo, ou seja, em seu recurso

às forças da *physis* (ou do *cosmos*). A pessoa aprende a manipular, de acordo com a sua vontade, a força natural. Valendo-se dessa força, quem pratica magia desenvolve um poder pessoal, que é a perícia mágica.

Todavia, para uma análise das especificidades desse fenômeno, antigo e plural, é necessário atentarmos para os termos empregados e as práticas descritas em contextos específicos, afinal, para além das semelhanças atestadas por etnólogos e antropólogos em sociedades tribais nos dias de hoje com as práticas preservadas em documentos de um passado recuado (como é o caso da antiguidade greco-romana), podem subsistir diferenças consideráveis.<sup>4</sup> Como aponta Semíramis Corsi Silva, devemos atentar para as peculiaridades do uso de termos como feitiçaria e bruxaria, pois cada um carrega em si contextos, conceitos e usos específicos. Os termos “bruxa” e “feiticeira” são usados para definir práticas diversas em momentos e locais distintos: tanto as práticas da Europa Antiga e Medieval quanto a magia de povos africanos estariam agrupadas sob a denominação mais ampla de “magia” e “feitiçaria”. “Bruxaria”, por outro lado, seria um termo característico da Idade Média e Moderna, relacionado ao contexto cristão de intolerância religiosa, sobretudo no período da caça às bruxas.<sup>5</sup>

A feitiçaria será entendida aqui como um fenômeno social existente tanto na antiguidade greco-romana quanto na Europa Cristã, oriundo dos antigos sistemas agrários de tendência matriarcal. Ao longo do presente texto, adotarei os termos “feitiçaria”, “magia” e “encantamento”, “feiticeira” e “praticante de magia” ou “de encantos” como análogos para me referir à antiguidade greco-romana, uma vez que esse vocabulário é o mais usual nos Estudos Clássicos.<sup>6 7</sup>

Na linha do que sugere uma estudiosa do assunto:

As práticas compreendidas sob a denominação de magia englobam fenômenos diversos que têm como natureza comum a pretensa capacidade de mudar o curso natural dos eventos mediante a utilização correta de procedimentos, objetos e forças

sobrenaturais. As crenças em poderes mágicos podem ser interpretadas como um fenômeno sociocultural, recorrente em inúmeras sociedades. Suas origens remontam a tempos e espaços amplamente divergentes, fundando um consenso entre diferentes estudiosos sobre a existência de práticas e representações da magia inerentes a todas as culturas. Tais práticas se perpetuam, influenciando-se e adaptando-se em uma relação dinâmica com outros saberes sociais.<sup>8</sup>

Juntamente com o sacrifício pervertido e o luto, a magia é o terceiro domínio ritual para os heróis realizarem o *nefas*. Um dos mitemas mais importantes presentes no mito de *Medeia* é o de ser praticante de magia. Ela é uma feiticeira conhecedora de venenos e fabrica os presentes oferecidos a *Creusa*. Nas tragédias de Sêneca, temos outras performances mágicas, como: em *Fedra*, na cena em que a ama de *Fedra* invoca *Diana* para ajudá-la em seus empreendimentos amorosos à maneira das feiticeiras da *Tessália*, essa terra era conhecida na antiguidade como território de feiticeiras; e em *Édipo*, quando *Creonte* pratica uma espécie de necromancia com a ajuda de *Tirésias*.<sup>9</sup>

[N]ada é mais difícil de definir do que a magia antiga e o importante para o nosso propósito é apenas identificar um conjunto de gestos e palavras codificadas com as quais todos concordavam, poetas e espectadores. De fato, a magia antiga no teatro é sobretudo uma estética conhecida de todos, popularizada pela poesia grega e seus sucessores romanos.<sup>10</sup>

Os romanos do império conheciam e usavam a magia “real”, como atestam numerosos documentos arqueológicos, como os papiros mágicos que são verdadeiros tratados de magia prática. Contudo, a magia representada em peças de teatro e em outros textos “literários”,<sup>11</sup> não é a magia real e praticada. Quando se comparam esses textos com documentos arqueológicos, observamos que a “literatura” representa dois tipos principais de magia de acordo com o gênero usado: 1) a poesia popular, os mimos, as elegias, as bucólicas e os romances recorrem frequentemente à magia amorosa, como nas *Bucólicas*, VIII, de *Virgílio* ou na *Metamorfoses*, II, de *Apuleio*;

2) a epopeia, por outro lado, emprega a magia assustadora e nefanda que desestabiliza a ordem natural, como nas *Argonáuticas*, III, v. 835-870, de *Apolônio de Rodes*, ou na *Farsália*, VI, v. 511-750, de *Lucano*. Essa magia nefanda é usada por Sêneca nas suas tragédias.<sup>12</sup>

Sêneca cria, portanto, uma magia de natureza mitológica (ou “literária”): o ambiente geral é o da magia tradicional, proveniente da epopeia, facilmente identificável pelo público romano.<sup>13</sup> Os ingredientes e elementos ritualísticos são mitológicos, como monstros, deuses e deusas, constelações etc. Ademais, eventualmente ele inclui também elementos da magia amorosa, importada de outros gêneros (como a elegia erótica romana).

Acerca da figuração da maga da *Cólquida* na literatura greco-romana, a menção mais antiga a *Medeia* e sua linhagem ocorre em *Hesíodo*, na *Teogonia* (v. 955-964, tradução de *JAA Torrano*):

ἠελίῳ δ' ἀκάμαντι τέκεν κλυτὸς Ὠκεανίνῃ  
Περσηίς Κίρκην τε καὶ Αἰήτην βασιλῆα.  
Αἰήτης δ' υἱὸς φαειμυβρότου Ἡελίοιο  
κούρην Ὠκεανοῖο τελέηεντος ποταμοῖο  
γῆμε θεῶν βουλήσιν Ἰδυίαν καλλιπάρηον.  
ἦ δέ οἱ Μῆδειαν εὐσφυρον ἐν φιλότῃτι  
γείναθ' ὑποδηθεῖσα διὰ χρυσέην Ἀφροδίτην.

E do Sol incansável a ínclita Oceanina  
Perseida gerou Circe e o rei Eetes.  
Eetes, filho do ilumina-mortais Sol,  
desposou a virgem do Oceano, rio circular,  
sábua de belas faces, por desígnios dos deuses.  
E ela pariu *Medeia* de belos tornozelos,  
subjugada em amor graças à dourada *Afrodite*.

Filha do rei *Eetes*, sobrinha de *Circe*, e neta do Sol, *Medeia* é uma figura poderosa e de destaque no imaginário greco-romano. Outro mitema importante relacionado a ela aparece na sequência desse trecho da *Teogonia*, quando ocorre uma referência explícita ao seu casamento com *Jasão* e o nascimento de sua prole, *Medeu*. Trata-se de um aspecto constitutivo de seu mito porque é devido à opção por privilegiar o líder dos *Argonautas* – permitindo que ele tenha sucesso em suas aventuras e retorne para *Iolcos* com o velocino de ouro – que

Medeia se vê na situação precária de uma concubina estrangeira em terras gregas: essa precariedade acaba precisando ser revertida numa reviravolta trágica que viria a atrair a atenção de Eurípidés e, séculos depois, também de Sêneca. Contudo, o potencial trágico de seu mito está contido nas entrelinhas da tradição antiga preservada pelo seguinte trecho de Hesíodo (*Teogonia*, 992-1002, trad. JAA Torrano):

κούρην δ' Αἰήταο διοτρεφέος βασιλῆος  
Αἰσονίδης βουλήσι θεῶν αἰειγενετῶν  
ἦγε παρ' Αἰήτω, τελέσας σπονδόντας ἀέθλους,  
τοὺς πολλοὺς ἐπέτελλε μέγας βασιλεὺς ὑπερήνωρ,  
ὑβριστὴς Πελίδης καὶ ἀτάσθαλος, ὄβριμοεργός.  
τοὺς τελέσας Ἰαωλκὸν ἀφίκετο, πολλὰ μογήσας,  
ὠκείης ἐπὶ νηὸς ἄγων ἑλικώπιδα κούρην  
Αἰσονίδης, καὶ μιν θαλερὴν ποιήσας ἄκοιτιν.  
καὶ ῥ' ἦ γε δηθηεῖσ' ὑπ' Ἰήσωνι, ποιμένι λαῶν,  
Μηδίων τέκε παῖδα, τὸν οὖρεσιν ἔτρεφε Χείρων  
Φιλυριδῆς: μεγάλου δὲ Διὸς νόος ἐξετελεῖτο.

Virgem do rei Eetes sustentado por Zeus, o Esonida por desígnios dos perenes levou-a de Eetes após cumprir gemidosas provas, as muitas impostas pelo grande rei soberbo, o insolente Pélias estulto e de obras brutais. Cumpriu-as, e chegou a Iolco após muito penar o Esonida, levando em seu navio veloz a virgem de olhos vivos, e desposou-a florescente. Ela, submetida a Jasão pastor de homens, pariu Medeou, criou-o nas montanhas Quíron Filírida, e cumpriu-se o intuito do grande Zeus.

O mito de Medeia está em muitas obras importantes da antiguidade greco-romana: na *Medeia* de Eurípidés, nas *Argonáuticas* de Apolônio de Rodes, nas *Heroides* e nas *Metamorfoses* de Ovídio (que teria escrito também uma tragédia com o seu nome, hoje perdida), na *Medeia* de Sêneca, entre outros. A sua história, extremamente fértil desde um período bastante recuado, possui variações consideráveis. Seus principais mitemas, contudo, quando levamos em conta as obras supracitadas, consistem nos seguintes: 1) ser de uma linhagem divina (neta do deus Sol) e nobre (filha do rei Eetes da Cólquida); 2) ser feiticeira e deter poderes mágicos ou encantatórios; 3) experimentar uma paixão arrebatadora por um homem grego, Jasão; 4) viver como concubina es-

trangeira e bárbara em terras gregas; 5) empregar os seus conhecimentos mágicos para beneficiar o marido; 6) ser vítima de traição e abandono; 7) arquitetar a sua vingança com uma determinação inabalável; 8) praticar o filicídio, além do envenenamento dos seus adversários; entre outros. A história de Medeia relatada por Apolo-doro (*Biblioteca*, I, 9, 23-28), menciona ainda a sua posterior atuação em Atenas, junto à corte do rei Egeu, e depois o seu plano para garantir que o seu pai – deposto por um rival, Perses, tio de Medeia – obtivesse de volta o trono na Cólquida. Trata-se de uma figura mitológica cuja vida se desenvolve em meio a muitas idas e vindas, voltas e reviravoltas, mas o que importa aqui é o elemento fundamental da sua prática da feitiçaria. Fundamentalmente relacionado ao mitema da sua linhagem divina e real, esse mitema acaba extravasando sobre todos os demais, porque é a feitiçaria que lhe permite ser bem-sucedida em basicamente todos os seus planos, independentemente de quão penosos para ela mesma possam se revelar esses sucessos. Tendo esses direcionamentos gerais, pretendo observar de que modo Sêneca trata o mitema da feitiçaria na cena de encantamento da sua tragédia homônima.

O nome “Medeia” carrega alguns significados importantes para a análise desse mito:

A manipulação e o conhecimento dos φάρμακα [*phármaka*] requerem um tipo de inteligência, aliada à astúcia, que os gregos denominaram μήτις [*mētis*]. O nome de Medeia (Μήδεια/*Mēdeia*) relaciona-se linguisticamente com esse nome que evoca a deusa da sabedoria e da prudência, Métis, e que, segundo Chantraine (1984, p. 699), aplica-se à inteligência prática, resgatando a dimensão do conceito de procedimento ardiloso, uma vez que incorpora a necessidade de uma ação decorrente de um determinado conhecimento. Portanto, Medeia tem em seu nome a marca de sua personalidade, ou seja, a de uma mulher cujas ações são resultantes de um conhecimento, seja na área dos φάρμακα, seja na potencialidade de seus conselhos.<sup>14</sup>

Desse modo, Medeia possui uma inteligência prática, que envolve o

conhecimento dos *phármaka* – remédios e venenos, a partir da manipulação de ervas e outros elementos naturais –, mas também uma capacidade analítica refinada, fundamental para a criação das suas tramas e ardis. Quanto à questão de gênero nas obras antigas que retratam a magia, é possível notar que as feiticeiras são mais abundantes do que os feiticeiros, ainda mais quando se leva em conta a representação da magia erótica. Como aponta um estudioso do tema,

[f]eiticeiras, ou ‘bruxas’, são muito mais proeminentes do que seus equivalentes masculinos na literatura clássica convencional, o que não quer dizer que as mulheres fossem mais inclinadas do que os homens a se voltarem para a feitiçaria na realidade. Duas figuras de bruxas relacionadas e completas floresceram acima de tudo no mito grego e na literatura grega e latina, Medeia e Circe. Ambas são figuras muito antigas e foram desenvolvidas nos primeiros épicos. Nenhum relato épico antigo de Medeia sobreviveu, embora haja talvez um reflexo muito tênue de tal relato na *Argonáutica* helenística de Apolônio de Rodes. Circe, no entanto, aparece com destaque na *Odisseia*.<sup>15</sup>

No contexto romano, entre os vários mitos usados na poesia, um dos mais célebres e frequentes foi justamente o de Medeia.<sup>16</sup> Como se nota na coletânea oferecida pelo livro *Medeias latinas*, organizado e traduzido por Márcio Meirelles Gouvêa Júnior (2014), a quantidade de obras que abordam o mito da feiticeira da Cólquida é enorme. Ademais, alguns epigramas de Marcial indicam a popularidade do seu mito na produção “literária” latina de fins do séc. I EC. Nos seus *Epigrammata*, temos as seguintes menções a Medeia (nas traduções de Gouvêa Júnior):

*Colchida quid scribis, quid scribis, amice Thyesten?*

Por que escreverás da Cólquida, amigo, por que um Tiestes?<sup>17</sup>

*Qui legis Oedipoeden caligantemque Thyesten,  
Colchidas et Scyllas, quid nisi monstra legis?*

O que lês senão Édipo, o sombrio Tiestes,  
Cólquida e Cila e outros monstros?<sup>18</sup>

*Non haec Colchidos adserit furorem  
diri prandia nec refert Thyestae.*

Ali não arde o furor da Cólquida,  
não há o banquete do terrível Tiestes.<sup>19</sup>

Como afirma Gouvêa Júnior,<sup>20</sup> Marcial demonstra sempre uma espécie de enfado em relação ao tema, o que nos indica o grau intenso de sua difusão e popularidade na época. Nessa coleção das *Medeias latinas*, o seu mito foi abordado por diversos autores latinos, em vários dos gêneros “literários” praticados em Roma. Cada autor se vale de conjuntos específicos de mitemas, moldando-os de acordo com o gênero, as necessidades da época e as suas próprias idiosincrasias.

A estrutura formal trágica obedece aos princípios gerais de composição de uma peça antiga, segundo os moldes latinos, construída na alternância de partes faladas (*diuerbia*), episódio e partes cantadas (*cantica mutatis modis*), estásimo, havendo ainda um terceiro modo de dicção, o encantamento (*canticum*).<sup>21</sup> *Medeia*, como a maioria das outras tragédias de Sêneca, tem quatro estásimos e cinco episódios, que são, na sua maioria, calcados em trímetros iâmbicos. Esse metro era o mais próprio do diálogo, uma vez que se aproximava do ritmo da língua falada, como sugere Cícero, em *De oratore* (3, 18), retomando uma lição da Poética de Aristóteles (1449a25). Os cinco *diuerbia* são de comprimento crescente e depois decrescente (respectivamente 55, 185, 196, 177 e 146 versos), com o clímax estando colocado exatamente no meio da peça, durante o terceiro dos *diuerbia*, com a Ama e Medeia. Cada um dos monólogos de Medeia nos episódios tece uma parte da trama. Como aponta Florence Dupont (1995), temos: 1) o monólogo da paixão que expõe o *dolor* inicial da heroína (v. 1-55); 2) o monólogo de *furor* em que se expressa a ira de Medeia (v. 116-149); 3) o monólogo de atuação em que a heroína fabrica o *nefas* para se vingar da ofensa de Jasão; e, finalmente, 4) o monólogo da vitória, durante o qual ela desfruta do sucesso de seu plano (Medeia sai de cena voando na sua carruagem, entre os v. 982-994, e sublinha seu triunfo: “[I]am iam recepi sceptra”, “agora sim, agora sim recuperei meu cetro”, com uma

menção direta à sua *uoluptas magna*, “o grande gozo”).

Sêneca, seguindo as tradições poéticas de representação da magia, criou em *Medeia* uma cena de feitiçaria com rituais, animais monstruosos, números mágicos e ervas, todos dedicados a Hécate. Ao contrário de Ovídio nas *Metamorfoses*, Sêneca se concentra em rituais envolvendo serpentes, conjuração de mortos e expressões performativas sobrenaturais, enfatizando o sentimento de ira que a inspirou a recorrer à magia infernal naquele momento da trama.<sup>22</sup>

Na tradição romana de magia, uma importância particular aparece atrelada ao número “três”, assim como aos números divisíveis por três (Tavener, 1916). Sêneca também menciona esses números. Durante a realização do ritual por Medeia, Hécate late três vezes, um dragão com língua tridente aparece e tripés são mencionados em uso durante o ritual. Medeia envia a Creusa não dois, como na tragédia de Eurípidés, mas três presentes envenenados: um manto, um colar e uma coroa. A Medeia de Sêneca faz uma coroa de flores para Hécate com nove cobras.

Ervas mágicas e alucinógenas desempenham um papel importante na magia também. Sêneca, como Ovídio, descreve o ritual em que Medeia prepara uma mistura mágica de ervas venenosas para assassinar Creusa: essa mistura é colocada sobre tecido (o tecido do manto) e metal (o metal da coroa e do colar). Ao mesmo tempo, há referência a uma “erva de Prometeu”, usada por Medeia, numa provável alusão à mandrágora.<sup>23</sup> Sêneca, como Ovídio, evita entrar em detalhes dos nomes exatos das ervas usadas na magia, uma vez que não se trata de uma obra de caráter informativo ou iniciático, mas sim de recorrer a esses elementos com fins dramáticos: aqui, cumpre não perder de vista que se trata de uma representação poética da magia, em chave tradicional e convincente para o público da obra. Uma vez que a questão aparece trabalhada por diversos autores anteriores, contemporâneos e posteriores a Sêneca, é possível notar uma relativa estabilidade na representação “li-

terária” da feitiçaria. A cena traz uma heroína potente, em plena comunhão com as forças que pretende manipular, dando a ver uma parte fundamental do rito mágico: a interação da feiticeira com os elementos da natureza.

No âmbito da peça de Sêneca, o rito mágico se encontra no momento de mudança, ou melhor, ele acaba sendo o elemento que provoca a mudança e que perpetua o *nefas*. Como aponta Jovita Dikmonien[ (2014), em *Magic Ritual in Seneca's Medea*, a magia aparece como necessária para que Medeia não apenas controle o ambiente e lide com as ofensas advindas da traição e do abandono de Jasão, mas também consiga encontrar um meio de retomar o seu autocontrole. O processo ritualístico desempenhado por ela envolve também uma espécie de retorno a Medeia ela mesma. O encantamento a ajuda, portanto, a se preparar para estar à altura da vingança desejada, transformando a sua consciência, de forma análoga à metamorfose que ela impinge às ervas colhidas e preparadas para o veneno mortífero. Com o auxílio da magia, o seu *dolor* se transforma em *furor*, superando a sua hesitação para cometer o *nefas*, isto é, o assassinato dos filhos de Jasão. A descrição do ritual de Medeia na peça de Sêneca, portanto, serve como meio retórico para induzir o medo no público através de imagens impactantes permeadas de uma atmosfera sinistra, bem ao gosto romano da época.

O que me interessa enfatizar aqui é como Sêneca, tendo em mente as *Metamorfoses* de Ovídio e outras fontes desse mito, cria uma cena de feitiçaria que está intrinsecamente atrelada à própria estrutura da peça e aos seus temas principais. Cumpre notar uma relação entre esse encantamento mágico e os cantos himeneus, numa evidência desse lugar da mulher traída e abandonada, que por meio da magia se vinga e atrapalha o próximo casamento do marido. Essa relação é apresentada por Eric Byville (2011), em *How to Do Witchcraft: Tragedy with Speech Acts*, através da análise dos discursos trágicos com base na teoria dos atos de fala. No terceiro episódio, após a longa fala da ama que descreve

o estado irado e as ações da personagem (v. 670-739) – contando ainda com uma fala indireta de Medeia (v. 690-704) –, o discurso direto da heroína (v. 740-848), sobretudo no trecho específico do encantamento (v. 771-843), é construído de forma a caracterizar a personagem como uma feiticeira. Isso chega a transparecer até na métrica, que ganha um ritmo mais enérgico.

Depois da preparação da cena de feitiçaria, Medeia ento os seus cânticos e fabrica os venenos. O seu encantamento, pensando aqui em termos sonoros (com base nos metros empregados, bem como na performance), contrasta diretamente com o canto himeneu, aludido como a música do iminente casamento de Creusa e Jasão. Esse é um padrão que vai além de Medeia:

A tragédia da feitiçaria, ao colocar em primeiro plano múltiplos atos de fala, manifesta uma força gravitacional maior em todo o campo da linguagem performativa: assim votos, promessas, juramentos, maldições, orações e comandos assumem especial importância nesse gênero, pois traçam paralelos e contrastes entre os performativos ilícitos da bruxa e os enunciados sancionados por sua sociedade. O exemplo mais impressionante é o fato de que todas essas três peças estabelecem o voto infernal de bruxaria em oposição ao voto sagrado do casamento. No cerne da tragédia da feitiçaria europeia, de *Medeia* a *The Witch of Edmonton*, encontramos a mesma antinomia do ato de fala: o pacto infernal da bruxa versus o contrato de casamento do cônjuge.<sup>24</sup>

Nos v. 740-751, uma passagem pronunciada em recitativo por Medeia traz as invocações da feiticeira às sombras, aos Manes, ao Caos, além das suas imprecações contra Jasão e Creusa, contra o casamento celebrado naquele dia abominável. Essa passagem é particularmente marcante pelo seu conteúdo, e igualmente pela sua forma, pois os seus trímetros trocaicos contrastam com os trímetros iâmbicos que a rodeiam.<sup>25</sup> É o contraste continua a ser realizado nos versos seguintes, com a cena de encantamento. Sêneca constrói o epitalâmio coríntio e o encantamento de Medeia como duas cenas comparáveis, mas contrastantes, de modo que, quando os espectadores veem a últi-

ma, são automaticamente levados a recordar e reavaliar a primeira.

*Occidimus: aures pepulit hymenaeus meas.  
uix ipsa tantum, uix adhuc credo malum.*

Estamos perdidas! Ohimeneu retumba em meus ouvidos.  
Mal consigo acreditar em tamanha desgraça.<sup>26</sup>

Os cantos formam um par de cenas espelhadas, embora envolvam personagens diferentes: o povo de Corinto na primeira instância e Medeia na segunda. Existem várias semelhanças e inversões em ação aqui. Além de o epitalâmio e o encantamento serem canções, quando se referem ao casamento, tanto os coríntios quanto Medeia invocam os deuses, planejam sacrifícios, definem o ritual e, em suma, parecem dispostos a encenar todo o evento. A intenção dos coristas é celebrar o casamento e rezar pela sua bênção, enquanto o objetivo de Medeia é destruí-lo.<sup>27</sup>

A repetição de um contexto mágico entre esses dois episódios é ainda explicitada por Gianni Guastella (2001), em "*Virgo, Coniunx, Mater: the Wrath of Seneca's Medea*":

O "casamento de mau agouro" era um elemento popular na literatura romana, Sêneca, no entanto, dá um uso altamente original a esse material tradicional quando Medeia relaciona o ritual fúnebre do primeiro casamento de Jasão ao seu casamento subsequente com Creusa. Ambos os casamentos são assistidos pelas Fúrias, que compareceram ao primeiro casamento de Jasão como resultado do assassinato de Apsirto – e esse assassinato será fundamental para o desenvolvimento da peça de Sêneca. Medeia realmente interpreta a morte do seu irmão como uma perda que ela teve de suportar, um crime cometido contra ela mesma que deve ser vingado com o assassinato dos seus filhos. No momento, entretanto, Medeia se limita a invocar as Fúrias para que agora tragam o desastre para a casa de Creusa, assim como as Fúrias trouxeram o desastre para a sua própria casa quando ela se casou com Jasão. É como se Medeia projetasse neste novo casamento a vingança que a sombra do seu irmão havia lançado anteriormente sobre o seu próprio casamento com Jasão. O paralelo entre o passado de Medeia e o seu presente é o fulcro do que poderíamos chamar de "psicologia" da Medeia de Sêneca. Sua vida é dividida em duas por este divórcio: após o

repúdio, tudo o que Medeia havia feito anteriormente para ganhar seu *coniugium* com Jasão de repente se tornou nulo e sem efeito.<sup>28</sup>

Na forma como Medeia encara a própria vida há uma separação entre diferentes momentos, com as consequentes diferenças marcadas na sua própria identidade: inicialmente, *uirgo*, ainda não capaz de grandes feitos; depois de encontrar Jasão e movida por sua paixão [*amor*], perpetra seus primeiros crimes, a fim de se tornar a sua *coniunx* e *mater* dos seus filhos (v. 135-6); enfim, depois de ser vítima do seu perjúrio e sofrer o *repudium* (instituição romana do divórcio), ela ainda não sabe reconhecer o seu novo estatuto, mas aos poucos descobre que a sua transformação será concretizada por ações movidas por uma junção de fúria e paixão [*nunc ira amorque causam/ iunxere*] (v. 868-869). É precisamente sobre isso que trata o seu diálogo com a Ama, quando essa diz: “*Abiere Colchi, coniugis nulla est fides/ nihilque superest opibus e tantis tibi*”. Na minha tradução: “Distante é a Cólquida e infiel é o teu esposo./ Nada mais resta para ti das tuas riquezas” (v. 164-5). Mas a outra retruca: “*Medea superest*”. Ou seja: “Resta Medeia.” (v. 166). Na sequência, esclarece ainda que ela própria se fará Medeia — expressando isso de forma lacônica, ao dizer apenas “*fiam*” [“hei de me fazer”] — por meio da sua vingança. Em termos estruturais, a cena do feitiço representa a concretização dessa metamorfose afirmativa de Medeia.

Essa cena, localizada no meio da peça (no terceiro episódio), é repleta de seres, mas talvez o mais importante para a criação poética sejam as inúmeras serpentes que desempenham um papel crucial na feitiçaria realizada por Medeia, que também é associada aos dragões ao final.<sup>29</sup> Lateralmente, gostaria de aproveitar a oportunidade para destacar que as serpentes aparecem como imagens aterrorizantes não apenas nas tragédias senequianas, mas também nos seus tratados filosóficos, sobretudo no *De ira*.

Comparações e metáforas com serpentes, principalmente, mas também com outras espécies de animais não-humanos, ocor-

rem diversas vezes com o intuito de criar imagens que encapsulem a ira e suas manifestações. Essa afecção parece ser entendida como não restrita aos seres humanos, mas apta a se manifestar também numa gama de outras espécies animais, que, por sua vez, passam a operar como símbolos ou imagens hiperbólicas na descrição da ira humana. Passagens características desse procedimento podem ser encontradas no tratado *De ira* (I, 1, 5-6; II, 35, 5 e III, 30, 1), mas especialmente digno de atenção é o seguinte trecho:

*Quales sunt hostium uel ferarum caede madentium aut ad caedem euntium aspectus, qualia poetae inferna monstra finxerunt succincta serpentibus et igneo flatu, quales ad bella excitanda discordiamque in populos diuidendam pacemque lacerandam deae taeterrimae inferum exeunt, talem nobis iram figuremus, flamma lumina ardentia, sibilo mugituque et genitu et stridore et si qua his inuisior uox est perstreptentem, tela manu utraque quatientem (neque enim illi se tegere curae est), toruam cruentamque et cicatricosam et uerberibus suis liuidam, incessus uesani, offusam multa caligine, incurstantem uastantem fugantemque et omnium odio laborantem, sui maxime, si aliter nocere non possit, terras maria caelum ruere cupientem, infestam pariter inuisamque.*

Tal qual a aparência dos inimigos ou das feras embebidas na matança, ou se dirigindo à matança; tais quais os monstros infernais imaginados por poetas, cingidos de serpentes e soprando fogo; tais quais as mais funestas deusas dos infernos, que saem para incitar guerras e disseminar a discórdia entre os povos e lacerar a paz; assim para nós deve figurar a ira, seus olhos ardendo em chamas, ela ecoando sibilos e mugidos, gemidos e gritos, ou se algum ruído existe mais abominável do que esses, brandindo armas com ambas as mãos — de fato, nem cuida de se proteger —, torva, cruenta, cheia de cicatrizes e machucada por seus próprios golpes, o andar vesano, envolta em basto nevoeiro, atacando, devastando, pondo em fuga, sendo alvo do ódio de todos, sobretudo do seu próprio, ávida por que pereçam terras, mares e céu, se de outro modo não puder ser nociva, ao mesmo tempo deletéria e detestável.<sup>30</sup>

As serpentes, os monstros ou prodígios e as deusas infernais são matéria imagética nas obras de Sêneca para representar a ira e os seus sintomas, estando presentes nas

tragédias, especialmente em *Medeia*, uma vez que têm uma relação especial com Hécate, divindade já associada nessa época ao submundo e à prática da feitiçaria. Sêneca vale-se, portanto, de um rico arcabouço simbólico e religioso, seguindo a tradição, ao longo de todas as suas obras (sejam elas as tragédias, sejam elas os tratados filosóficos, cada uma segundo a sua chave específica). Com o objetivo de comunicar a sua mensagem artístico-filosófica, ele recorre a essas imagens nas suas obras para acionar e aprofundar as suas ressonâncias tradicionais.

A feitiçaria e os vários elementos associados a ela – como divindades infernais, ervas, cânticos e animais peçonhentos – entram como um aspecto central da *Medeia* de Sêneca. Se esse mitologema é compartilhado por praticamente todas as representações que a antiguidade transmitiu dessa figura, cumpre notar o seu estatuto privilegiado na peça em que Sêneca representa o drama trágico dela: para além do valor imagético da feitiçaria, esse elemento desempenha um papel fundamental na própria estruturalidade do enredo, na medida em que é por meio dele que a protagonista consegue se impor enfim como a *Medeia* consagrada pelo mito.

**ABSTRACT**

Contemporary studies of phenomena such as magic and enchantment have benefited from contributions by fields such as anthropology and ethnography. In order to better understand certain representations of these practices in textual materials inherited from Greco-Roman antiquity, it is possible to conduct a comparative analysis that highlights similarities and differences. In this way, it becomes possible to propose a more complex understanding of issues often marked by intolerance and misunderstanding. The main objective of the paper is to use a philological approach to advance that type of understanding about the representation of magic in Seneca's *Medea*. Based on a presentation of the traditional aspects of her myth (present in works as varied as those by Hesiod, Euripides, Apollonius, Ovid, and others), the study highlights the centrality of magic in terms of symbolic, dramatic and even structural meaning for Seneca's tragedy. According to the interpretation proposed here, this work suggests that Medea only achieves her status as a myth in Seneca through the practice of magic.

**KEYWORDS**

Magic; Myth; Medea; Seneca.

## REFERÊNCIAS

- BIANCHET, Sandra M.G.B.; AVELLAR, Júlia B.C. de; SILVA, Rafael G.T. da. (orgs.). **As heroínas trágicas de Sêneca**. Curitiba: Appris, 2021.
- BREMMER, Jan N. The Birth of the Term Magic. **Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik**, Bd. 126, 1999, 11.
- BYVILLE, Eric. How to Do Witchcraft Tragedy with Speech Acts. **Comparative drama**, v. 45, n. 2, 2011.
- CANDIDO, Maria Regina. **Medéia, mito e magia**: a imagem através do tempo. Rio de Janeiro: NEA/UERJ; Fábrica do Livro/SENAL, 2006; 2007.
- CARDOSO, Zelia de Almeida. O tratamento das paixões nas tragédias de Sêneca. **Letras Clássicas**, n. 3, p. 129-145, 1999.
- CLARK, Raymond J. A Note on Medea's Plant and the Mandrake. **Folklore**, v. 79, n. 3, 1968.
- DICKIE, Matthew. **Magic and Magicians in the Greco-Roman World**. New York: Routledge, 2001.
- DUPONT, Florence. **Les monstres de Sénèque**: pour une dramaturgie de la tragédie romaine. S.n.: s.l., 1995.
- GOUVÊA JÚNIOR, Márcio Meirelles. **Variæ Medeae**: a recepção da fábula de Medeia pela literatura latina. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia estrutural**. Tradução de Chaim Samuel Katz e Reginardo Pires. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973.
- MILLER, Madeline. **Circe**. Tradução de Isadora Prospero. São Paulo: Planeta, 2019.
- NASCIMENTO, D.V. **A técnica mágica de Medeia no canto terceiro de Os Argonautas de Apolônio de Rodes**. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: UFRJ/ Faculdade de Letras/ Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas, 2007.
- OGDEN, Daniel. **Magic, Witchcraft, and Ghosts in the Greek and Roman Worlds**. A Sourcebook. New York: Oxford University Press, 2002.
- PARÉ-REY, Pascale. Les innovations de Sénèque dans sa Médée: pourquoi Médée? Tragédie grecque et tragédie latine. **Pan: Rivista di Filologia Latina**, 2015, 4, p. 35-47.
- PHILIPPIDES, Katerina. The Incantation in Seneca's Medea and its Dramatic Time. **LOGEION. A Journal of Ancient Theatre**, v. 8, p. 155-170, 2018.
- SCHEID, John. **La religion des Romains**. Malakoff: Armand Colin, 2017.
- SENECA. **Medea**: Tragoediae. Rudolf Peiper. Gustav Richter: Leipzig, Teubner, 1921.
- SENECA. **Medea**. Edited by C.D.N. Costa. Oxford: Clarendon Press, 1973.
- SÊNeca. **De Ira**. John W. Basore. London; New York: Heinemann, 1928. (Moral Essays: volume 1).
- SÊNeca. **Sobre a ira; Sobre a tranquilidade da alma**: diálogos. Tradução, introdução e notas de José Eduardo S. Lohner. São Paulo: Penguin Classics; Companhia das Letras, 2014.

## NOTAS

1 Lévi-Strauss, 1973, p. 242.

2 Idem, ibidem, p. 184.

3 Malinowski, 1984, p. 77-80.

4 Algumas obras importantes para o estudo da magia na tradição greco-romana são: *Magic, Witchcraft, and Ghosts in the Greek and Roman Worlds*, de Daniel Ogden (2009), e *Magic and Magicians in the Greco-Roman World*, de Matthew W. Dickie (2001).

5 Como aponta Silvia Federici, em *Calibã e a Bruxa*, 2004.

6 Bremmer, 1999; Silva, 2012, p. 106.

7 Para uma referência sobre a relação entre feitiçaria e religião no contexto romano: Scheid, 2017.

8 Silva, 2012, p. 109.

9 Uma coletânea publicada recentemente no Brasil traz estudos que abordam essas questões, com ênfase nas figuras femininas das tragédias de Sêneca: Bianchet; Avellar; Silva, 2021.

10 Dupont, 1995, p. 21; tradução minha.

11 Aplicar a noção de “literatura” para o mundo antigo acarreta uma série de anacronismos. Emprego esse atalho conceitual para me referir aqui a todo o *corpus* textual reunido na Modernidade como “literatura antiga” e que inclui tanto poetas (épicos, líricos, dramáticos etc.) quanto prosadores (historiadores, filósofos, oradores etc.). Para mais apontamentos sobre o problema: Silva, 2022, p. 525-529.

12 Dupont, 1995, p. 218-219.

13 Idem, ibidem, p. 220.

14 Nascimento, 2007, p. 21.

15 Ogden, 2002, p. 78; tradução minha.

16 Para um excelente panorama histórico sobre o tema, ver o livro *Medéia, Mito e Magia: a imagem através do tempo*, de Maria Regina Candido (2006; 2007).

17 Mar., *Epigr.*, v.53, v. 1. Tradução de Márcio Meirelles Gouvêa Júnior em *Medeias Latinas*, 2014.

18 Mar., *Epigr.*, x.4, v. 1-2. Tradução de Márcio Meirelles Gouvêa Júnior em *Medeias Latinas*, 2014.

19 Mar., *Epigr.*, x.35, v. 5-6. Tradução de Márcio Meirelles Gouvêa Júnior em *Medeias Latinas*, 2014.

20 Gouvêa Júnior, 2014, p. 17.

21 Paré-Rey, 2015, p. 36.

22 Cardoso, 1999, p.139.

23 Segundo Raymond J. Clark (1968; tradução minha), no artigo “*A Note on Medea’s Plant and the Mandrake*”: “A mandrágora é difícil de se obter, e a observância do rito correto é essencial. A planta de Medeia, chamada de ‘erva de Prometeu’, é igualmente difícil de se obter e Medeia mostrou-se atenta ao tempo certo, às lustrações, à vestimenta e às preces necessárias para colhê-la”.

24 Byville, 2011, p. 4

25 Paré-Rey, 2015, p. 37.

26 Sên., *Med.*, v. 116-117; tradução minha.

27 Philippide, 2018, p. 156-158

28 Guastella, 2001, p. 199; tradução minha.

29 Cardoso, 1999.

30 Sên., *De ira*, ii, 35, 5 (2014).