

ANDREIA MARISA FERRAZ MOREIRA

***PRO MEDEA***

**A Inocência da Princesa Senequiana**

FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA



2009



ANDREIA MARISA FERRAZ MOREIRA

***PRO MEDEA***

**A Inocência da Princesa Senequiana**

*Dissertação de Mestrado em Cultura Clássica – especialidade de  
Literatura Latina –, apresentada à Faculdade de Letras da  
Universidade de Coimbra, sob a orientação da Professora  
Doutora Nair de Nazaré Castro Soares.*

FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE



COIMBRA

2009



## RESUMO

Pretendemos, com este estudo, apresentar o nosso olhar sobre a tragédia de Medeia, concretizado numa leitura que procura mostrar a inocência da princesa senequiana e que, como tal, intitulámos de *Pro Medea*.

Na tragédia, a princesa da Cólquida é acusada de ter cometido diversos crimes hediondos, no entanto, como se verá, nenhum deles fora cometido por sua própria vontade, mas para satisfazer as vontades, os desejos e as ambições do seu amado, de modo que os seus actos foram, na verdade, conduzidos pelas mãos dominadoras da *ira* e do seu *infelix amor* por Jasão.

Quem se deve considerar mais culpável: a que, inflamada de amores, sujou as próprias mãos de sangue para benefício de outrem? Ou o que, movido pela *ambitio*, por uma certa *apatheia* – inexistência de qualquer tipo de sentimento –, e não se manchando de sangue, concordou tacitamente que outras mãos se manchassem em vez das suas, mesmo que para seu próprio benefício?

Na nossa opinião, Medeia é uma vítima em todo este drama, porque age, rendida aos *affectus*, às paixões, dominada pelo *amor*, pelo ciúme, pelo ódio, pela *ira*, pelo *furor* e não pela *ratio*. O erro exclusivo de Medeia foi apaixonar-se por Jasão, amar este herói grego foi o seu verdadeiro crime, a sua única culpa passível de lhe ser imputada.

Se é verdade que, pela sua intensidade, este *amor* descontrolou e abalou a vida de Medeia, é também, conseqüentemente, certo que ele e a *ira*, despoletada pelos ciúmes, também controlam e dirigem todos os actos *irracionales* da princesa senequiana. Medeia é conduzida pelos *affectus*, como se de um mero joguete ou de uma marioneta sem domínio do seu próprio corpo, dos seus próprios sentidos e sentimentos se tratasse. São eles o *amor*, a paixão, as emoções, os *affectus*, os grandes responsáveis, culpáveis, desta, e por esta, tragédia. Será por causa deles que, no final, Medeia se transformará num monstro – uma vez destituída da sua humanidade (papel de esposa, mãe, mulher) com o casamento de Jasão e Creúsa, só os *affectus* sobrevivem no corpo da cólquida.

Prisioneira das malhas de um trágico e *infelix amor*, Medeia deixa dominar-se completamente por ele e pela *ira*, transfigurando-se, por fim, no V e último acto, depois de perder a sua humanidade.

Medeia morre, não física, mas espiritualmente, e o seu corpo passa a ser habitado por outra entidade, não-esposa, não-mãe, não-mulher, um ser demónico, uma nova Medeia – esta, sim, a tal Monstruosa.

Ao longo deste trabalho, procuraremos mostrar exemplos claros de cada um destes momentos visíveis em Medeia, que comprovam que “Medea’s problem is not a problem of love per se, it is a problem of inappropriate, immoderate love.” (M. C. NUSSBAUM)

## ABSTRACT

With the present work, we've tried to point out our look upon Seneca's tragic *Medea*, by suggesting a reading willing to prove the princess's of Colchis innocence and, there for, we've entitled it *Pro Medea*.

In the tragedy, the princess of Colchis is blamed for several hideous crimes, though, as we'll see, none of them was committed by her will, but to give an answer to her beloved's determinations, wishes and ambitions, in a way that her acts were, in fact, always driven by the powerful hands of her *infelix amor* for Jason.

Who is to blame: the one who, burning with love, got her hands bloodstained for other person's benefit? Or the one who, driven by *ambitio*, by a certain *apatheia* and without getting himself stainted by blood, fully agreed that other hands would get stained instead of his, even if it was for his own benefit?

In our opinion, Medea is a victim in all this senecan drama, because she acts fully surrendered to *affectus*, to passions, dominated by *amor*, by jealousy, by hate, by *ira*, by *furor* and not by *ratio*. Her exclusive mistake was to fell in love with Jason, to love this greek hero was her truly crime, her unique chargeable fault.

If it is true that, for its intensity, this *amor* got her out of control and smashed Medea's life, it is also, consequently, right that it and the *ira*, brought by jealousies, also control and guide all the senecan princess's *irracionales* acts. Medea is driven by *affectus*, as if she was a mere diversion or a string-puppet without ascendancy over her own body, senses and feelings. *Amor*, passion, emotions, *affectus* are the responsible ones, blamed on and for all this tragedy. Because of them, in the end, Medea is going to be transformed into a monster – due to her lost humanity (wife's role, mother's, woman's), a result of Jason and Creusa marriage, only *affectus* survive on Medea's body.

Imprisoned in the net of a conspiracy, designed by a tragic and *infelix amor*, Medea becomes completely dominated by it and by *ira*, getting transfigured, in the end, in the V and last act, after losing her humanity.

Medea dies, not physically but spiritually speaking, embodies a new identity, not-wife, not-mother, not-woman, a demoniac being, a new Medea – this one, sure, the Monstrous one.

All over this work, we'll try to present distinct examples of each of these Medea's evident moments, which prove that "Medea's problem is not a problem of love per se, it is a problem of inappropriate, immoderate love." (M. C. NUSSBAUM)



## ***VERBA GRATULATORIA***

Por me ter permitido encontrar o meu caminho,

Por ter acreditado na inocência de Medeia,

Por ter acreditado na minha inocência de Medeia,

Pelos conselhos de sábio mestre,

Pela disponibilidade *sine die et sine hora*,

Pela humanidade desmedida e inigualável,

Por não me ter largado a mão,

à querida Doutora Nair.

## **OBSERVAÇÃO PRELIMINAR**

Na nossa tradução dos passos citados da *Medea* de Séneca, seguimos as edições de Fitch (2002) e de Moreno (1979).

## ÍNDICE

## ÍNDICE

### INTRODUÇÃO

*Pro Medea*, a Inocência da Princesa Senequiana .....14

### I PARTE

Do (Des)controle do *Amor*.....40

### II PARTE

*De(l)ir(i)a*.....61

### III PARTE

*Mors post Repudium* .....78

### IV PARTE

Da Transfiguração de *Medea* .....87

CONCLUSÃO.....98

ÍNDICE DE PASSOS CITADOS.....116

BIBLIOGRAFIA .....120

*Pro Medea*

**A INOCÊNCIA DA PRINCESA SENEQUIANA**



Evelyn de Morgan, *Medea* (1889)

*quam saepe fudi sanguine – et nullus scelus*

*irata feci: saevit infelix amor.*

( II 135-136 in *Medea*, SÉNECA)

A paixão de Jasão e Medeia é uma das histórias de amor mais célebres da Antiguidade – pese embora o facto de, no Mundo Antigo, o casamento não necessitar, forçosamente, de ter as suas raízes no sentimento amoroso –, de tal forma que o mito da princesa da Cólquida, aliado ao homicídio dos próprios filhos às suas mãos, se tornou numa das narrativas mais famosas da mitologia grega<sup>1</sup>.

Como sói ocorrer com os mitos, a história de Medeia foi contada e recontada por diversos sujeitos, através de diferentes predicados e recorrendo a variados complementos circunstanciais de modo – desde a literatura em particular, às artes em geral<sup>2</sup> –, de lugar, de tempo e de fim, tendo sido este último o que nos cativou especialmente na *Medea* de Séneca. Com que finalidade o cordovês chama tragédia a

---

<sup>1</sup> No que diz respeito ao casamento, Cristina Pimentel esclarece que “(...) desejável como célula da sociedade e pela propagação da espécie, mas também como espaço possível para uma caminhada conjunta para a *uirtus*, ele [o casamento] é no entanto encarado muitas vezes como algo de penoso em que as relações entre os esposos se tornam fardo difícil de suportar, como se o cumprimento do dever raras vezes se transformasse em amor ou, caso alguma vez amor tivesse havido, a breve prazo se desvanecesse na rotina ou no desgaste dos dias.” (sublinhado nosso) PIMENTEL, M. C. C. M. S., 2004, p. 264.

<sup>2</sup> Chamamos a atenção para o belíssimo quadro *Medea* (1889) de Evelyn de Morgan, que se encontra no Williamson Art Gallery and Museum, em Birkenhead, na Inglaterra, onde se pode visionar uma representação idealizada de Medeia, uma figura angelical, que, nada irada, caminha, de semblante, extraordinariamente, saudoso, triste e sofrido, e vai descalça por entre flores (talvez rosas) e pombas brancas que comem cerca de seus pés desnudos. A candura do traço revela bastante finura e leveza no desenho do rosto, do cabelo, das mãos delicadas e das vestes longas e deslizantes. A única semelhança aparente com a Medeia irada da mitologia grega reside na existência de uma jarra, na mão direita da princesa, contendo um líquido rubro, que poderá representar o veneno que será usado para tingir de morte as vestes e os presentes de casamento que serão oferecidos pela princesa da Cólquida a Creúsa. Destacámos este quadro em especial, uma vez que se distancia largamente do famoso *Médée Furieuse* (1838) de Eugène Delacroix, que se encontra no museu do Louvre em Paris, onde o pintor francês retrata uma Medeia selvagem, que sustenta os dois filhos com o braço direito e que enverga um punhal na mão esquerda, um gesto que, se por um lado, é revelador de uma certa protecção maternal, por outro não esconde a brutalidade do acto que Medeia se prepara para cometer. Esta é uma Medeia que está de perfil, porque olha para trás, para fora da caverna onde se encontra, é uma princesa eufórica, assustada, em pânico, como se estivesse a fugir e a esconder-se dos seus perseguidores, de alguma ameaça externa, quando, na verdade, é nela mesma que reside a ameaça.



uma história onde coloca a sua protagonista a sair vencedora, gloriosa e triunfante no carro do deus Sol, tendo esta derramado um rasto de sangue antes de partir? Na verdade, o sentimento de condenação ou reprovação dos actos de Medeia não é a única reacção despertada pela complexidade desta tragédia, na mente dos leitores senequianos. A protagonista também conquista a simpatia dos leitores pela sua perseverança e, no nosso caso, na medida em que ela é vítima de um tratamento injusto e alvo de muitos sofrimentos que a levam a cometer determinados crimes.

Porque consideramos que uma das maiores riquezas da tragédia é a sua mensagem plurissignificativa, elegemos como complemento directo deste trabalho a versão senequiana<sup>3</sup> do mito e da tragédia da princesa da Cólquida.

Pretendemos, assim, com este estudo, apresentar o nosso olhar sobre a tragédia de Medeia, concretizado numa leitura que procura mostrar a inocência da princesa senequiana e que, como tal, intitulámos de *Pro Medea*.

Na verdade, embora fosse um *monstrum* para uns

*CREON*<sup>4</sup>

*monstrumque saevum horribile*<sup>5</sup>

‘CREONTE

monstro cruel e horripilante’

---

<sup>3</sup> Como observa Cristina Pimentel, no que diz respeito às tragédias mitológicas, “as figuras femininas têm uma história pré-definida pelo mito, que determina o que é dito sobre as suas acções: (...) Medeia tem de querer vingar-se de Jasão com a morte dos filhos de ambos, depois de provocar a morte da rival, Creúsa, e do pai desta, o rei de Corinto. Mas, e diga-se apenas em jeito de apontamento, essas figuras trágicas são tomadas por Séneca numa outra dimensão que é a da parénese estóica, e o comportamento, as palavras e as reacções dessas personagens, como de muitas outras das tragédias, mostram o que acontece ao ser humano que não combate e erradica as paixões e por elas se deixa tomar, numa queda sem apelo, rápida e irreparável, em que arrasta outros consigo, no *scelus*, no *uitium* que acaba por tudo dominar. (...) Nesse sentido, Medeia é o *exemplum* do ser humano dominado pelo ciúme e pelo desejo de vingança (...)” PIMENTEL, M. C. C. M. S., Idem, p. 253-254.

<sup>4</sup> FITCH, G. John (ed.), *Seneca Tragedies I*, Vol. VIII, London, Loeb Classical Library, 2002. Todas as citações do texto latino, neste estudo, serão feitas a partir desta edição.

<sup>5</sup> v. 191

*NUTRIX*

*vidi furentem saepe et aggressam deos,  
caelum trahentem: maius his, mauiis parat  
Medea monstrum.*<sup>6</sup>

‘AMA

Eu já a vi delirar muitas vezes e a agredir os deuses,  
arrastando o céu para junto de si: é maior do que isto, maior é a  
monstruosidade que prepara Medeia.’

e um *malum* para outros,

*CHORUS*

*Quod fuit huius pretium cursus?  
aurea pellis  
maiusque mari Medea malum,  
merces prima digna carina.*<sup>7</sup>

‘CORO

Qual foi o prémio desta viagem?  
Uma pele de ouro  
e Medeia, um monstro pior que o mar,  
recompensa digna para o primeiro navio.’

na nossa opinião, Medeia é, na realidade, uma vítima em todo este drama, porque age, rendida aos *affectus*, às paixões<sup>8</sup>, dominada pelo *amor*, pelo ciúme, pelo ódio, pela *ira*,

---

<sup>6</sup> vv. 673-675

<sup>7</sup> vv. 361-363

<sup>8</sup> No que diz respeito às paixões, Cristina Pimentel relembra que “ (...) os estóicos entendiam por ‘paixão’ todo e qualquer movimento da alma contrário à *ratio* e não conforme à natureza, originado por um falso juízo de valor, um falsa opinião – e daqui decorre a importância da Lógica, um dos três ramos de que, para os estóicos, se ocupava a Filosofia, pois à Lógica cabia a função de evitar que os homens aderissem a falsos juízos de valor, permitindo-lhe distinguir com clareza o bem e o mal.” PIMENTEL, M. C. C. M. S., *Idem*, p. 254.

pelo *furor* e não pela *ratio*<sup>9</sup>.

Medeia é, primeiramente, vítima de um amor exacerbado, um *infelix amor* que *saevit*<sup>10</sup>, que causa destruição. Trata-se de uma *perturbatio* que contagiou<sup>11</sup> a princesa e que, posteriormente, a (des)controlou com os elevados ciúmes, arrebatou de *ira*, levou até ao delírio, morte espiritual e transfiguração total.

Ao longo deste trabalho, procuraremos mostrar exemplos claros de cada um destes momentos visíveis em Medeia, que comprovam que “Medea’s problem is not a problem of love per se, it is a problem of inappropriate, immoderate love.”<sup>12</sup>

Na tragédia, a princesa da Cólquida é acusada de ter cometido diversos crimes hediondos, no entanto, como se verá, nenhum deles fora cometido por sua própria vontade, mas para satisfazer as vontades, os desejos e as ambições do seu amado, de modo que os seus actos foram, na verdade, conduzidos pelas mãos dominadoras da *ira* e do seu *infelix amor* por Jasão.

## MEDEA

*quam saepe fudi sanguinem – et nullus scelus  
irata feci: saevit infelix amor.*<sup>13</sup>

## ‘MEDEIA

quantas vezes derramei, impiamente, sangue funesto – e não

---

<sup>9</sup> No que diz respeito ao amor, “O que os estóicos recusavam era o amor-paixão, o amor-*morbus*, o amor-*furor*, que se aproxima da loucura (*manía; insania*) e arrebatava irreversivelmente o homem para o caminho da irreflexão e do *vitium*. Eles rejeitam o amor que, tal como o ódio, a ira, o terror ou qualquer outra paixão, toma conta do homem e o paralisa, deixando transparecer, no aspecto exterior e em cada atitude, a desmesura, o excesso, o erro.” PIMENTEL, M. C. C. M. S., Idem, p. 255

<sup>10</sup> Gianni Guastella também partilha da nossa opinião: “The criminal career of the *virgo* Medea was driven by love, while that of the *coniunx/mater* will be marked by the consequences of that same love, now deeply wounded.” GUASTELLA, G., p. 205.

<sup>11</sup> Citando Maria Helena da Rocha Pereira, “A empresa dos Argonautas era suficientemente difícil para excitar a imaginação e a memória. Vieram juntar-se-lhe alguns ingredientes românticos, já conhecidos, pelo menos, de Hesíodo: a filha do rei da Cólquida é submetida ao amor por acção da dourada Afrodite (*Erga* 961 – 962), apaixonando-se por Jasão, que a leva e dela faz a «sua florescente mulher» (*Erga* 993 – 1002).” PEREIRA, M. H. da R., p. 27.

<sup>12</sup> NUSSBAUM, M. C., p. 221.

<sup>13</sup> vv. 135-136

cometi nenhum crime irada: é este sinistro amor que causa destruição.’

Ainda que a princesa afirme que os crimes do passado não foram cometidos por uma Medeia irada, mas por uma Medeia apaixonada, rendida à força de um amor arrebatador, diferentes passos desta tragédia, tais como alguns dos testemunhos da sua Ama,

*NUTRIX*

*exundat furor.*

*non facile secum versat aut medium scelus:*

*se vincet. irae novimus veteris notas.*

*magnum aliquid instat, efferum immane impium.*

*vultum Furoris cerno. di fallant metum!*<sup>14</sup>

‘AMA

O furor transborda.

Não é um crime simples ou moderado o que revolve dentro dela:

vai superar-se. Eu conheço os sinais da sua antiga cólera.

Algo maior se aproxima, selvagem, monstruoso, ímpio.

Eu vejo a face da fúria. Que os deuses desmintam os meus medos!’

*NUTRIX*

*Pavet animus, horret: magna perniciēs adest.*

*immane quantum augescit et semet dolor*

*accendit ipse vimque praeteritam integrat.*

*vidi furem saepe et aggressam deos,*

*caelum trahentem: maius his, mauius parat*

*Medea monstrum.*<sup>15</sup>

‘AMA

A minha alma sente pavor, sente horror: uma grande catástrofe se aproxima.

É monstruoso como a sua angústia cresce, se inflama a si mesma

---

<sup>14</sup> vv. 391-396

<sup>15</sup> vv. 670-675

e renova o seu passado de violência.

Eu já a vi delirar muitas vezes e a agredir os deuses,  
arrastando o céu para junto de si: é maior do que isto, maior é a  
monstruosidade que prepara Medeia.’

fiel companheira e amiga de Medeia,

*MEDEA*

*Tu, fida nutrix, socia maeroris mei  
variique casus*<sup>16</sup>

‘MEDEIA

Tu, fiel ama, companheira da minha aflição  
e das minhas variadas desventuras’

bem como as próprias palavras da cólquida

*MEDEA*

*incumbe in iras teque languentem excita,  
penitusque veteres pectore ex imo impetus  
violentus hauri.*<sup>17</sup>

‘MEDEIA

Entrega-te por inteiro à ira e desperta a tua languidez,  
e, do mais profundo do teu peito,  
retira os velhos ímpetos violentos.’

*MEDEA*

*rursus increscit dolor  
et fervet odium, repetit invitam manum*

---

<sup>16</sup> vv. 568-569

<sup>17</sup> vv. 902-904

*antiqua Erinys. ira, qua ducis, sequor.*<sup>18</sup>

‘MEDEIA

Mais uma vez a minha dor cresce  
e ferve o ódio, as antigas Erínias voltam a  
solicitar outra vez a minha mão relutante. Ira, por onde me levas, eu sigo-te.’

provam que a *ira*, que o *furor*, no passado, também estiveram de mãos dadas com o *amor* da princesa por Jasão, pois, para assegurar a monstruosidade da *ira* actual, a Ama refere-se à de antanho, que serve, por sua vez, de termo de comparação. A Ama compara a *ira* presente à que, seguramente, existiu no passado, que ela conhece bem, na medida em que a actual supera, larga e assustadoramente, a anterior. Logo, através destas afirmações, fica patente que Medeia, além de enamorada, agiu manifestamente irada. As palavras da própria princesa não deixam desmentir a Ama, visto que Medeia refere-se aos seus velhos, *veteres*, ímpetos violentos, reconhece o *dolor* que regressa, *rursus*, e a *antiqua Erinys* que, uma vez mais, exige, *repetit*, a sua mão relutante, *invitam*.

Testemunhar que o *amor* excessivo e que a *ira* dominadora afastaram, compulsivamente, Medeia da *ratio* é a nossa intenção, bem como o fundamento para a nossa presunção da sua inocência. Submetida aos *affectus*, a princesa escorregou, vertiginosamente, pela propensão feminina para a irracionalidade e para a incapacidade de dominar certos *vitia*.<sup>19</sup> Num total de quatro capítulos, procuraremos apresentar passos que comprovem que Medeia ficou descontrolada, que foi controlada por um *amor* exacerbado e que foi padecente de alguma interferência superior; que foi conduzida pela *ira* ao *delirium*; que, após o divórcio, sofreu uma morte espiritual que a privou da sua humanidade; e que lhe foi dada uma nova vida, uma nova identidade – a transfiguração num Monstro, de carácter demoníaco, mas que é rei, que é deus e condutor das rédeas do carro do Sol.

No que concerne à personagem de Jasão, o herói consubstancia-se no objecto amado pelo sujeito Medeia. É por ele que a princesa vive, mata e se perde, sendo ele, na

---

<sup>18</sup> vv. 951-953

<sup>19</sup> Para uma leitura acerca da visão estóica da mulher, ver PIMENTEL, M. C. C. M. S., 2004, p. 262-264.

nossa opinião, a grande causa da perdição de Medeia – perdição amorosa, perdição comportamental, perdição existencial – e um elemento importante já que, mercê do seu comportamento, reabilita a princesa da mancha da culpabilidade. Na qualidade de segundo elemento do par amoroso que compõe este drama, Jasão não age sob a alçada do *amor* – contrariamente ao que esperaríamos –, mas entendemo-lo, neste estudo, como um indivíduo que se move sob o escudo espesso e inatingível de uma cinzenta *apatheia*. Há no herói dos Argonautas uma anulação fria dos sentimentos amorosos. O seu coração apresenta-se estéril face aos sentimentos de Medeia. Da mesma forma, os seus projectos já não vão ao encontro dos de Medeia, nem tão-pouco a incluem.

*IASON*

*Perimere cum te vellet infestus Creon,  
Lacrimis meis evictus exilium dedit.*

*MEDEA*

*Poenam putabat: munus, ut video, est fuga.*<sup>20</sup>

‘JASÃO

Quando Creonte, rancoroso, te queria destruir,  
vencido pelas minhas lágrimas, deu-te o exílio.

MEDEIA

Pensava que era um castigo: é um presente, segundo vejo, o exílio.’

*IASON*

*Cedo defessus malis.  
et ipsa casus saepe iam expertos time.*<sup>21</sup>

‘JASÃO

Eu desisto, cansado de tantos sofrimentos.  
E teme tu também os golpes do azar que já experimentaste muitas vezes.’

---

<sup>20</sup> vv. 490-492

<sup>21</sup> vv. 518-519

Destes passos se depreende facilmente que, enquanto Medeia está disposta a continuar a lutar e a defender o seu amor por Jasão, o herói dos Argonautas prefere desistir, assume-se cansado de fugir e de lutar. Na verdade, parece-nos que Jasão considera não ter já motivos válidos pelos quais se justifique combater, pois se até da própria princesa ele já se esqueceu.

*MEDEA*

*melioris tibi*

*memoria nostri sedeat; haec irae data*

*oblitterentur.*

*IASON*

*Omnia ex animo expuli,*

*precorque et ipse, fervidam ut mentem regas*

*placideque tractes: miserias lenit quies.*<sup>22</sup>

‘MEDEIA

Que permaneça em ti

a memória de uma Medeia melhor; que estes acessos de ira

sejam esquecidos.

JASÃO

Tudo o que existia expulsei já da minha mente,

e eu próprio peço-te que domines o teu carácter ardente

e que te comportes com brandura: a serenidade suaviza as desgraças’.

Com estas palavras pontiagudas, em formato de punhal, Jasão fere profundamente o coração de Medeia, pois a dor de saber-se esquecida aos olhos do seu amado herói é maior e ainda mais dilacerante do que sabê-lo casado com Creúsa. Será, precisamente, esta insensibilidade de Jasão, esta *apatheia* amorosa, esta ausência de

---

<sup>22</sup> vv. 555-559



paixão, justaposta à sentida declaração de amor paternal que o herói, comoventemente, dirige aos seus filhos,

*MEDEA*

*liberos tantum fugae  
habere comites liceat, in quorum sinu  
lacrimas profundam. te novi nati manent.*

*IASON*

*Parere precibus cupere me fateor tuis;  
pietas vetat: namque istud ut possim pati,  
non ipse memet cogat et rex et socer.  
haec causa vitae est, hoc perusti pectoris  
curis levamen. spiritu citius queam  
carere, membris, luce.*

*MEDEA*

*Sic natos amat?  
bene est, tenetur, vulneri patuit locus.*<sup>23</sup>

‘MEDEIA

Que me seja permitido ter, como companheiros de desterro,  
os meus filhos, para derramar as minhas lágrimas sobre  
o seu peito. Novos filhos te esperam.

JASÃO

Admito que gostaria de obedecer aos teus pedidos,  
o amor de pai mo impede: nem mesmo  
o meu próprio rei e sogro poderiam forçar-me a isto.  
Esta é a minha razão de viver, o alívio do meu peito  
consumido por sofrimentos. Antes poderia estar privado de ar,  
de membros, de luz.

---

<sup>23</sup> vv. 541-550

MEDEIA

Ama assim tanto os seus filhos?

Muito bem, foi apanhado, revelou o seu ponto vulnerável.’

que acicatará e alimentará a ira funesta da princesa.

*MEDEA*

*Discessit. Itane est? vadis oblitus mei  
et tot meorum facinorum? excidimus tibi?  
numquam excidemus. hoc age, omnes advoca  
vires et artes. fructus est scelerum tibi  
nullum scelus putare. vix fraudi est locus:  
timemur. hac aggredere, qua nemo potest  
quicquam timere. perge, nunc aude, incipe  
quidquid potest Medea, quidquid non potest.<sup>24</sup>*

‘MEDEIA

Foi-se embora. É assim? Vais-te embora esquecido de mim  
e de todos os meus crimes? Desapareci para ti?

Nunca desaparecerei. Faz isto, convoca todas  
as forças e artes. O fruto dos teus crimes é  
não considerar nada como crime. Há lugar para apenas uma armadilha:  
sou temida. Ataca por aqui, por onde ninguém pode  
temer nada. Continua, agora ousa, empreende  
aquilo que Medeia pode, e aquilo que Medeia não pode.’

Depois de ter ouvido uma declaração de desistência por parte de Jasão, por motivo de saturação provocado pela variabilidade da Fortuna, Medeia assiste a uma puríssima confissão de amor paternal, onde a bravura, o destemor e o altruísmo são a bandeira de Jasão. A princesa percebe que o herói, que há pouco se dizia cansado de

---

<sup>24</sup> vv. 560-567

lutas, demonstra agora intensa vitalidade e disponibilidade para lutar pelos seus filhos contra qualquer adversário, o que comprova que Jasão não está verdadeiramente cansado de lutar, mas cansado de Medeia. Jasão demite-se do seu papel de marido de Medeia, mas não renuncia ao de pai. Note-se a forte emoção de Medeia – ao ver que o seu amado se retira, com passo seguro, da sua presença e, conseqüentemente, da sua vida –, traduzida na expressividade da tripla interrogação (vv. 560-561). Também o recurso aos imperativos (*age, advoca, aggredere, perge, aude, incipe*) espelha a mágoa de uma mulher preterida, repudiada, que, em desespero de causa, se rende ao *furor* e procura drasticamente deixar a sua marca no coração e na vida de um homem para quem ela já morreu.

Face a este cenário, seria possível para a apaixonada Medeia não sentir um ínfimo travo irracional de ciúmes do tamanho amor do herói pelos filhos de ambos?

Parece-nos que não. Como tal, julgamos que o herói é possuidor de uma percentagem de culpabilidade nesta tragédia, porque era o único em cena não só conhecedor, mas testemunha da abrangência da *ira* de Medeia, noutros tempos. Além disso, ele tinha consciência da essência do *amor* que Medeia nutria por ele próprio. Deste modo, ele era o único capaz, e com o dever moral, de travar e de prever os impulsos da princesa. Não obstante, Jasão tinha um grande ascendente sobre Medeia, que lhe conferia poderes, mais do que suficientes, para admoestar a princesa. No entanto, talvez não fosse este o desejo ou o objectivo de Jasão, já que se comporta mais como um oportunista – desposar Creúsa significava a garantia da sua sobrevivência física e económica – e menos como um amante apaixonado – bem diferente da princesa da Cólquida.

#### *MEDEA*

*amor timere neminem verus potest*<sup>25</sup>

#### ‘MEDEIA

um amor verdadeiro não pode temer ninguém’

#### *IASON*

*Alta extimesco sceptrā.*

---

<sup>25</sup> v. 416

MEDEA

*Ne cupias vide.*<sup>26</sup>

‘JASÃO

Eu temo os altos ceptros.

MEDEIA

Cuida para que não os desejes.’

Repudiar aquela que o amava acima de toda, e qualquer, existência humana e considerar que, ainda assim, conseguiria enfrentar e aplacar a ira que daí adviesse, não foi uma opção sensata, foi subestimar Medeia, foi o reacender do rasilho da velha *ira*, o fogo-fátuo feito pira. Os três versos que se seguem mostram como Jasão é um conhecedor profundo da *ira* da princesa e de todos os seus ademanos.

IASON

*constituit animus precibus iratam aggredi.*

*atque ecce, viso memet exiluit, furit,*

*fert odia prae se; totus in vultu est dolor.*<sup>27</sup>

‘JASÃO

O meu espírito está decidido a enfrentar a irada com preces.

E aí está, assim que me viu, exaltou-se, está furiosa,

leva o ódio à sua frente; toda a sua dor se reflecte no seu rosto.’

Já no passado, Jasão nada tinha feito em prol da que deveria ser a sua amada e protegida. Pelo contrário, sempre assistiu, impávido, aos crimes da princesa e, em câmara lenta, ao seu afundamento, não sem antes ter colhido os saborosos frutos dos actos podres e fétidos da que o ama. Dito de outro modo, Jasão sempre fora o grande

---

<sup>26</sup> v. 529

<sup>27</sup> vv. 444-446

herdeiro, beneficiário-mor do resultado proveniente dos crimes praticados por Medeia. O seu comportamento contribui, desta forma, para salientar a inocência da Princesa, vítima de um *amor* cego. Quem se deve considerar mais culpável: a que, inflamada de amores, sujou as próprias mãos de sangue para benefício de outrem? Ou o que, movido pela *ambitio*, por uma certa *apatheia* – inexistência de qualquer tipo de sentimento –, e não se manchando de sangue, concordou tacitamente que outras mãos se manchassem em vez das suas, mesmo que para seu próprio benefício? Ainda que discordando de Jasão, para nós e para a princesa, só pode ser a segunda hipótese.

*IASON*

*Obicere crimen quod potes tandem mihi?*

*MEDEA*

*Quodcumque feci.*

*IASON*

*Restat hoc unum insuper,*

*Tuis ut etiam sceleribus fiam nocens.*

*MEDEA*

*Tua illa, tua sunt illa: cui prodest scelus,*

*is facit. Omnes coniugem infamem arguant,*

*solus tuere, solus insontem voca:*

*tibi innocens sit quisquis est pro te nocens.*<sup>28</sup>

‘JASÃO

De que crime podes tu, afinal, censurar-me?

MEDEIA

De todos os que cometi.

---

<sup>28</sup> vv. 497-503

## JASÃO

Era a única coisa que ainda faltava,  
tornar-me eu, também, no culpado dos teus crimes.

## MEDEIA

Teus, são teus: quem recebe o proveito de um crime  
é quem o comete. Todos acusam a tua mulher de infama,  
defende-a só tu, chama-a só tu de inocente:  
que para ti esteja sem culpa, quem por ti é culpada.’

Note-se a recorrência expressiva dos pronomes de segunda pessoa do singular *Tua, tua, tibi, te* que se assumem como uma voz crítica que ecoa longamente por um *Tu* – Jasão –, que se revela indiferente e distante. Esta insistente repetição não deixa esquecer que foi por Jasão – o sujeito *tu* subentendido – que Medeia cometeu os feitos do passado. De alguma forma, o vivo ressoar desta aliteração em dental, aliada à presença física de Jasão neste diálogo, torna-o mais próximo da princesa, quando, ironicamente, na verdade, o seu coração e o seu espírito estão cada vez mais afastados de Medeia. Repare-se, ainda, no jogo lexical da colocação dos conceitos *innocens* e *nocens*, em início e fim de verso, respectivamente, como que espelhando a distância e barreira metafórica que separam Medeia e Jasão.<sup>29</sup>

No final desta tragédia, Jasão acabará, efectivamente, por perceber o seu erro e por assumir a sua culpabilidade. Mas este reconhecimento tardio não só não chegará a tempo de evitar a morte do primeiro filho, como precipitará a do segundo.

---

<sup>29</sup> Acerca deste assunto da culpabilidade, gostaríamos de chamar a atenção para a expressão *paternis sceleribus* (v. 925) – usada por Medeia, quando decide que as crianças deverão pagar pelos crimes do pai, Jasão –, que é objecto de duas versões diferentes por parte dos tradutores. Nas edições de FITCH (p. 425), HINE (p. 101) e TRAINA (p. 159) esta expressão foi traduzida por ‘crime(s)/golpe paterno(s)’ – respectivamente, ‘father’s crimes’, ‘father’s crimes’ e ‘colpe paterne’, fazendo referência, unicamente, a Jasão –, mas, na edição de MORENO (p. 336), surge como ‘crímenes de vuestros padres’. Julgamos que, nesta tradução, o uso do possessivo de segunda pessoa do plural ‘vuestros’, aliado ao número plural do nome comum ‘padres’, inclui, equivocadamente, Medeia na culpabilidade dos crimes, uma vez que Séneca usou, expressamente o vocábulo *paternis* e não o termo *parentibus*.

## IASON

*Per numen omne perque communes fugas  
torosque, quos non nostra violavit fides,  
iam parce nato. si quod est crimen, meum est:  
me dedo morti; noxium macta caput.*<sup>30</sup>

## ‘JASÃO

Por todos os deuses, pela fuga que empreendemos juntos,  
pelo nosso leito, que não foi violado por nenhuma infidelidade minha,  
poupa o nosso filho agora. Se existe algum crime, é meu:  
eu entrego-me à morte; imola esta cabeça culpada.’

Quando poderia ter evitado o despoletar desta tragédia, Jasão incrementou-a, já que, uma vez chegados a Corinto e perseguidos por Acasto, o herói, ao sentir o cerco a apertar-se à sua volta e da cólquida e ao perceber que nada mais poderia ser feito (nem mesmo por Medeia) para garantir o seu bem-estar, aceitou, inconsequentemente, casar com Créusa, pois esta aliança significaria, uma vez mais, a sua sobrevivência<sup>31</sup>. Será que Jasão alguma vez pensou que esta nova aliança significaria também o fim do seu casamento com Medeia e uma profunda dor para esta princesa? Talvez, para o herói, o seu casamento já tivesse acabado há muito tempo, ou, na verdade, quiçá, nunca tivesse realmente começado. Este não é, sem dúvida, o procedimento natural de quem está enamorado, de quem está contaminado pela *vis* inalienável e poderosa do *amor*. Caso contrário, Jasão teria lutado cegamente até ao fim, contra tudo, contra todos, contra Acasto e, seguramente, também contra Creonte, como nos explicam as palavras magoadas de Medeia, retiradas, respectivamente, de um dos seus diálogos com a Ama e com Jasão:

## MEDEA

*Quid tamen Iason potuit, alieni arbitri*

---

<sup>30</sup> vv. 1002-1005

<sup>31</sup> Florence Dupont refere mesmo que, com este segundo casamento, Jasão reintegra a humanidade: “En épousant Créüse, Jason réintègre l’humanité; son union avec la fille du roi de Corinthe est un pacte d’alliance qui contraint Créon à faire la guerre contre Acaste et Iolcos si le cousin de Jason continue à le poursuivre.” DUPONT, F., 1988, p.92.

*iurisque factus? debuit ferro obvium  
offerre pectus*<sup>32</sup>

‘MEDEIA

Não obstante, o que podia Jasão fazer, submetido ao arbítrio  
e às leis de outros? Devia oferecer abertamente  
o peito ao ferro’

*IASON*

*Ingrata vita est cuius acceptae pudet.*

*MEDEA*

*Retinenda non est cuius acceptae pudet.*<sup>33</sup>

‘JASÃO

Ingrata é a vida que se aceita com vergonha.

MEDEIA

Não deve ser conservada uma vida que se aceita com vergonha’

Neste interessante jogo de palavras, Medeia relembra a Jasão que ele é livre de escolher o seu caminho e que não deve obedecer a Creonte, mas ao seu coração.

No entanto, sem deixar de ser calculista, o herói teme, porque “Jasão é um ser inerte e espavorido, a imagem da fraqueza e da desolação: teme Creonte; teme Acasto; teme Medeia; teme sobretudo pela sorte dos filhos. À grandeza do ódio-amor opõe-se a miséria de uma alma flébil e dependente, cativa de medo, súcuba do poder, resgatável – sabe-se-lá – pela dedicação aos filhos. Um entrechoque desigual, gigante contra pigmeu (só o amor, que perdura em Medeia, os parifica), mas decisivo para a conclusão da tragédia.”<sup>34</sup>. Será que Jasão não deveria prever (e evitar) o que a frieza – nanismo

---

<sup>32</sup> vv. 137-139

<sup>33</sup> vv. 504-505

<sup>34</sup> MEDEIROS, W. de, p. 50.



sentimental – da sua decisão em aceitar casar com Creúsa poderia desencadear no coração “gigante” e apaixonado de Medeia? Definitivamente, pensamos que sim.

Medeia surge, então, nesta tragédia como uma mulher traída, repudiada e, naturalmente, irada, que, ardendo de ciúmes, procurará mitigar a sua dor, a sua *ira* e o seu *furor*. Contaminada por um *amor* cego, uma *insania*, a princesa desviar-se-á do caminho da *ratio* e sucumbirá ao precipício dos *affectus*, como se a princesa tivesse, no seu *furor*, no seu desvario de ciúmes, sofrido a influência das Fúrias<sup>35</sup>.

Se é verdade que, pela sua intensidade, este *amor* descontrolou e abalou a vida de Medeia, é também, consequentemente, certo que ele e a *ira*, despoletada pelos ciúmes, também controlam e dirigem todos os actos *irracionales* da princesa senequiana. Medeia é conduzida pelos *affectus*, como se de um mero juguete ou de uma marioneta sem domínio do seu próprio corpo, dos seus próprios sentidos e sentimentos se tratasse. São eles o *amor*, a paixão, as emoções, os *affectus*, os grandes responsáveis, culpáveis, desta, e por esta, tragédia. Será por causa deles que, no final, Medeia se transformará num monstro<sup>36</sup> – uma vez destituída da sua humanidade (papel de esposa, mãe, mulher) com o casamento de Jasão e Creúsa, só os *affectus* sobrevivem no corpo da cólquida. Se tivermos a intenção de conhecer, com rigor, a natureza, a verdadeira essência desta princesa, segundo Viegas Abreu<sup>37</sup>, quando analisados os seus traços psicológicos à luz de diversos sistemas tipológicos e caracterológicos, o resultado é indiscutível, Medeia é uma mulher apaixonada e não uma criminosa:

“Poderíamos tentar o seu «retrato» ou «perfil psicológico» individual por intermédio do inventário de características que lhe são atribuídas pelos seus interlocutores e por ela própria.

Registraríamos, assim, que Medeia é considerada pela própria Ama como terrível, colérica, possuidora de um «carácter selvagem» e de ânimo indomável; por sua vez Creonte qualifica-a de astuta e sabedora, irascível, louca; colérica, violenta, indomável, insensata, espírito subtil, sábia, «leoa e não mulher», dotada de natureza selvagem e de impudor inato, perversa são os atributos com que Jasão a vê. (...) Ela própria se diz «com mais paixão do que sensatez» (...).

---

<sup>35</sup> Vide e. g. vv. 157-158; 951-953.

<sup>36</sup> SEGURADO E CAMPOS, J. A., 1982, p. 223-232.

<sup>37</sup> ABREU, M. V., p. 62.

Poder-se-ia identificar o conjunto de traços ou de características constantes atribuídos a Medeia e compará-lo com os quadros ou classes de diversos sistemas tipológicos e caracterológicos, o que nos levaria a classificá-la como «apaixonada» pela conjugação dos traços de emotividade, actividade e secundaridade (ou ressonância e persistência intra-psíquica das emoções e das ideias) segundo a caracterologia de Heymans e Wiersma (Nuttin, 1965).”

Não sendo, pela sua natureza, uma pessoa criminosa, o erro exclusivo de Medeia foi apaixonar-se por Jasão, amar este herói grego com toda a força da sua existência foi o seu verdadeiro crime, a sua única culpa passível de lhe ser imputada, como se pode ver através do seguinte discurso de Medeia, no seu diálogo com Creonte:

#### MEDEIA

*Incesse nunc et cuncta flagitiaingere:  
fatebor. obici crimen hoc solum potest,  
Argo reversa. virgini placeat pudor  
paterque laceat: tota cum ducibus ruet  
Pelasga tellus, hic tuus primum gener  
tauri ferocis ore flagranti occidet.  
[fortuna causam quae volet nostram premat,  
non paenitet servasse tot regnum decus.]  
quodcumque culpa praemium ex omni tuli,  
hoc est penes te. si placet, damna ream;  
sed redde crimen.<sup>38</sup>*

#### ‘MEDEIA

Ataca-me, agora, e acusa-me de todas as minhas maldades:  
vou confessá-las. O único crime que me pode ser apontado  
é o regresso da nau Argos. Supõe que a virgem opta pelo seu pudor  
e pelo seu pai: juntamente com os seus chefes,  
toda a terra pelasga sucumbirá, em primeiro lugar, o teu genro  
será morto pelo focinho ardente do touro feroz.  
[Que a fortuna destrua a minha causa como ela desejar,

---

<sup>38</sup> vv. 236-246

não me arrependo de ter salvado a glória de tantos reis.]  
Tudo o que eu recebi como prêmio pela minha culpa,  
tu o tens nas tuas mãos. Se te agrada, condena a ré;  
mas devolve-lhe o seu crime.’

Com um sublime poder argumentativo, a princesa demonstra claramente a Creonte que é graças ao suposto crime de que é acusada que o rei vai poder casar a sua filha com Jasão. Ou seja, tudo o que Medeia fez foi salvar Jasão de todas as suas investidas e, deste modo, ajudá-lo a chegar, são e salvo, a Corinto, para que, agora, ele pudesse desposar Creúsa. Por outras palavras, Creonte escolheu deliberadamente o crime de Medeia para ser o esposo de Creúsa e seu genro. Será que, ainda assim, o rei tirano tem o direito de acusar Medeia? Fica evidente neste passo que a princesa, mesmo condicionada pelos *affectus*, pelas emoções, pelas paixões, não perde a sua lógica discursiva.<sup>39</sup> Medeia apercebe-se que a culpa que lhe é imputada e o preço imposto – o exílio – que terá de pagar, sozinha, são injustos e incongruentes, como se pode constatar no passo que se segue, que se insere no mesmo diálogo de Medeia e Creonte:

*CREO*

*potest Iason, si tuam causam amoves,  
suam tueri: nullus innocuum cruor  
contaminavit, afuit ferro manus  
proculque vestro purus a coetu stetit.  
Tu, tu malorum machinatrix facinorum,  
feminea cui nequitia ad audendum omnia,*

---

<sup>39</sup> Acerca deste assunto não poderemos deixar de fazer referência a Paulo Sérgio Ferreira que relembra que, “ (...) mesmo no auge da sua loucura, nunca as personagens senequianas se apartavam de um racionalismo que as levava a conduzirem o seu discurso, perfeitamente lógico, em determinado sentido: o da concretização dos seus pífidos intentos. É, de resto, este discurso uma das provas de que o *affectus*, em Séneca, corresponde a um mau uso da razão e, nessa medida, de que a personagem é responsável pelos seus crimes. Do exposto, talvez se possa concluir que a lógica interna que Séneca quis conferir aos discursos de Medeia ou do próprio Hércules no *Furens*, seja um indício claro, por um lado e numa interpretação mais elementar, da sobreposição retórica a um certo “realismo” na representação das personagens, e, por outro e numa leitura mais arguta, de que o filósofo procurou manter as suas personagens dentro de certos limites, que as responsabilizassem pelas acções que haveriam de cometer.” FERREIRA, P. S., p. 284.

*robur virile est, nulla fama memoria,  
egredere, purga regna, letales simul  
tecum aufer herbas, libera cives metu,  
alia sedens tellure sollicita deos.*

**MEDEA**

*Profugere cogis? redde fugienti ratem  
vel redde comitem. fugere cur solam iubes?  
non sola veni. bella si metuis pati,  
utrumque regno pelle. cur sontes duos  
distinguis? illi Pelia, non nobis iacet.  
fugam, rapinas adice, desertum patrem  
lacerumque fratrem, quidquid etiam nunc novas  
docet maritus coniuges, non est meum:  
totiens nocens sum facta, sed numquam mihi.<sup>40</sup>*

**‘CREONTE**

Jasão pode, se retirares a tua causa,  
defender a sua: nenhum derramamento de sangue  
manchou a sua inocência, a sua mão não tocou no ferro  
e manteve-se puro, afastado das tuas intrigas.  
Tu, tu, architecta dos piores crimes,  
que tens malícia de mulher para enfrentar tudo  
e força de homem, sem te importares com a reputação,  
vai-te embora, purifica os meus reinos, leva também contigo  
as tuas ervas letais, liberta os cidadãos do medo,  
quando estiveres sentada noutra local, então, aí, sim, provoca os deuses.

**MEDEIA**

Forças-me a fugir? Devolve o navio à fugitiva  
ou devolve-me o companheiro. Por que me mandas fugir sozinha?  
eu não vim sozinha. Se tens receio de guerras,

---

<sup>40</sup> vv. 262-280

expulsa-nos aos dois do reino. Por que distingues dois culpados? Por ele jaz Pélias, não por mim. Junta a isto a minha fuga, os roubos, o abandono do meu pai e a dilaceração do meu irmão, tudo o que, inclusivamente agora, o meu marido ensina às suas novas esposas, nada disso é meu: tantas vezes incorri em culpa, mas nunca para meu proveito.’

Medeia não entende por que é que só um deve pagar pelos crimes de dois. Amargurada pela percepção da traição e abandono de Jasão – que aceitou casar com Creúsa, a filha de Creonte –, Medeia confronta o rei tirano com a incoerência e dualidade de critérios que subjazem às suas decisões. Em tom de desafio e numa espécie de dissecação psicológica, a princesa da Cólquida interroga Creonte, confrontando-o com a injustiça das suas acusações e com a inexplicável ilibação daquele que é o maior dos culpados – Jasão<sup>41</sup>. Medeia não entende por que razão só ela é culpada por ter cometido crimes que favoreceram, única e exclusivamente, Jasão; não compreende por que motivo este último é ilibado – e ela não pode ser – de toda e qualquer mácula, e ainda é escolhido para genro do rei. Nós também não percebemos, no entanto, esta falta de sustentabilidade dos argumentos de Creonte serve para espelhar a inocência de Medeia e reflectir o negrume da cova funda para onde o rei, e mesmo Jasão, têm a intenção de a empurrar. Sobre este assunto, A. Perrenoud alertou para a interessante diferença que reside entre o ser-se responsável e o ser-se culpável<sup>42</sup>. Nós consideramos, igualmente, que esta dicotomia é fundamental na defesa da inocência da princesa, uma vez que não está em causa renunciar-se a autoria dos crimes operados por Medeia, mas transferir – ou, pelo menos, dividir – a atribuição injusta da culpabilidade somente à sua personagem. A princesa, durante a tragédia, não nega os actos hediondos praticados às suas mãos, no entanto, não se assume, legitimamente, como a verdadeira e única culpada do sucedido. Uma vez mais, conferimos destaque as versos transcritos:

### *MEDEA*

*quam saepe fudi sanguinem – et nullus scelus*

---

<sup>41</sup> Este jogo de emoções encobre, no fundo, estratégias políticas. Sobre este assunto ver OLIVEIRA, Francisco S. J. de, p. 49-84.

<sup>42</sup> Sobre este assunto ver PERRENOUD, p. 489 – 497.

*irata feci: saevit infelix amor.*<sup>43</sup>

‘MEDEIA

quantas vezes derramei, impiamente, sangue funesto – e não  
cometi nenhum crime irada: é este sinistro amor que causa destruição.’

*MEDEA*

*totiens nocens sum facta, sed numquam mihi.*<sup>44</sup>

‘MEDEIA

tantas vezes incorri em culpa, mas nunca para meu proveito.’

Culpado deve ser aquele que beneficiou dos crimes cometidos – Jasão. Ainda que não seja ele o responsável pela corporalização dos flagelos cometidos, é ele o grande e exclusivo beneficiário dos mesmos. Logo, alguma culpa lhe deve, justificadamente e intrinsecamente, ser atribuída. Se, face ao exposto, o herói ainda não for considerado culpado, também Medeia deverá ser ilibada da sua mácula. A culpa que lhe é, injustamente, imputada ora por Creonte, ora por Jasão, servirá para isolar cada vez mais a protagonista e fazer crepitar, conseqüentemente, a pira incandescente do *furor* e da *ira* desta princesa apaixonada, que se sente atraída, injustiçada e que foi, totalmente, abandonada – à princesa só restou a companhia solteira da culpa<sup>45</sup>.

Medeia tem consciência do tamanho peso que sobre si pende, da implacável força do *amor* que a habita e consome, que só espalhou destruição e dor à sua volta. Todavia, revela-se demasiado fraca, demasiado humana, demasiado possuída pelos *affectus* para conseguir fazer frente aos ciúmes e à *ira* desencadeada por ele. Medeia

---

<sup>43</sup> vv. 135-136

<sup>44</sup> vv. 262-280

<sup>45</sup> Segundo Gianni Guastella, os crimes que Medeia cometeu para favorecer a união do seu destino ao de Jasão são os mesmos que servem de argumentos a Jasão e a Creonte para desfazer o nó matrimonial dado pela princesa e o herói e isolar a protagonista no canto do fundo desta tragédia: “ (...) Jason was certainly the beneficiary of Medea’s crimes, even if he did not actually commit the crimes himself. Medea admits her guilty, and tries in vain to show that this is precisely what binds her to Jason, whose destiny Creon plans to sever from hers. Despite all her efforts, however, Medea is unable to regain the *coniunx* acquired by the criminal acts she committed. As a result, those crimes recoil against Medea, who is now left completely isolated, bearing all alone the burden of her guilt.” GUASTELLA, G., p. 200.

sente apertar-se o cerco à sua volta, vê o círculo a fechar-se e tudo por causa de um *amor* pelo qual a princesa (se) sacrificou<sup>46</sup>.

Prisioneira das malhas de um trágico e *infelix amor*, Medeia deixa dominar-se completamente por ele e pela *ira*, transfigurando-se, por fim, no V e último acto, depois de perder a sua humanidade.

Medeia morre, não física, mas espiritualmente, e o seu corpo passa a ser habitado por outra entidade, não-esposa, não-mãe, não-mulher, um ser demónico, uma nova Medeia – esta, sim, a tal Monstruosa.

---

<sup>46</sup> v. 477

**I PARTE**

**DO (DES)CONTROLO DO *AMOR***





Anthony Frederick Sandys, *Medea* (1868)

*MEDEA*  
*causa vocandi,*  
*Persei, tuos saepius arcus*  
*una atque eadem est semper, Iason.*  
( IV 814-816 in *Medea*, SÉNECA)

Esta primeira parte, intitulada de Do (Des)controlo do *Amor*, diz respeito aos momentos onde se entende que Medeia não age na posse da *ratio*, mas dos *affectus*, onde a princesa parece revelar não ser a comandante plena do seu corpo e dos seus actos. Neste capítulo, fomos transcrevendo os passos que julgámos reflectirem a imagem de uma protagonista descontrolada e exagerada tanto nas palavras como nas acções, como se, conseqüentemente, a sua mente e o seu corpo estivessem a ser manipulados/controlados ora por outras entidades, do plano divino, ora pelos derivados – ciúmes – do seu *infelix amor* por Jasão.

*MEDEA*

*dominumque regni tristis et dominam fide*  
*melioe raptam*<sup>47</sup>

‘MEDEIA

e o senhor do reino triste e a senhora  
raptada com mais fidelidade’

Nestes dois versos, retirados do monólogo inicial de Medeia, a princesa revela a sua dor e os seus ciúmes, comparando o seu casamento com a união de Plutão e Prosérpina. A cólquida sublinha o facto de Prosérpina ter sido tratada com maior lealdade por parte de Plutão, do que Medeia fora tratada por parte de Jasão, uma vez que Plutão nunca traiu Prosérpina, ao contrário de Jasão que, uma vez casado com Medeia, se prepara para contrair novo matrimónio, desta feita com Creúsa.

No entanto, consideramos que esta aproximação de Medeia com o caso de Prosérpina é exagerada e pouco adequada, já que Prosérpina fora raptada, obrigada, coagida, levada à força pelo seu raptor. Por seu turno, Medeia enamorou-se de Jasão e,

---

<sup>47</sup> vv. 11-12

como tal, fora arrastada, não pela força dos braços de Jasão, mas, sim, por um *amor* exacerbado e ardente que a invadiu e dominou por inteiro.

São, portanto, exageradas as palavras da princesa e próprias de alguém que não está na posse plena da *ratio*. Os versos que se seguem procuram provar a interferência de nível exterior a que Medeia esteve exposta *ab initio* da sua relação com o herói dos Argonautas.

#### MEDEIA

*adeste, thalamis horridae quondam meis  
quales stetit*<sup>48</sup>

#### ‘MEDEIA

assistam, hórridas, como outrora  
estivestes no meu leito nupcial’

O facto de Medeia referir que as Fúrias estiveram presentes no seu leito matrimonial mostra não só como esta união sofreu uma interferência exterior desde o início, mas também que esta sua relação com Jasão não foi um casamento a dois, mas a três. Trata-se de uma aliança matrimonial que já estava amaldiçoada<sup>49</sup> ao insucesso desde o primeiro instante em que começou, de modo que o fruto que daí se gerou não poderia, de modo algum, ser uma prova viva desse amor, mas um futuro instrumento de morte, vingança e dor – o infanticídio, que sucederá no último acto.

Ao proferir estas palavras, Medeia pressente que algo não está bem no seu casamento, que algo está fora do seu alcance e controlo<sup>50</sup>, e o leitor compreende que alguma desgraça poderá acontecer, pois existe algo exterior a esta união que prepondera

---

<sup>48</sup> vv. 16-17

<sup>49</sup> A concepção de “casamento amaldiçoado” é um elemento popular na literatura latina. Acerca deste assunto ver CLEASBY, H. L., p. 45 – 56.

<sup>50</sup> Gianni Guastella defende que para perceber a lógica da vingança de Medeia é necessário analisar a maneira como ela é conduzida pela ira: “The basic idea is that *ira* is a passion that has gotten out of control, causing a sort of madness in the injured party. The resulting desire for vengeance lacks any sense of justice and instead seeks to repay the original injury with a crime that is entirely disproportionate to the initial offense.” GUASTELLA, G., p. 197.

e domina. Medeia será, na nossa opinião, um brinquedo nas mãos destas Fúrias – que desde cedo a acompanham – e do *amor*.

No seu monólogo inicial, depois de invocar a presença e a ajuda de diversas divindades, Medeia pede às Fúrias que dêem a morte não só a Creúsa, como também à restante estirpe real.

*MEDEA*

*coniugi letum novae*

*letumque socero et regiae stirpi date.*<sup>51</sup>

‘MEDEIA

daí morte à nova esposa

e morte ao sogro e à estirpe real.’

Este é, sem dúvida, o discurso do *furor*, do *irrationalis*, pois Medeia estende a sua dor, a sua sede de vingança, por Creúsa e Creonte, àqueles que, nem indirectamente, a prejudicaram – “regiae stirpi”. Trata-se de uma vontade de vingança desmedida, exagerada e desenfreada, levada a cabo por uma mulher verdadeiramente apaixonada, dito de outro modo, cega de ciúmes. Todo este *furor* e sede de violência contribuem para a caracterização de Medeia como alguém que está fora de si, como uma mulher que está descontrolada, ou melhor, que é controlada por um amor ardente, um fogo avassalador, o fogo cego da paixão e do ciúme, como afirma Segurado e Campos.<sup>52</sup>

Atentando em algumas palavras de Medeia a respeito de Jasão, é possível ver que a protagonista oscila amiúde entre o amor e o ódio, entre o perdão e a vingança. Isto sucede, porque Medeia não está segura de si, ainda não tomou nenhuma decisão, é o *amor* o seu juiz. Medeia não sabe o que vai, nem o que quer fazer a respeito do seu amado, visto que, aos olhos dela, também este é, umas vezes, culpado, outras vezes, inocente.

*MEDEA*

*Mihi peius aliquid, quod precer sponso, manet:*

---

<sup>51</sup> vv. 17-18

<sup>52</sup> SEGURADO E CAMPOS, J. A., 1972, p. 204-205.

*vivat.*<sup>53</sup>

‘MEDEIA

Permanece em mim algo pior, para desgraça do noivo:

que viva.’

*MEDEA*

*per urbes erret ignotas egens*

*exul pavens invisus incerti laris:*

*iam notus hospes linem alienum expetat*<sup>54</sup>

‘MEDEIA

que ande errante por cidades desconhecidas, passando necessidade,

desterrado, tremendo de medo, odiado, sem abrigo:

sendo já um viajante conhecido, que procure a porta alheia’

*MEDEA*

*me coniugem optet, quoque non aliud queam*

*peius precari, liberos similes patri*

*similesque matri.*<sup>55</sup>

‘MEDEIA

que me deseje como esposa, e – não poderei

pedir nada pior – os filhos semelhantes ao pai

e semelhantes à mãe.’

*MEDEA*

*hoc facere Iason potuit, erepto patre*

*patria atque regno sedibus solam exteris*

*deserere durus?*<sup>56</sup>

---

<sup>53</sup> vv. 19-20

<sup>54</sup> vv. 20-22

<sup>55</sup> vv. 23-25

<sup>56</sup> vv. 118-120

‘MEDEIA

Jasão foi capaz de fazer-me isto? Depois de me ter arrebatado do meu pai,  
da minha pátria e do meu reino, abandonar-me sozinha,  
o cruel, num país estrangeiro?’

*MEDEA*

*unde me ulcisci queam?*

*utinam esset illi frater! est coniunx: in hanc  
ferrum exigatur. hoc meis satis est malis?*<sup>57</sup>

‘MEDEIA

de que me poderei vingar?

Oxalá tivesse ele um irmão! Tem uma esposa. Nela  
seja enterrada a espada. É isto suficiente para os meus males?’

*MEDEA*

*Quid tamen Iason potuit, alieni arbitri  
iurisque factus? debuit ferro obvium  
offerre pectus*<sup>58</sup>

‘MEDEIA

Não obstante, o que podia Jasão fazer, submetido ao arbítrio  
e às leis de outros? Devia oferecer abertamente  
o peito ao ferro’

*MEDEA*

*si potest, vivat mens,  
ut fuit, Iason; si minus, vivat tamen,  
memorque nostri muneri parcat meo.  
Culpa est Creontis tota, quis ceptro impotens*

---

<sup>57</sup> vv. 124-126

<sup>58</sup> vv. 137-139

*conuigia solvit, quique genetricem abstrahit  
natis, et arto pignore astrictam fidem  
dirimit: petatur, solus hic poenas luat,  
quas debet.*<sup>59</sup>

‘MEDEIA

se for possível, que o espírito de Jasão viva, como  
sempre foi; senão, que viva na mesma,  
e que se lembre de mim e que preserve o meu presente.  
A culpa é toda de Creonte, que, abusando do ceptro,  
destruiu um casamento, separa uma mãe  
dos filhos e rompe a fidelidade que se estreitava  
com tal laço: que ele seja atacado, que só ele pague o castigo  
que me deve.’

Repare-se na expressividade das aliterações em oclusiva e sibilante nos versos 118-120, que denotam toda a agressividade do discurso de Medeia. Note-se também na fortaleza imprimida ao léxico escolhido pela cólquida como *patre, patria, regno* – os três pilares da vida da princesa “ante-Iasone” que ela desmoronou para construir o caminho do seu amado herói. *Durus*, em final de verso, mostra, por fim, a verdade crua posta a nu, a realidade em que Medeia não queria acreditar, o desalento da revelação, a inesperada e triste constatação que no lugar do coração do seu amado repousa uma pedra, fria, cruel, dura. De uma forma geral, em todos os passos transcritos se pode ver uma clara oscilação de ideias e opiniões, que mostram o quanto Medeia está desequilibrada, descontrolada, afectada pelo *amor*. Daqui se depreende que Medeia é, de facto, uma mulher vítima de um amor exacerbado, que a impossibilita de efectuar raciocínios lógicos e ponderados. Medeia, pelo contrário, vai flutuando de humores e opiniões ao sabor dos seus sentimentos controladores. Não existe uma segurança em Medeia, não existe uma certeza, não existe um caminho, apenas uma sucessão de ideias confusas. A princesa ora quer atacar ora quer proteger Jasão. Após desejar a morte a Créusa, a Creonte e restante família, no I acto, nos versos 19-20, Medeia confessa que tem reservado para o seu esposo, Jasão, um castigo pior: a vida, pois, de acordo com

---

<sup>59</sup> vv. 140-147

Medeia, enquanto Jasão estiver vivo, não haverá sítio na terra onde ele se sentirá bem, em paz, em tranquilidade. Jasão não conseguirá ter descanso em sítio algum, pois toda a gente saberá a sua história, conhecerá a sua desgraça. A sua dor será tanta que Jasão chegará ao ponto de sentir a falta daquela que mais, loucamente, o amou, mas que mais o fez sofrer – Medeia – e dos filhos de ambos. Pior do que isto Medeia não pode pedir (vv. 23-25). Antes de virar as suas atenções para Creonte e como se as suas desgraças familiares passadas não tivessem sido suficientes, Medeia pensa, também, em sacrificar os familiares de Jasão «*utinam esset illi frater*». Este é o discurso da *crudelitas*, do *irrationalis* e do *furor*. Medeia parece louca, demente, possuída pelo desejo cego de vingança. Este amor louco de Medeia por Jasão vai alimentar-se de quadros de morte e de destruição na vã tentativa de manter viva a chama da mulher apaixonada, que lutará (des)controlada pelo seu *amor*. Que Jasão viva é, portanto, o desejo de Medeia. Está aqui subjacente a ideia de que a vida pode ser mais dura e intolerável do que a própria morte, devido à instabilidade da *fortuna*, da *tykhê*. Se, por um lado, a morte é sinónimo de fim, de privação de sentimentos e de sofrimentos, a vida, por seu turno, pode ser sinónimo de dor, penas, sofrimentos sem fim. Sabe o leitor que a vida será, na realidade, o castigo de Jasão, uma vida infeliz, com o sentimento de culpa por não ter conseguido evitar a morte dos seus dois filhos – pensando que o evitava, casando com Creúsa (falso remédio), Jasão precipitou a sua infelicidade e a morte dos seus dois filhos à mão da primeira esposa, Medeia.

#### *IASON*

*remedia quotiens invenit nobis deus  
periculis peiora!*<sup>60</sup>

#### ‘JASÃO

Quantas vezes deus nos arranja remédios  
piores do que os perigos!’

De facto, Jasão não prevê no quão perigo se tornará o remédio de ter casado com Creúsa. Mas poderia e deveria tê-lo feito com profundidade. Será este o castigo de Jasão, é esta a sua ironia trágica: passar o resto da sua vida em grande sofrimento, ao

---

<sup>60</sup> vv. 433-434



lembrar-se que foi por sua culpa que os dois filhos pereceram. Quem não aprende com as experiências do passado, está condenado a cometer os mesmos erros. Relembramos o confronto de Medeia e Jasão, no final do V acto, onde o herói não consegue evitar os perigos do remédio com que se auto-medicou e sentirá, fatalmente, os efeitos secundários:

*MEDEA*

*Congere extremum tuis  
natis, Iason, funus ac tumulum strue.  
coniunx socerque iusta iam functis habent  
a me sepulti; natus hic fatum tulit,  
hic te vidente dabitur exitio pari.*

*IASON*

*Per numen omne perque communes fugas  
torosque, quos non nostra violavit fides,  
iam parce nato. si quod est crimen, meum est:  
me dedo morti; noxium macta caput.*

*MEDEA*

*Hac qua recusas, qua doles, ferrum exigam.  
i nunc, superbe, virginum thalamos pete,  
relinque matres.<sup>61</sup>*

‘MEDEIA

Prepara a pira funerária para os teus  
filhos, Jasão, e faz-lhes um túmulo.  
A tua esposa e o teu sogro já têm as merecidas honras,  
foram sepultados por mim; este filho já cumpriu o seu destino,  
este receberá uma morte igual, diante dos teus olhos.

---

<sup>61</sup> vv. 997-1008

JASÃO

Por todos os deuses, pela fuga que empreendemos juntos,  
pelo nosso leito, que não foi violado por nenhuma infidelidade minha,  
poupa o nosso filho agora. Se existe algum crime, é meu:  
eu entrego-me à morte; imola esta cabeça culpada.

MEDEIA

Aí, por onde tu recusas, por onde te dói, passarei o ferro.  
Vai, agora, arrogante, em busca dos leitos das virgens,  
abandona as mães.’

Neste capítulo, além de apresentarmos os passos onde considerámos visível o domínio do *amor* sobre Medeia, transcrevemos também aqueles que, a nosso ver, insinuam a existência de uma intervenção externa sobre os actos da princesa senequiana.

*MEDEA*

*da, da per auras curribus patriis uehi,  
committe habenas, genitor, et flagrantibus  
ignifera loris tribue moderari iuga*<sup>62</sup>

‘MEDEIA

concede, concede que eu seja conduzida pelos ares no carro paterno,  
confia-me as rédeas, pai, e  
permite-me governar com as correias ardentes os cavalos fogosos’

Estas palavras de Medeia, proferidas no início do I Acto, vão tornar-se reais no final da tragédia (V acto):

*MEDEA*

*patuit in caelum via:  
squamosa gemini colla serpentes iugo*

---

<sup>62</sup> vv. 32-34

*summissa praebent. (...)*  
*ego inter auras aliti curru vehar.*<sup>63</sup>

‘MEDEIA

abriu-se um caminho para o céu:  
duas serpentes oferecem os seus pescoços  
escamosos ao jugo. (...)  
eu serei transportada pelos ares neste carro alado.’

À princesa, neta do Sol, será, de facto, permitido e possibilitado conduzir a carruagem do deus e sair triunfante, assumindo o lugar daquele e as rédeas do seu caminho, provando que o seu *genitor* ouviu as suas preces, tendo se mantido atento e do seu lado a apoiá-la, como um avô protector. Estas duas citações convergem no sentido de provar que Medeia não está a agir sozinha nesta tragédia. Há segundos elementos interventivos, elementos divinos externos, que a vigiam, conduzem, controlam e, pelo menos no final do drama, até protegem, como se, de facto, houvesse mais alguém em cena, que, embora invisível para os olhos do leitor e de Medeia, ouve e torna reais os desejos mais profundos da princesa da Cólquida. Também para realizar a sua ideia inicial de ver Corinto em chamas,

*MEDEA*

*gemino Corinthos litori opponens moras*  
*cremata flammis maria committat duo.*<sup>64</sup>

‘MEDEIA

que Corinto, que devido ao seu duplo litoral atrasa os navios,  
ardendo em chamas, junte os dois mares.’

que, posteriormente, se transferiu para a ideia de deflagrar a casa de Creonte,

---

<sup>63</sup> vv. 1022-1025

<sup>64</sup> vv. 35-36

*MEDEA*

*solus hic poenas luat,  
quas debet. alto cinere cumulabo domum;*<sup>65</sup>

‘MEDEIA

que só ele pague o castigo  
que me deve. Num enorme monte de cinzas converterei a sua casa.’

e que, por fim, se particularizou na oferta de presentes envenenados a Creúsa,

*MEDEA*

*Adde venenis stimulos, Hecate,  
donisque meis  
semina flammae condita serva:  
fallant visus tactusque ferant,  
meet in pectus venasque calor,  
stillent artus ossaque fument  
vincatque suas flagrante coma  
nova nupta faces.*<sup>66</sup>

‘MEDEIA

Junta o teu vigor aos meus venenos, Hécate,  
e, nos meus presentes,  
conserva, escondidas, as sementes das chamas:  
que enganem à vista e suportem o tacto,  
que o seu calor penetre no peito e nas veias,  
se derretam os membros, fumeguem os ossos  
e que, com os seus cabelos em chamas,  
a recém-casada vença os seus próprios archotes.

Medeia teve de pedir a infalível ajuda da deusa Hécate (v. 833):

---

<sup>65</sup> vv. 146-147

<sup>66</sup> vv. 833-838

*MEDEA*

*vocetur Hecate. sacra letifica appara*<sup>67</sup>

‘MEDEIA

Hécate deve ser invocada. Prepara os sacrifícios letais.’

que lhe respondeu favoravelmente.

*MEDEA*

*Sonuistis, arae, tripodas agnosco meos  
favente commotos dea.*<sup>68</sup>

‘MEDEIA

Ressoastes, altares: reconheço o movimento das minhas trípodes,  
favorecidas pela deusa.’

*MEDEA*

*Vota tenentur:*

*ter latratus audax Hecate  
dedit, et sacros edidit ignes  
face lucifera.*<sup>69</sup>

‘MEDEIA

Os meus votos são atendidos:  
três latidos a audaz Hécate  
deu e chamas sacrossantas  
do seu archote fez brotar.’

---

<sup>67</sup> v. 577

<sup>68</sup> vv. 785-786

<sup>69</sup> vv. 839-842

Também Segurado e Campos chama a atenção para o facto de o poder da princesa senequiana ser relativo, limitado, restrito, uma vez que “todo o poder de Medeia está afinal em absoluta dependência da eventual aquiescência de Hécate”<sup>70</sup>. Hécate é uma divindade que está relacionada com actividades mágicas e poderes ctónicos. É conhecida pelas suas múltiplas facetas, pois associa-se à Lua, a Diana e a Prosérpina. É também por isso apelidada como a deusa «triforme» ou «a das três caras». É só através da intervenção de Hécate que as vestes de Creúsa se tornam letais, pois Medeia, por si só, não seria capaz de o conceber. Logo, “É, portanto, Hécate, em última análise, quem confere força letal aos objectos enviados por Medeia à rival, e este pormenor dá a Medeia mais o carácter de uma «sacerdotiza do diabo» do que propriamente de uma feiticeira. Ou seja, só a intervenção de uma força alheia (Hécate) torna eficazes as artes de Medeia, esta só por si não consegue atingir sem ajuda a eficácia pretendida.”<sup>71</sup> O facto de Hécate ter respondido afirmativamente às súplicas de Medeia, «fazendo faiscar os seus fogos»<sup>72</sup>, pode ser lido, como afirma Segurado e Campos, não só literalmente, mas também simbolicamente, entendendo que o fogo, o *ignis*, que se acende e atíça, é uma alusão metafórica ao *furor* que existe dentro de Medeia e que, na nossa opinião, é manipulado por forças externas – como Hécate – à princesa. Desta forma, é inegável o favorecimento de Medeia por parte das divindades. Embora esteja completamente isolada na atribuição das culpas por parte da iniciativa de outras personagens como Creonte e Jasão, a princesa senequiana não age por si só.

Não obstante, como observa Boyle<sup>73</sup>, os deuses acompanham Medeia desde o princípio até ao final da tragédia “The first word of *Medea*, for example, is *di*, ‘gods’; the last word (1020) is *deos*, ‘gods’.” Assumindo um carácter circular, os deuses abrem e fecham a estrutura dramática e formal da *Medea* de Séneca; uma vez convocados pela princesa no primeiro verso, permanecem até ao termo da tragédia, quando encerram o discurso de Jasão. Esta derradeira intervenção do argonauta chega a pisar os limites do patético, quando ele, confiante, recusa a existência de deuses no futuro caminho trilhado por Medeia. [Mas se eles estiveram sempre aí desde o começo, Jasão!] Mais uma vez, recorremos a Boyle: “Her prayers of the prologue to both deities are realised. The gods

---

<sup>70</sup> SEGURADO E CAMPOS, J. A., 1985, p. 213.

<sup>71</sup> Ibid., p. 207.

<sup>72</sup> SEGURADO E CAMPOS, J. A., 1972, p. 198.

<sup>73</sup> BOYLE, A. J., p. 57.

are there. They are simply not Jason's; nor are they those of Corinth.”<sup>74</sup> Os deuses não estão do lado de Jasão, nem o apoiam, porque “They are all with Medea.”<sup>75</sup>.

Definitivamente, além de não ter agido desacompanhada<sup>76</sup>, a princesa, ainda, pôde ver concretizados os seus dois pedidos – a Hécate e ao Sol. Os deuses estão, claramente, do lado de Medeia, concorrendo este facto, assim, para dar mais credibilidade à sua inocência. A mesma sorte não teve Atreu, já que, no *Thyestes*, o céu ficou vazio e os deuses fugiram de lá para não assistirem ao espectáculo horrendo do crime do irmão de Tiestes<sup>77</sup>.

Desde o início da tragédia, fica patente que, na mente de Medeia, há ideias de vingança e de morte.

### MEDEIA

*Hoc restat unum, pronubam thalamo feram  
ut ipsa pinum, postque sacrificas preces  
caedam dicatis victimas altaribus.*<sup>78</sup>

### ‘MEDEIA

Só isto resta: que eu própria leve ao leito nupcial  
o archote do casamento, e depois das preces para o sacrificio,  
mate umas vítimas no altar consagrado.’

Mas, se por um lado, o seu discurso deixa ecoar essa impressão, quando ela menciona o sacrificio de vítimas, por outro, concordamos com Hine<sup>79</sup>, quando afirma que também se nota que a princesa ainda não tem architectado nem definido nenhum plano para a sua *ultio*, pois Medeia ainda nem sequer escolheu as suas vítimas.

---

<sup>74</sup> Ibid., p. 125.

<sup>75</sup> Ibid., p. 133.

<sup>76</sup> Em relação ao verso 567 – transcrito na introdução deste trabalho –, onde Medeia dizia que iria ousar o que ‘Medeia pode e o que Medeia não pode fazer’, fica, imediatamente, subentendido que, no que diz respeito ao que ela não pode fazer, a princesa poderá contar com o auxílio divino.

<sup>77</sup> SOARES, Nair de Nazaré Castro, 2004, p. 85-86.

<sup>78</sup> vv. 37-39

<sup>79</sup> HINE, H. M., p.117.

Na verdade, não será ela a tomar esta decisão. Será o ciúme deste *amor*, irmão do ódio e da vingança, que, de braço dado a Medeia, a arrastará por esta tragédia e a fará escolher e sacrificar inocentes vítimas, pois é ele quem a (des)controla. Ao leme deste descontrolo, amor e morte tornam-se, ironicamente e fatalmente, amantes inseparáveis. Contrariamente ao que o Coro da *Medeia* de Eurípides afirmava “«Excessive passions, when they come, bring neither good fame nor virtue to men. But if Aphrodite comes in the right way at the right time, there is no other god who is so delightful» (627 – 631)<sup>80</sup>”, Nussbaum argumenta que não se pode garantir um controlo pleno do amor, das paixões, dado que “There is no erotic passion that reliably stops short of its own excess. That very way of caring about an external uncontrolled object yields uncontrol in the soul. (...) Given the nature of the beliefs that ground the passions, and given the contingencies of life, one can never safely guarantee that love will not give birth to murder. For the love may come to have an impediment; someone may assail or oppose or damage it. And then love itself – its own evaluative exaltation of its object – provides rage with its most exquisite fuel. *Veniet et vobis furor* (rage will come to you).”<sup>81</sup> Nussbaum apresenta, ainda, quais os perigos que o amor e as paixões acarretam: “Love itself is a dangerous hole in the self, through which it is almost impossible that the world will not strike a painful and debilitating blow. The passionate life is a life of continued gaping openness to violation, a life in which pieces of the self are groping out into the insides of the self; it is a way of life appropriately described in the imagery of bodily violation, implosion, explosion; of sexual penetration and unwanted pregnancy.”<sup>82</sup> Esta opinião de Nussbaum sobre o amor, a paixão e a morte contraria o parecer de Manuel Pulquério em relação a este mesmo tema: “(...) a paixão não leva necessariamente ou paradigmaticamente a estes resultados. Ciúme e desejo de vingança não conduzem inevitavelmente ao infanticídio.”<sup>83</sup>

Febril de ciúmes, nos versos que se seguem, Medeia continua a manifestar o seu indefinido desejo de vingança.

## MEDEA

*quodcumque vidit Phasis aut Pontus nefas,*

---

<sup>80</sup> NUSSBAUM, M. C., p. 221.

<sup>81</sup> Ibid.

<sup>82</sup> Ibid. p. 222.

<sup>83</sup> PULQUÉRIO, M. de O., p. 44.



*videbit Isthmos. effera ignota horrida,  
tremenda caelo pariter ac terris mala  
mens intus agitat : vulnera et caedem et vagum  
funus per artus. levia memoravi nimis;  
haec virgo feci. gravior exurgat dolor:  
maiora iam me scelera post partus decent.*<sup>84</sup>

‘MEDEIA

qualquer impiedade que Fásis viu ou o Ponto,  
o Ístmo verá. males cruéis, desconhecidos, horríveis,  
igualmente terríveis para o céu e para a terra,  
a minha mente agita no seu interior: feridas e carnificina e um funeral  
repartido pelos membros. Lembrei-me de coisas demasiado brandas,  
uma donzela fez isto. que a minha dor se erga mais violentamente:  
maiores já devem ser os meus crimes após o parto.’

*MEDEA*

*nescioquid ferox  
decrevit animus intus et nondum sibi  
audet fateri.*<sup>85</sup>

‘MEDEIA

não sei que coisa atroz  
a minha alma decidiu no seu interior e que ainda não se  
atreve a confessá-lo a si mesma.’

Medeia descreve, sumariamente, o cenário que se delineia dentro de si, do seu corpo, da sua mente, mas fá-lo como se fosse uma mera espectadora, observadora, que apenas vê o que está a acontecer, sem ter um papel activo ou interventivo. Como se fossem as ideias que controlassem Medeia e não Medeia quem tivesse o poder de controlar as suas próprias ideias. É irónico e, ao mesmo tempo, arrepiante analisar o

---

<sup>84</sup> vv. 44-50

<sup>85</sup> vv. 917-919

discurso de Medeia. Se, por um lado, ela conclui que os seus crimes de agora têm de superar os cometidos outrora, visto que os motivos recentes a atingem e lesam mais profundamente, por outro lado a forma como ela chega a essa conclusão está carregada de profunda ironia trágica, pois o termo de comparação que utiliza diz respeito à passagem do estado de jovem donzela a mãe progenitora. Como se a mulher ao mudar de estado, ao amadurecer o seu corpo, tivesse uma predisposição lógica e consequente para amadurecer e aprimorar, desta feita mais negativamente, as suas ideias ou quaisquer planos de vingança. Medeia dedica-se a estes pensamentos, no entanto percebemos que o seu plano de vingança não está definido, já que ela ainda não suspeita que toda a situação futura a fará cometer crimes hediondos, não só por já ser mãe, mas, sobretudo, porque ela irá matar os filhos que gerou no seu próprio ventre. E disto ainda não suspeita Medeia, uma vez que sentimos que o seu plano se vai moldando passo a passo, ao sabor da *ira*, da vingança, do ciúme, dos *affectus* e do *infelix amor*. Todavia, Séneca deixa no ar todas estas pistas, de modo que, atento, o leitor sentirá desabar, mais pesadamente, a ironia trágica desta história sobre os seus intervenientes, por ver materializarem-se em actos efectivos as palavras antes proferidas pelos actores. Há uma espécie de “entendimento duplo: objectivo e subjectivo”<sup>86</sup>, que só o leitor conhecedor do mito apreende. É como se as palavras de Medeia ficassem automaticamente firmadas a partir do momento em que são proferidas. Como se, uma vez ditas no presente, as suas palavras se concretizassem em acções no futuro, citando Boyle, “*Medea’s final is the imagery of its prologue realised.*”<sup>87</sup>

Na qualidade de força externa, que também interfere no percurso de Medeia, apontamos o dedo à Fortuna:

### *MEDEA*

*rapida Fortuna ac levis*

*praecepsque regno eripuit, exilio dedit.*<sup>88</sup>

### ‘MEDEIA

a Fortuna, rápida e ligeira,

---

<sup>86</sup> Esta expressão foi usada por Nair Castro Soares para referir-se à linguagem – carregada de ironia trágica – de Atreu. SOARES, Nair de Nazaré Castro, 2004, p. 81.

<sup>87</sup> BOYLE, A. J., p. 57.

<sup>88</sup> vv. 219-220

lançando-se sobre mim, retirou-me do trono, entregou-me ao exílio.’

Este discurso de Medeia mostra que a princesa não tem poder sobre a sua vida, sobre o seu caminho, que a sua existência está nas mãos da *Fortuna*, uma vez que “(...) injured and invaded by fortune, she is not herself any longer.”<sup>89</sup> A protagonista não tem controlo sobre os seus actos, é a *Fortuna*, instável e ligeira, que a domina e arrasta<sup>90</sup>.

Apesar de já terem sido alvo de análise na introdução deste trabalho – para a qual remetemos –, mas porque consideramos que são fundamentais na demonstração do (des)controlo do *amor* em Medeia, voltamos a transcrever os seguintes versos, finalizando, assim, esta primeira parte:

#### MEDEA

*scelera te hortentur tua  
et cuncta redeant: inclitum regni decus  
raptum et nefandae virginis parvus comes  
divisus ense, funus ingestum patri  
sparsumque ponto corpus et Peliae senis  
decocta aeno membra. funestum impie  
quam saepe fudi sanguinem – et nullum scelus  
irata feci: saevit infelix amor.*<sup>91</sup>

#### ‘MEDEIA

que os teus crimes te exortem  
e voltem todos sem excepção: o ilustre ornamento roubado do reino  
e o pequeno companheiro da ímpia virgem,  
despedaçado pela espada, o seu cadáver oferecido ao pai

---

<sup>89</sup> NUSSBAUM, M. C., p. 225.

<sup>90</sup> Nair Castro Soares refere que a *Fortuna* é um tema recorrente nas tragédias do cordovês: “A doutrina moral das tragédias de Séneca apoia-se em lugares-comuns determinados, como sejam a instabilidade da *Fortuna* (*Troades*, vv. 1-19, 260-275; *Phaedra*, vv. 1144-1153; *Hercules Oetaeus*, v. 132; *Agamemnon*, vv. 407-413; *Thyestes*, vv. 32-36), a fragilidade das coisas humanas e a brevidade da vida (*Hercules furens*, vv. 172-182, 873-874; *Phaedra*, vv. 443, 1140; *Troades*, v. 399).” SOARES, N. N. C., 1999, p. 92.

<sup>91</sup> vv. 129-136

e o seu corpo disperso pelo alto mar e  
os membros do velho Pélias cozidos num vaso de bronze.  
Quantas vezes derramei, impiamente, sangue funesto – e não cometi nenhum crime  
irada: é este sinistro amor que causa destruição.’

Medeia relembra os crimes de sangue cometidos pelas suas mãos, mas chama a atenção para o facto de não ter tido motivos pessoais para infligir tais desgraças, ela percebe que é o *amor*, este vírus envenenado de infelicidade, que a impele a agir de determinada maneira. Ela sente, que é este *amor* sinistro que causa e espalha tanta destruição. Portanto, deve, sem dúvida, ser destacado o verso *saevit infelix amor*, onde, Medeia revela que algo superior a ela a domina e conduz. Como se não houvesse nada que ela pudesse fazer para evitar, como se ela fosse uma marioneta (des)controlada pelo *amore saevo*<sup>92</sup>.

Medeia teve de matar para salvar Jasão, antes mesmo de desposá-lo, e, nesta tragédia, ver-se-á coagida a fazer o mesmo para tentar evitar que ele a abandone. É este o alto preço da felicidade da princesa, é este o preço caro para lutar por Jasão. É este o preço do *amor*.

---

<sup>92</sup> v. 850

**II PARTE**

***DE(L)IR(I)A***



John Waterhouse, *Medea* (1906-1907)

Esta segunda parte recebeu o título de *De(l)ir(i)a*, uma vez que condensámos aqui os momentos onde Medeia aparece retratada como uma mulher irada, fora de si, enraivecida, que fala consigo mesma, que se interroga a si própria, como se de duas princesas da Cólquida se tratassem, como se uma duvidasse, hesitasse, recuasse e outra impulsionasse e coagisse, avançasse em profundo *furor*<sup>93</sup> e cólera, como se delírio e ira se fundissem em Medeia. Como já referimos na introdução deste trabalho – para a qual remetemos –, a ira acompanha Medeia desde longa data, pelo menos, garantidamente, desde que a princesa se uniu a Jasão. No entanto, a partir do momento em que a cólquida tomou conhecimento que o seu herói iria desposar Creúsa, a dita *ira* apurou-se, porque, desta vez, brotou da fusão explosiva do ardente *amor*, com os arrebatados ciúmes, o ódio visceral e a perturbadora sede de vingança. Se juntarmos todas estas pesadas cores num único quadro, a imagem que ganha forma é a de uma Fúria, a de uma Medeia irada e delirante. Os passos transcritos na galeria deste segundo capítulo são os que, na nossa opinião, constituem quadros vivos de *de(l)ir(i)a*.

Gianni Guastella chama a atenção para a existência de uma fusão entre amor e ira, “fusion of *amor* and *ira*”<sup>94</sup>, mais exactamente, o nascimento da ira como resultado de um amor ferido. Apesar de se referir à fusão destes dois elementos, Guastella acaba por afirmar que estes agem isoladamente, por outras palavras, para Guastella, os crimes do passado, praticados pela *virgo*, foram cometidos por causa do *amor*; e, agora, os

---

<sup>93</sup> Acerca do significado do termo *furor*, Florence Dupont esclarece o seu uso no mundo romano: “Les Romains désignent sous le mot de *furor* une folie qui n’est pas une maladie mentale, ils appellent celle-ci *insania*. Le *furor* est un aveuglement général de l’esprit – *mentis caecitas*. L’expression latine indique la perte de tout discernement. Le furieux ne sait donc plus qui sont ses amis et qui ses ennemis, où est le bien, où est le mal, si c’est le jour ou la nuit. Ce *furor* peut atteindre n’importe qui, n’importe quand et peut disparaître dans l’instant. (...) C’est donc sur le modèle ordinaire de la vengeance humaine, passant du chagrin à la colère, que peut se lire d’abord le passage de la douleur à la folie furieuse, du *dolor* au *furor*, chez le héros tragique.

Mais pas plus que le *dolor* tragique n’est un simple chagrin, le *furor* tragique n’est un simple colère, même paroxystique, c’est une véritable folie qui induit chez le furieux un comportement différent de celui de l’homme normal.” DUPONT, F., 1995, p. 71.

<sup>94</sup> Sobre este assunto ver GUASTELLA, G., p. 197 – 220.

crimes do presente, da *coniunx/mater* serão perpetrados pela *ira*, não se tratando, portanto, de uma verdadeira junção, mas de um revezamento<sup>95</sup>. Quanto ao nosso parecer, estamos de pleno acordo em relação à ideia de fusão, todavia rejeitamos a leitura do revezamento ou alternância, uma vez que julgamos ter já demonstrado, na introdução deste nosso estudo, que a *ira*, mesmo no passado, se fez presente em Medeia. Por outro lado, como referimos no início deste capítulo, entendemos esta *ira* como uma característica natural e instintiva da evolução ou desenvolvimento de um amor imoderado e exacerbado; a *ira* como complemento inseparável do amor profundo. A *ira*, a loucura, o ódio, o ciúme são todos sintomas de uma mesma doença – o *infelix amor*. Como refere Nussbaum: “(...) the excesses of passion are mixed excesses. What we have here is a love that has itself, while still being love, turned murderous.”<sup>96</sup> O próprio Coro observa, no IV acto, que a vingança de Medeia surgirá da fusão do *amor* e da *ira*, sendo que a princesa é incapaz de controlar algum dos dois:

#### CHORUS

*Frenare nescit iras*

*Medea, non amores;*

*nunc ira amorque causam*

*iunxere: quid sequentur?*<sup>97</sup>

#### ‘CORO

Medeia não sabe travar as suas iras

nem os seus amores;

Agora, ira e amor juntaram as suas causas:

o que se seguirá?’

Como referimos, na segunda parte deste trabalho é possível ver os traços do rosto de uma Medeia que se desenham como os de uma Fúria, quer por força dos comportamentos, das expressões físicas, quer pela manifestação de pensamentos e de discursos hediondos. Nos excertos que seguidamente se transcrevem, que constituem

---

<sup>95</sup> “The scelera of the past were prompted by *amor*, but from now on it is no longer love but wrath, *ira*, which will drive Medea’s revenge.” GUASTELLA, G., p. 205.

<sup>96</sup> NUSSBAUM, M. C., p. 233.

<sup>97</sup> vv. 866-869



discursos ora proferidos pela própria princesa ora por outras das personagens que compõem esta tragédia, é possível ter o vislumbre de uma Medeia em *delirium*.

### CHORUS

*Quonam cruenta maenas  
praeceps amore saevo  
rapitur? quod impotenti  
facinus parat furore?  
vultus citatus ira*<sup>98</sup>

### ‘CORO

Para onde a cruel ménade,  
arrebatada pelo seu amor sinistro,  
é conduzida? Que crime  
prepara com furor desenfreado?  
O seu rosto é marcado pela ira’

Além de demonstrar que o *furore* e a *ira* toldam o rosto da princesa – qual ménade –, este discurso do Coro comprova a ideia defendida no primeiro capítulo do nosso trabalho, ao afirmar-se que Medeia está a ser conduzida pelo *amore saevo*.

### MEDEA

*accingere ira, teque in exitium para  
furore toto. paria narrentur tua  
repudia thalamis. quo virum linqvis modo?  
hoc quo secuta es. rumpe iam segues moras:  
quae scelere parta est, scelere linqvenda est domus.*<sup>99</sup>

### ‘MEDEIA

Arma-te de ira e prepara-te para uma carnificina  
com todo o furor. Iguala os teus repúdios

---

<sup>98</sup> vv. 849-853

<sup>99</sup> vv. 51-55

ao que se tem dito do teu casamento. De que modo abandonas o teu esposo?  
Do mesmo modo que o seguiste. Rompe já indolentes demoras:  
uma casa que foi gerada com um crime, com um crime deve ser abandonada.’

Num tom visivelmente exaltado e fervoroso, Medeia fala consigo mesma: uma louca, violenta e decidida que se dirige a outra louca, insegura e hesitante. Nestes versos, a tragédia fica anunciada, como se não fosse preciso ler mais nenhum acto para descobrir o que se vai passar, como se todo o resto da peça fosse a demonstração imagética do que a princesa acabou de apresentar<sup>100</sup>. Se foi com mortes e sofrimentos que Medeia conquistou o esposo Jasão, será da mesma forma que se afastará dele, agora que este a repudiou para ficar com Creúsa. Este é o discurso do *furor*, da *ira* e do *delirium*. Medeia perde-se em divagações sobre a sua vingança, ela quer preparar a sua *ultio*, mas, para tal, precisa de ideias claras, concretas e mais cruéis. O que começou com um crime (o seu romance e a sua noite de núpcias – relembramos a presença das Fúrias no tálamo matrimonial), com um crime acaba e, assim, acabará esta tragédia, sendo que a hediondez será em crescendo até ao final. Contudo, também não podemos deixar de reparar que o facto de Medeia falar consigo própria em voz alta, como se de uma manobra de auto-incentivo se tratasse, poderá ser entendido como uma espécie de reforço positivo, uma estratégia de auto-motivação da própria para conseguir pôr em prática um crime terrível que, à medida que o drama se desenrola, se vai desenhando na sua mente pela mão do *amor* exacerbado e da *ira*.

#### MEDEIA

*incerta vecors mente non sana feror  
partes in omnes. unde me ulcisci queam?*<sup>101</sup>

#### ‘MEDEIA

pela minha mente insegura, louca, insana sou arrastada  
em todas as direcções. Onde poderei encontrar a vingança?’

---

<sup>100</sup> Concordamos com Boyle, quando refere que esta “(...) tragedy is almost flawlessly structured by an intricate network of imagistic and linguistic signals, of motifs announced, fulfilled or inverted.” (sublinhado nosso). BOYLE, A. J., p. 122.

<sup>101</sup> vv. 123-124

Medeia assume-se de *mente non sana*, entregue ao *furor*, em profundo delírio. Esta sede de procura por uma vingança perfeita, hedionda mostra-nos como esta mulher está fora de si, fora da sua *ratio*, fora da sua *moderatio*. Mas, por outro lado, também nos transmite a ideia de que Medeia não traçou a sua vingança, pois ela não sabe o que há-de fazer, não há planos, nem definições. Ela sente-se confusa, indecisa, perdida, oscilando em diferentes e variadas direcções, consoante gira o leme da sua *ira* e do seu exacerbado *amor* – o comandante dos seus naufrágios.

#### MEDEA

*scelera te hortentur tua  
et cuncta redeant*<sup>102</sup>

#### ‘MEDEIA

que te dêem ânimo os teus próprios crimes  
e que voltem todos sem excepção’

O simples facto de Medeia estar, continuamente, a falar, questionar e a convencer-se a si mesma prova a existência de uma dualidade de protagonistas, como se houvesse mais do que uma Medeia em cena, ou como se houvesse uma Medeia esquizofrénica, autista, que, delirante, fala em voz alta consigo própria. Além disso, ficamos a perceber que Medeia precisa de alento, de ânimo para proceder à sua vingança, logo, mais uma vez, fica a nu a fragilidade da capacidade real de vingança de Medeia, uma vingança que carece da memória dos crimes de antanho, que precisa, continuamente, de apoio, de incentivo, de um empurrão, que, a pouco e pouco, a *ira* se encarregará de dar.

#### MEDEA

*rursus increscit dolor  
et fervet odium, repetit invitam manum  
antiqua Erinys. ira, qua ducis, sequor.*<sup>103</sup>

---

<sup>102</sup> vv. 129-130

<sup>103</sup> vv. 951-953

‘MEDEIA

mais uma vez a minha dor cresce  
e ferve o ódio, as antigas Erínias voltam a  
solicitar outra vez a minha mão relutante. Ira, por onde me levas, eu sigo-te.’

Medeia não tem poder para decidir os seus crimes, nem tão pouco detém um conhecimento prévio deles. Já existe luto nos seus olhos, mas a princesa ainda não o sabe. A expressão *ira, qua ducis, sequor* mostra, na perfeição, esta entrega integral de Medeia às mãos da ira dominadora. Como um ser totalmente desprovido de *ratio* e submetido aos meandros irreversíveis dos *affectus*, Medeia verga-se ao jugo asfixiante e nebuloso da ira, do ódio, da vingança, do delírio<sup>104</sup>.

*MEDEA*

(...) *libet ire contra.*

*NUTRIX*

*Siste furialem impetum,  
alumna*<sup>105</sup>

‘MEDEIA

(...) dá-me prazer atacar.

AMA

Detém esse impulso próprio de uma Fúria,  
minha filha’

Neste diálogo entre Medeia e a sua Ama, é visível a tentativa desta última personagem de chamar a princesa à razão para parar de agir como uma louca, advertindo-a para o facto de se estar a comportar como uma divindade infernal, de estar a ficar alienada e fora de si.

---

<sup>104</sup> Esta mesma “fórmula de submissão”, *sequor*, indica Nair Castro Soares, foi também usada na tragédia *Thyestes*, por Tântalo (v. 100) e pelo próprio Tiestes (v. 489). SOARES, N. N. C., 2004, p. 59.

<sup>105</sup> vv. 157-158

*NUTRIX*

*Moriere.*

*MEDEA*

*Cupio.*

*NUTRIX*

*Profuge.*

*MEDEA*

*Paenituit fugae.<sup>106</sup>*

‘AMA

Morrerás.

MEDEIA

É o que desejo.

AMA

Foge.

MEDEIA

Arrependi-me de ter fugido antes.’

Medeia veste, mais uma vez, a pele de uma mulher louca e delirante, que revela, destemida, a sua predisposição para abraçar a morte com naturalidade. De certa forma, Jasão e a morte entraram na vida da princesa ao mesmo tempo. Os três têm partilhado uma intensa convivência nos últimos anos, é, por isso, então, quase natural que Medeia se sinta à vontade para não fugir e enfrentar de braços bem abertos o que lhe estiver reservado. Tornam-se, assim, vãs as palavras da Ama na tentativa de a demover das

---

<sup>106</sup> vv. 170-173

vinganças e impelir a protagonista à fuga. A loucura de Medeia parece não ter limites e o seu comportamento delirante transparece nos seus diálogos.

*NUTRIX*

*compesce verba, parce iam, demens, minis  
Animosque minue; tempori aptari decet.*<sup>107</sup>

‘AMA

Mede as tuas palavras, contém-te já, mulher louca,  
torna menores os teus impulsos; é conveniente adaptar-se às circunstâncias.’

Em mais uma das suas tentativas de chamar Medeia à razão e de a convencer a não pôr em prática quaisquer planos de vingança, a Ama volta a referir-se a Medeia como se tratando de uma mulher demente, louca, delirante. Todavia a princesa não dá ouvidos à Ama, porque, tal como se pretende demonstrar neste capítulo, Medeia está incontrolável e sob o efeito de uma elevada dose de loucura.

*NUTRIX*

*Alumna, celerem quo rapis tectis pedem?  
resiste et iras comprime ac retine impetum.  
incerta qualis entheos gressus tulit  
cum iam recepto maenas insanit deo  
Pindi nivalis vertice aut Nysae iugis,  
talis recursat huc et huc motu effero,  
furoris ore signa lymphati gerens.  
flammata facies, spiritum ex alto citat,  
proclamat, oculos uberi fletu rigat,  
renidet; omnis specimen affectus capit.  
haeret minatur aestuat queritur gemit.*<sup>108</sup>

---

<sup>107</sup> vv. 174-175

<sup>108</sup> vv. 380-390

‘AMA

Minha filha, para onde diriges os teus passos apressados para fora de casa?

Resiste, reprime a ira e contém esse ímpeto.

Vacilante como uma Ménade que, inspirada por uma divindade,

ao estar já possuída pelo deus recebido, caminha

por cima do nevado Pindo ou das correntes de Nisa,

assim corre uma e outra vez de cá para lá com um movimento selvagem,

com sinais de uma loucura delirante no seu rosto.

A sua face está inflamada, ela entoa desde o mais fundo do seu peito,

grita em voz alta, rega os seus olhos com um abundante pranto,

resplandece de alegria; apresenta toda a espécie de emoções.

Hesita, ameaça, ferve, queixa-se, geme.’

Neste início do III acto, a Ama faz uma descrição pormenorizada do estado de Medeia como alguém que já não pertence ao mundo dos humanos, mas ao reino onde abundam a loucura e a demência. O verso *furoris ore signa lymphati gerens* abre as considerações sobre o estado de Medeia que trazia à imaginação do público a visão estilizada do irado no *De ira* 1, 1, 3-4<sup>109</sup>. Medeia apresenta toda a espécie de paixões, *affectus (omnis specimen affectus capit)*, que se concretiza numa mistura de reacções simultâneas e opostas, a tristeza e a alegria. Séneca conclui com uma série gradativa de verbos (*haeret minatur aestuat queritur gemit*), que ilustram estas emoções<sup>110</sup>. A propósito deste último verso, Paulo Sérgio Ferreira sugere que “Séneca recorre às

---

<sup>109</sup> *Vt scias autem non esse sanos quos ira possedit, ipsum illorum habitum intueri; nam ut furentium certa indicia sunt audax et minax uultus, tristis frons, torua facies, citatus gradus, inquietae manus, color uersus, crebra et uehementius acta suspiria, ita irascentium eadem signa sunt (... ) totum concitum corpus “magnasque irae minas agens”, foeda uisu et horrenda facies deprauantium se atque intumescendum.*

‘Para que saibas, porém, que não são sensatos aqueles que a ira possui e observes o seu verdadeiro aspecto, são estas, na verdade, as características certas de um homem em fúria: um rosto audaz e ameaçador, uma fronte carregada, uma face turvada, um passo apressado, as mãos irrequietas, uma cor alterada, uma respiração ofegante e um tanto agitada – são estes os sinais de um homem irado. (...) todo o seu corpo está alterado, «dando mostras de grandes ameaças de ira»: uma imagem de aspecto medonho e terrível de depravação e arrebatamento’.

<sup>110</sup> Confirmam este estado de *furor, dementia*, outros passos desde o início até ao fim da *Medea*: vv. 51-52; vv. 445-446; vv. 670-676; vv. 684-685; vv. 801-803; vv. 853-861.

palavras citadas, para, numa espécie de *et caetera*, remeter a imaginação do actor e do público para a maior gama possível de sentimentos ilustrativos do estado em que a protagonista se encontra.”<sup>111</sup> Esta caracterização pormenorizada de Medeia revela o quão fora de si a protagonista está e o quão possuída, dominada, delirante se encontra<sup>112</sup>. Medeia está totalmente entregue, rendida, aos *affectus*, *omnis specimen affectus capit*<sup>113</sup>. A Ama já não reconhece Medeia, ou melhor, não conhece esta Medeia:

#### NUTRIX

*quo pondus animi verget? ubi ponet minas?  
ubi se iste fluctus franget? exundat furor.  
non facile secum versat aut medium scelus:  
se vincet. irae novimus veteris notas.  
magnum aliquid instat, efferum immane impium.  
vultum Furoris cerno. di fallant metum!*<sup>114</sup>

#### ‘AMA

para onde se inclinará esta carga do seu espírito?  
Onde implementará as suas ameaças?  
Onde irá rebentar esta onda? O furor transborda.  
Não é um crime simples ou moderado o que revolve dentro dela:  
vai superar-se. Eu conheço os sinais da sua antiga cólera.  
Algo maior se aproxima, selvagem, monstruoso, ímpio.

---

<sup>111</sup> FERREIRA, P. S., p. 284.

<sup>112</sup> Acerca da relação entre a pormenorizada caracterização de Medeia e a impossibilidade de representação de muitos desses aspectos descritivos, cf. supra, e. g., p. 281-284.

<sup>113</sup> Boyle refere que estas descrições de Medeia feitas por parte da Ama acabam por proporcionar um isolamento da princesa em relação à própria Ama e, em última instância, em relação aos espectadores: “In Acts 3 and 4 this is left in part to another, the Nurse, who opens two successive acts in an identical fashion virtually unique in Seneca with extensive descriptions of the protagonist’s behaviour and psychological state: the *ira* and *furor* of Medeia, her anger and rage, narrativised. The speech of Act 3 (382-96) focuses on the physical manifestations of rage: burning face, panting, tears, grimaces: *uultum, furoris cerno*, ‘I see the face of fury’ (396). (...) Each of these descriptions distances both the Nurse and the audience from Medeia, transforming the Nurse herself into an audience to Medeia’s theatre of magic.”. BOYLE, A. J., p. 130.

<sup>114</sup> vv. 391-396



Eu vejo a face da fúria. Que os deuses desmintam os meus medos!’

Sobre o estado físico de Medeia são por demais expressivos os termos em que a Ama alude ao seu rosto enlouquecido *vultum Furoris cerno*. A iniciar o IV acto, surge, novamente, uma descrição impressionante de Medeia feita pela voz perturbada da Ama:

*NUTRIX*

*Pavet animus, horret: magna perniciēs adest.*

*immane quantum augescit et semet dolor*

*accendit ipse vimque praeteritam integrat.*

*vidi furem saepe et aggressam deos,*

*caelum trahentem: maius his, maius parat*

*Medea monstrum. namque ut attonito gradu*

*evasit et penetrare funestum attigit,*<sup>115</sup>

(...)

*tracta magicis cantibus*

*squamifera latebris turba desertis adest.*<sup>116</sup>

‘AMA

A minha alma sente pavor, sente horror: uma grande catástrofe se aproxima.

É monstruoso como a sua angústia cresce, se inflama a si mesma

e renova o seu passado de violência.

Eu já a vi delirar muitas vezes e a agredir os deuses,

arrastando o céu para junto de si: é maior do que isto, maior é a

monstruosidade que prepara Medeia. Com efeito, enquanto com o passo

enlouquecido, se foi embora e chegou ao seu funesto esconderijo,

(...)

arrastada pelos mágicos sortilégios

---

<sup>115</sup> vv. 670-676

<sup>116</sup> vv. 684-685

a escamosa turba deixa os seus esconderijos e aproxima-se'<sup>117</sup>

Léon Herrmann refere esta intervenção da Ama como um *canticum* semelhante às tiradas líricas que o Coro entoa no final de cada episódio<sup>118</sup>. É interessante verificar que este passo, não só pela métrica, como pela própria temática, voz do senso comum, confere a este drama variedade rítmica e musical. Neste e noutros passos<sup>119</sup>, os *diuerbia* alternam com os *cantica* de personagens individuais que declamavam ao som da flauta, o que justifica as considerações de Pierre Grimal sobre as tragédias de Séneca: “desculpa-se a retórica em nome de uma musicalidade que lhe atenua a ênfase e a afectação e imprime aos passos líricos o tom poético que as caracteriza.”<sup>120</sup>

Se, até ao momento presente, ainda persistissem dúvidas acerca da inocência de Medeia, aqui se dissipariam, pois, neste discurso da Ama, fica evidente que Medeia não está a agir pela *ratio*, mas sob o efeito das Fúrias. A princesa que a Ama encontra à sua frente é uma desconhecida, com ar cruel e devastador, que se prepara para pôr em acção uma catástrofe que humano algum, sozinho, conseguiria realizar. A Ama tira estas conclusões a partir do rosto delirante e do comportamento atípico da protagonista. Como descreve Nussbaum, *amor e ira* diluem-se, indistintamente, no rosto de Medeia: “The soul in love has gone outside of its own bounds into the world. It is swollen up like a wave that can break now on the side of joy, now on that of murderous rage or of grief. (And her joy here may be joy at the thought of murder.) Once she cares about this man that much, there is no passion into which she will not go. The change from grief to love, from anger to joy – this is hardly in her power but lies with him, with the power she has given him over her life and thought. (Indeed, the only way she can get from grief to joy without his help is to do several murders.) And the play’s claim is that the

---

<sup>117</sup> Sobre as serpentes: “(...) Seneca, far more explicitly than Vergil or Lucan, plays upon the snake’s sexual associations, both female and male. Transforming Medea into a snake, he links the serpent with woman’s hair and with her writhing movement. And in the great catalogue of snakes in the incantation scene, he reminds us that the snake is also an emblem of the sexual power of the male.” NUSSBAUM, M. C., p. 236.

<sup>118</sup> HERRMANN, L., p. 222-225. Este mesmo autor considera um *canticum* semelhante os vv. 740-848.

<sup>119</sup> Vide, e. g., vv. 740-848

<sup>120</sup> In SOARES, Nair de N. C., 1999, p. 87.

same is true of the relation between love and anger. If he and Creusa act so as to threaten what she values most in the world, then the very commitment of soul that is her love will turn into rage and hate directly.”<sup>121</sup> No passo que se segue, fica expresso o descontrolo de Medeia e a oscilação repentina de sentimentos da princesa:

*MEDEA*

*potens*

*iam cecidit ira? paenitet facti, pudet.*

*quid, misera, feci? misera? paenitet licet,*

*feci. voluptas magna me invitam subit,*

*et ecce crescit.*<sup>122</sup>

‘MEDEIA

A forte ira já sucumbiu? Arrependo-me do que foi feito, envergonho-me.

Que fiz eu, miserável? Miserável? É lícito arrepender-me do que

fiz. Um intenso prazer me penetra contra minha vontade

e eis que cresce.’

O pânico fica instalado, bem como a promessa de que o horror vai entrar em cena:

*MEDEA*

*numquam meus cessabit in poenas furor,*

*crescetque semper. quae ferarum immanitas,*

*quae Scylla, quae Charybdis Ausonium mare*

*Siculumque sorbens, quaeve anhelantem premens*

*Titana tantis Aetna fervebit minis?*

*non rapidus amnis, non procellosum mare*

*pontusve coro saevus aut vis ignium*

*adiuta flatu possit inhibere impetum*

---

<sup>121</sup> NUSSBAUM, M. C., p. 229.

<sup>122</sup> vv. 988-992

*irasque nostras. sternam et evertam omnia.*<sup>123</sup>

‘MEDEIA

Nunca cessarão as minhas loucas ânsias de vingança  
e crescerão sempre. Que crueldade fera,  
que Cila, que Caribdis que engole o mar da Ausónia  
e da Sicília, ou que Etna, oprimindo  
um Titã ofegante, ferverá como eu?  
Nem um rio torrencial, nem um mar tempestuoso,  
nem o Ponto embravecido pelo coro ou a força das chamas  
avivadas pelo sopro do vento poderiam travar  
o meu ímpeto e as minhas iras. Arrasarei e aniquilarei tudo.’

Assiste-se, nestes versos, à confirmação, por parte de Medeia, daquilo que já fora anunciado há instantes pela Ama: a princesa, a ferver de loucura, sugere que sucederá algo hediondo, monstruoso e impossível de ser travado, seja por que força da natureza for, ou até mesmo uma outra de cariz imortal. Não há um segundo termo de comparação possível de equiparar-se com a *ira* de Medeia.

*MEDEA*

*faciet hic faciet dies*  
*quod nullus umquam taceat. invadam deos*  
*et cuncta quatiam.*<sup>124</sup>

‘MEDEIA

Consumará este dia, sim, consumará  
algo que já nunca nenhum outro possa manter em silêncio. Atacarei os deuses  
a abalarei o mundo inteiro.’

---

<sup>123</sup> vv. 406-414

<sup>124</sup> vv. 423-425

Medeia, delirante, afirma que nem a tranquilidade dos deuses eternos permanecerá incólume. A propósito dos perigos da *ira*, o próprio Coro adverte para o cenário assustador que resulta do comando do fogo pela *ira*:

*CHORUS*

*caecus est ignis stimulatus ira  
nec regi curat patiturve frenos  
aut timet mortem; cupit ire in ipsos  
obvius enses.*<sup>125</sup>

‘CORO

cego é o fogo estimulado pela ira  
nem se preocupa com o controlo, nem suporta freios,  
nem teme a morte; deseja apenas  
lançar-se contra as espadas.’

Será a estridente sinfonia da *ira* de uma mulher em *delirium* e a raivosa cacofonia da morte e da destruição que se abaterão sobre esta pesada tragédia.

---

<sup>125</sup> vv. 591-594

**III PARTE**

***MORS POST REPUDIUM***



Eugène Delacroix, *Médée Furieuse* (1838)

MEDEA  
(...) *mater*,  
*fortasse moriens*.  
( II 289-290 in *Medea*, SÉNECA)

A terceira parte deste trabalho intitula-se *Mors post Repudium* e é o mais breve dos quatro momentos visíveis em Medeia, já que está destinado a desaparecer através da sua própria realização. Neste terceiro capítulo, assiste-se ao efectivar de uma morte anunciada pelos elevados descontrolo, *delirium* e *ira* da protagonista. Na nossa opinião, Medeia morre, espiritualmente, a partir do momento em que Jasão casa com Créusa, pois, assim que se verifica este acontecimento, morrem as aspirações de Medeia, morre o seu passado, morre o seu presente, morre o seu futuro, morre a sua condição de esposa, de mãe e de mulher amada. Com esta morte, tudo quanto Medeia tinha de mortal se destruiu. É como se se tratasse de uma espécie de catarse invertida, com efeitos *a contrario*, onde a purificação<sup>126</sup> da protagonista resulta da aniquilação da sua humanidade, de modo a torná-la “pura”, não para atingir algo sagrado, mas algo sacrílego: a imortalidade das divindades infernais.

“ (...) after a final failed attempt in Act 3 to win back Jason, for whom she traded all previous human relationships and whose desertion dissolves her human world (...)”<sup>127</sup>, tudo na existência de Medeia deixa de fazer sentido; tudo perde o seu fundamento com este segundo casamento de Jasão<sup>128</sup>.

#### MEDEA

*Occidimus: aures pepulit hymenaeus meas.*  
*vix ipsa tantum, vix adhuc credo malum*  
*hoc facere Iason potuit, erepto patre*  
*patria atque regno sedibus solam exteris*

---

<sup>126</sup> Sobre a catarse e a purificação ver FREIRE, A., p. 37.

<sup>127</sup> BOYLE, A. J., p. 123.

<sup>128</sup> Como observa Guastella: “But if Medea is now alone, what purpose, what meaning, can be assigned to all her past and the crimes that she committed? What was the point of choosing to abandon her own royal family and her homeland? What was the point of having assassinated Absyrtus, a crime which aroused the Furies against Medea herself? For whose sake did Medea dare such things, if the very beneficiary of those deeds now pushes her away?” GUASTELLA, G., p. 200.



*deserere durus?*<sup>129</sup>

‘MEDEIA

Estou morta: o hino nupcial feriu os meus ouvidos.

Mal posso acreditar em mim mesma, mal posso acreditar numa desgraça tão grande.

Jasão foi capaz de fazer-me isto? Depois de me ter arrebatado do meu pai,

da minha pátria e do meu reino, abandonar-me sozinha,

o cruel, num país estrangeiro?’

Ao escutar o som do hino nupcial, Medeia tomou conhecimento da consumação do casamento de Jasão com Creúsa. O que significa que todos os planos de Medeia de vida a dois com Jasão, todas as suas ideias de recuperar o seu amado da lei de Creonte, todas as suas ilusões de que ainda seria possível saírem ilesos e juntos de mais um obstáculo da Fortuna desabaram por terra e os castelos de esperança de Medeia desmoronaram-se em nuvens de cinza. O mesmo é dizer que Medeia ficou reduzida a nada. A partir deste momento a sua vida e o vazio são o mesmo<sup>130</sup>. E, por causa disto, Medeia morre, não física, mas espiritualmente. Quebrados os laços matrimoniais que uniam a princesa a Jasão, partiu-se em mil pedaços o seu coração apaixonado, desfez-se em cacos o retrato emoldurado que guardava junto ao peito ardente.

Medeia morre, porque perdeu para sempre a razão do seu viver. Sem Jasão ao seu lado, tudo deixa de fazer sentido para Medeia: a mãe, a esposa, a mulher, a vida. Por outras palavras, Medeia perdeu a sua humanidade, desumanizou-se. Dentro em breve, dar-se-á lugar à reconversão do seu corpo, ex-mortal, em divindade demoníaca, porque só os *affectus* sobreviveram a este *repudium*.

Como observa Viegas Abreu: “ Impedida de continuar a desenvolver o seu projecto de vida – ser Mulher e Mãe – e porque esse projecto não pode prosseguir só por seu intermédio, Medeia perde o sentido de viver. A frustração, a perda brusca da estabilidade e ausência de esperança no futuro suscitam em Medeia o desejo de

---

<sup>129</sup> vv. 116-120

<sup>130</sup> Esta mesma ideia da nulidade e do vazio em que se transformou a vida de Medeia sem Jasão é também partilhada por Guastella: “Her life is split in two by this divorce: after the *repudium*, everything that Medea had previously done to win her *coniugium* with Jason has suddenly been rendered nul and void.” GUASTELLA, G., p. 199.

vingança, a necessidade de cortar relações com esse mundo, de o anular ou de o destruir.”<sup>131</sup>

... *mater (...) fortasse moriens*. – e a contagem decrescente começou a contar para Medeia.

*MEDEA*

*precor: brevem largire fugienti moram,  
dum extrema natis mater infigo oscula,  
fortasse moriens.*<sup>132</sup>

‘MEDEIA

Imploro-te uma breve demora à minha fuga,  
enquanto eu deixo gravados nos meus filhos os últimos beijos de uma mãe,  
que talvez esteja já a morrer.’

A princesa da Cólquida sente que a despedida a que terá direito junto dos seus filhos será o seu derradeiro momento maternal, não só por se ver obrigada por Creonte a afastar-se de Corinto, não só por ter de pôr em prática uma vingança que é maior do que ela própria, mas porque percebe que, com o novo casamento de Jasão, ela morre como mãe e que estes, muito em breve, já não serão mais os seus filhos, nem ela a sua progenitora.

*MEDEA*

*Ite, ite, nati, matris infaustae genus,  
placate vobis munere et multa prece  
dominam ac novercam. vadite et celeres domum  
referte gressus, ultimo amplexu ut fruar.*<sup>133</sup>

‘MEDEIA

Ide, Ide, filhos, descendência de uma mãe sinistra,

---

<sup>131</sup> ABREU, M. V., p. 64.

<sup>132</sup> vv. 288-290

<sup>133</sup> vv. 845-848

procurai tornar propícia para vós, com o presente e muita prece,  
a senhora e madrasta. Andai e regressai rapidamente a casa,  
para que eu frua de um último abraço.’

A princesa sabe que, na verdade, já não é esposa, já não é mãe, já não é mulher, como se todos os seus laços familiares se tivessem desfeito a partir do momento em que Jasão e Creúsa se uniram através dos laços do matrimónio. São, portanto, estes os *extrema oscula* e o *ultimo amplexu* que Medeia dará aos seus filhos, enquanto *mater*.

Quanto ao infanticídio propriamente dito, que ocorrerá ainda no V acto, se, por um lado, pode ser entendido como uma espécie de auto-flagelação<sup>134</sup> de Medeia – a dor da morte dos filhos funcionará, de forma perversa, como catalisador de esquecimento da dor da perda do marido, como se uma segunda dor se sobrepusesse e, deste modo, apagasse uma primeira dor –, por outro, não se tratará de um verdadeiro filicídio, porque já não será a mãe a matar os próprios filhos – note-se que os laços familiares que havia entre estes ficaram quebrados a partir do momento em que Jasão casou com Creúsa – mas, na verdade, será uma outra Medeia, que já não é esposa, nem mãe<sup>135</sup>, que abaterá os filhos de Jasão com a sua nova esposa Creúsa<sup>136</sup>. Desta forma, Medeia fere Jasão na sua ferida mais profunda, da mesma forma que “(...) Atreu decide esmagar o

---

<sup>134</sup> Abreu rejeita um possível diagnóstico de sádico-masoquismo: “Uma coisa é certa: apesar de ser por duas ou três vezes qualificada de louca, não há elementos bastantes para avançar um diagnóstico psicopatológico seguro. As diversas versões do mito não a apresentam como tal (...) Os que defendem a explicação psicológica por intermédio de classificações e diagnósticos poderão quando muito descortinar uma *estrutura sádico-masoquista*, na exacta medida em que Medeia parece obter satisfação em infligir sofrimentos a Jasão nem que para isso tenha de se infligir a si própria iguais ou maiores danos. Mas parece-nos inegável que a compreensão do comportamento de Medeia tem mais a ver com o modo como se relaciona dinamicamente com o mundo, com o *sentido* e o *valor* que ela própria atribui aos acontecimentos e às pessoas, do que a uma eventual estrutura sádico-masoquista, que constituisse a «essência» da personalidade de Medeia e que determinasse o seu comportamento em todas as circunstâncias.” ABREU, M. V., p. 62 – 63.

<sup>135</sup> Para uma leitura acerca do significado deste conflito de identidades vivido por Medeia e por duas personagens análogas, Procne e Althea, ver GUASTELLA, G., p. 213 – 214.

<sup>136</sup> Acerca do infanticídio, Hine, pragmaticamente, observa que este facto não deve ser alvo de grande tragicidade, visto que, com o exílio, Medeia acabaria sempre por ficar sem os filhos: “ (...) Murdering her own children (...) may be viewed as the essence of her tragedy. However, this cost is less prominent in Seneca’s play than in Euripides’, for several reasons: in Seneca, Medea is not allowed to take the children with her into exile, so she is going to lose them anyway (...). ” HINE, H. M., p. 24.

irmão naquilo que ele mais estima – os filhos (...)”<sup>137</sup>. Se Jasão já não é mais o esposo de Medeia, Medeia, conseqüentemente, já não é mais a mãe dos seus filhos.<sup>138</sup>

#### MEDEIA

*ex paelice utinam liberos hostis meus  
aliquos haberet! quidquid ex illo tuum est,  
Creusa peperit. placuit hoc poenae genus,  
meritoque placuit. ultimum, agnosco, scelus  
animo parandum est. liberi quondam mei  
vos pro paternis sceleribus poenas date.*<sup>139</sup>

#### ‘MEDEIA

Oxalá o meu inimigo tivesse alguns filhos  
da sua amante! Tudo quanto tu tens dele  
Creúsa deu à luz. Parece-me bem esta forma de castigo,  
e parece-me bem com razão. Este último crime, reconheço, deve ser preparado pelo meu  
espírito. Filhos outrora meus,  
pagai, vós, a culpa pelos crimes do vosso pai.’

Como afirma Gianni Guastella, Medeia percebe que a realidade do seu divórcio

---

<sup>137</sup> SOARES, N. N. C., 2004, p. 54.

<sup>138</sup> Acerca deste assunto ler também a reflexão de Guastella: “Thus, in order to propose correct anthropological account of the dichotomy between Medea *coniunx* and Medea *mater* as depicted here by Seneca, we must begin with the following question: for whom, *cui*, is Medea now a mother? The answer is that she is a mother for a *coniunx* who has rejected her. As a result, her sons remain linked to her by blood since she is still their *mater*, but at the same time they are alienated from her insofar as she is alienated from the father, the man for whom, *cui*, she had assumed the role of mother. This rejected *coniunx*, carried away by *ira*, can imagine the possibility of killing those children, even though the *mater*, still moved by *amor* and *pietas*, is horrified by this idea. In this moment of conflict, the children’s innocence will not be enough to avert Medea’s fatal blows, even though she is their mother, just as once upon a time the innocence of Absyrtus had not been able to restrain the fatal blows struck by his sister (...).” GUASTELLA, G., p. 213.

<sup>139</sup> vv. 920-925

se torna, automaticamente, incompatível com a sua identidade de mãe<sup>140</sup>. Além disto, só se é mãe, se se tiver alguém a quem se dedicar<sup>141</sup>. Não se é mãe só por ser, e, neste momento em que Jasão se divorcia da princesa da Cólquida, Medeia deixou de ter filhos, porque os que eram seus, com o *repudium*, passaram, imediatamente, para a jurisdição de Jasão e Creúsa<sup>142</sup>.

*NUTRIX*

*Mater es.*

*MEDEA*

*Cui sim vides.*<sup>143</sup>

‘AMA

És mãe.

*MEDEIA*

Vês de quem eu seja.’

Segundo Dupont<sup>144</sup>, estas palavras de Medeia demonstram a noção da princesa da sua impossibilidade de ser mãe, de ser esposa, de ser humana: “Refus de la définition possible de son humanité, celle de mère et d’épouse. Il n’y a pas de maison sans père, donc Jason, en détruisant le foyer, a ôté à Médée sa définition humaine.” Concordamos com a opinião de Guastella que defende que para Medeia não está em causa o ser mãe,

---

<sup>140</sup> “Now that she must persuade herself to kill her own children, Medea relies on a series of expressions which dramatize the incompatibility of her identity as a mother with the reality of her divorce. Separated from her children, Medea tries to make herself believe that her children in fact belong to Creusa, the stepmother under whose jurisdiction the children now live. (...) Medea finds herself having to overcome the gap between her maternal identity (...) and her marital identity. At the moment of her divorce, these two aspects of Medea’s identity became incompatible.” GUASTELLA, G., p. 211.

<sup>141</sup> Sobre este assunto ver GUASTELLA, G., p. 211 – 213.

<sup>142</sup> Acerca das leis do casamento romano ver ABRAHAMSEN, L., p. 107 – 22.

<sup>143</sup> vv. 176-177

<sup>144</sup> DUPONT, F., 1988, p. 88.

mas o ser mãe de quem/para quem<sup>145</sup> – pois só assim se pode sê-lo na plena acepção da palavra. E a Medeia o que lhe resta? Nada, senão uma pesada atribuição de culpabilidade por diversos crimes, um *amor* doentio, ódio, *ira*, *furor*, loucura... *multa de(l)ir(i)a*. Para ir ao encontro de Jasão, perdeu-se Medeia. Pobre e inocente princesa, que, não tendo controlo sobre si, nem sobre os seus actos e tendo sido preterida por Jasão, recebe, fatalmente, a *mors post repudium*.

Uma vez chegado este momento – morte espiritual da protagonista após a rejeição de Jasão – dar-se-á lugar, sem delongas, à transição para a quarta parte – a Transfiguração de *Medea* –, onde a princesa deixa de existir como esposa, deixa de existir como mãe, deixa de existir como mulher e deixará de existir como ser humano – já não há laços familiares ou vínculos de sangue que unam Medeia a este mundo, restam-lhe os *affectus*, que sempre existiram em demasia.

---

<sup>145</sup> “For whom, *cui*, is Medea now a mother? The problem is stated quite clearly in the dialogue between Medea and the nurse (...). Medea is saying that a “mother” (a Roman mother, we might add) is not a mother in some absolute sense, but is a mother only with respect to someone else’s benefit (*cui*).”  
GUASTELLA, G., p. 212.

**IV PARTE**

**DA TRANSFIGURAÇÃO DE *MEDEA***



Anselm Feuerbach, *Medea and Her Children* (1870)



*NUTRIX*

*Medea*

*MEDEA*

*Fiam*

( II 157 in *Medea*, SÉNECA)

A quarta parte deste trabalho compreende a quarta fase da princesa – a Da Transfiguração de *Medea*. Este capítulo será o culminar dos factores apresentados nos outros anteriores. O descontrolo de Medeia torna-se total, porque o controlo foi amplamente assumido pelos *affectus*. O amor, o *delirium*, a ira, o furor, o aspecto e o ímpeto *furialem* tomam forma real de monstro, de Fúria, que encarna no corpo de Medeia. Com o divórcio de Jasão e Medeia, dá-se, por conseguinte, lugar à morte espiritual da princesa, à morte da sua identidade<sup>146</sup>, ficando o seu corpo prisioneiro das entidades infernais que, imediatamente, dele se assenhoram. Como bem nota Medeiros, “Quando o corpo de Medeia ressaí da treva (mas a alma lá ficou), estão prontos os malefícios (...)”<sup>147</sup>. Fica, deste modo, estendido o tapete púrpura, onde se desenrolará o desfile da transfiguração de Medeia em Medeia – a demónica, *furialem*, a tal Monstruosa –, que pensamos ter demonstrado através dos passos que neste capítulo foram objecto de análise.

*NUTRIX*

*Abiere Colchi, coniugis nulla est fides,  
nihilque superest opibus e tantis tibi.*

*MEDEA*

*Medea superest: hic mare et terras vides  
ferrumque et ignes et deos et fulmina.*<sup>148</sup>

‘AMA

Os Colcos partiram, o teu marido não te guarda fidelidade

---

<sup>146</sup> Como observa Guastella: “Her identity as a *coniunx/mater* no longer makes sense without Jason, who has rejected her”. GUASTELLA, G., p. 206.

<sup>147</sup> MEDEIROS, W. de, p. 52.

<sup>148</sup> vv. 164-166

e nada resta da tua grande riqueza.

## MEDEIA

Medeia prevalece: nela vês o mar e as terras  
e o ferro, e os fogos e os deuses e os raios.’

À semelhança do que se verificou no segundo capítulo – *De(l)ir(i)a* –, neste diálogo, assiste-se a mais uma vã tentativa, por parte da Ama, de persuadir Medeia a parar com a sua loucura, a refrear o *furor*, a desistir de vinganças, pois à princesa já nada resta nesta vida daquilo que tem valor para qualquer ser humano: já não tem a sua pátria, nem a sua riqueza, nem o seu marido. Mas o emprego de “*superest*” por parte de Medeia (e não *supersum*) conduz não só à consciência da existência de um poder sobrenatural<sup>149</sup> de Medeia, mas também à ideia da dupla personalidade da princesa, à percepção da convivência de duas entidades distintas dentro de um mesmo corpo, à ideia da cólquida como um ser em desagregação: um corpo que fica, uma alma que parte, um *anima* infernal que se apodera do espaço vacante. Irada, a protagonista faz a insinuação de que uma outra Medeia infernal sobrevive no seu corpo, prevalece dentro de si, face à falecida Medeia humana, como se, de facto, o seu corpo fosse um revestimento, um invólucro depositário de uma outra entidade, como se, para além dos dois filhos, Medeia tivesse gerado, dentro do seu corpo, uma outra Medeia, mais cruel, mais mortífera, mais vingativa, que *superest*.

## NUTRIX

*Medea*

## MEDEA

*Fiam*<sup>150</sup>

‘AMA

Medeia

---

<sup>149</sup> Como sugere Medeiros, é “A potência das forças naturais e das forças sobrenaturais, que estão com Medeia: e para além de Medeia.” MEDEIROS, W. de, p. 49.

<sup>150</sup> vv. 157

MEDEIA

Tornar-me-ei nela’

De novo, neste verso, está presente o eco da sugestão da existência de duas princesas da Cólquida, bem como uma alusão clara a uma metamorfose futura da protagonista, através do uso da forma verbal *fiam*. Fica desfeito o mistério, Medeia estará prestes a transfigurar-se numa outra Medeia, demónica.

*MEDEA*

*Medea nunc sum: crevit ingenium malis*<sup>151</sup>

‘MEDEIA

‘Agora sou Medeia: o meu génio cresceu com os males.’

No início do V acto, após destruir Creonte e Creúsa, Medeia declara estar, oficialmente, consumada a transfiguração: Medeia esposa, mãe, mulher morreram, mas uma Medeia Monstruosa<sup>152</sup>, mãe da destruição e da vingança, *superest* – a verdadeira Medeia, qual Fénix, das cinzas renascida<sup>153</sup>. A princesa não deixa margem para dúvidas:

*MEDEA*

*Iam iam recepi scepra germanum patrem,  
spoliumque Colqui pecudis auratae tenent;  
rediere regna, rapta virginitas redit.*<sup>154</sup>

---

<sup>151</sup> v. 910

<sup>152</sup> Segundo Dupont, trata-se da convergência de Medeia com a Medeia-monstro mitológico: “Médée va maintenant coïncider avec le monde furieux de sa mémoire, coïncider avec Médée monstre mythologique.” DUPONT, F., 1988, p.82.

<sup>153</sup> Guastella faz referência a uma necessidade de reconstrução da identidade da personagem “In Seneca’s version, however, there is an additional dimension to this story of vengeance and criminality: Medea’s actions now become a way of reconstructing her own identity – an identity thrown into disarray by her separation from Jason – while at the same time exacting a compensation for the crimes she had committed in the past.” GUASTELLA, G., p. 198.

<sup>154</sup> vv. 982-984

## ‘MEDEIA

Agora, agora recuperei o ceptro, o meu irmão, o meu pai,  
e os Colcos têm o despojo do carneiro de ouro;  
os meus reinos voltaram para mim, a minha virgindade roubada voltou para mim.<sup>155</sup>

e Medeiros também confirma que a princesa “(...) é uma mulher transfigurada:

- Agora, agora sim: recuperei o ceptro, meu irmão, meu pai. Colcos recobra a posse do Velo de Ouro. O meu reino ressurgiu, ressurgue a virgindade que me fora arrancada.”<sup>156</sup>

A princesa profere estas palavras após ter desferido um golpe mortal no primeiro filho. Para Medeia, o homicídio do seu filho sacraliza o corte oficial com o passado, trata-se de um acontecimento que cancela os feitos transcorridos, apaga o que resta de Jasão na sua vida e, metaforicamente, devolve-lhe tudo o que um dia Medeia já teve.

Viegas Abreu fala do infanticídio como um acto expiatório que serviu para pagar pelos crimes do passado e permitiu, assim, uma espécie de purificação, de metamorfose, de transformação radical: “(...) esta necessidade de anulação, ou de negação de uma parte da sua história pessoal tal como se concretizou, recobre ou envolve também a modalidade de uma necessidade de expiação, de purificação dos crimes ou dos males cometidos, de retorno às origens, de afastamento total dos males que cometeu e dos males de que foi objecto, a necessidade em suma de um recomeço, de uma metamorfose ou transformação radical, que originariamente se processasse desde o início.”<sup>157</sup> De certa forma, é como se, deste modo, Medeia tivesse a possibilidade de viajar no tempo, para a época *in illo ante Iasone tempore*. Porém não se trata de um autêntico regresso ao passado, mas, sim, de uma extinção total do passado e um acesso directo à casa de partida, o mesmo é dizer, até ao presente, até ao princípio, até ao começo.

Precisamente. A Medeia foi-lhe dado um novo começo, uma nova estaca zero, uma segunda vida. Por isso nos distanciamos da leitura de Medeiros que vê nesta

---

<sup>155</sup> A propósito deste discurso de Medeia, Tarrant defende que “It is in passages like these, with their unsettling mixture of logic and sheer delusion, that Seneca’s understanding of madness is most clearly revealed.” TARRANT, R. J., p. 241.

<sup>156</sup> MEDEIROS, W. de, p. 53.

<sup>157</sup> ABREU, M. V., p. 67.

transfiguração final o regresso da donzela de outrora, ainda que imortal<sup>158</sup>. Para nós, esta Medeia é uma nova Medeia, sem passado, só com o presente e o futuro pela frente, não é uma Medeia humana, mas uma Medeia sobre-humana, uma divindade sobrenatural e demónica, um monstro, que não pertence ao mundo dos humanos mortais. Concordamos com Medeiros, quando defende que o arremesso dos corpos dos dois ‘(ex-)filhos’ de Medeia aos pés de Jasão é um gesto de ruptura cabal, “Como quem rejeita aquele passado de amor e de crime.”<sup>159</sup> Além do exposto, o facto de, após a morte das crianças, Medeia ter tido a possibilidade divina de sair inabalável e através do carro do deus Sol, seu avô, corrobora a ideia de que Medeia já não é mais um ser humano nem a donzela de outrora. Como afirma Pulquério, a propósito da *Medeia* de Eurípidés, “Quando, consumado o infanticídio, Medeia escapa ao furor dos seus inimigos no carro do Sol que a transportará a Atenas, é difícil manter que Medeia é apenas um ser humano. (...) que o carro do Sol salienta o carácter sobre-humano da protagonista, parece-me indubitável e só os partidários ferrenhos da feminilidade de Medeia é que se recusam a reconhecê-lo.”<sup>160</sup> O mesmo julgamos passar-se com a personagem Medeia de Séneca. Vítima de um *amor* brutal, Medeia falhou como filha, como irmã, como esposa, como mãe, como cidadã, como mulher. Medeia falhou como ser humano, tornando-se num ser isolado. Restou-lhe, então, o outro mundo que não o dos mortais. Mas esta possibilidade de transfiguração da mulher em bicho, da humana em divindade infernal, acreditamos ser um prémio de Séneca, um perdão, e não um castigo. Séneca proporcionou-lhe um final que não a desmereceu. Séneca provou que perdoou Medeia, encaixando-a num outro plano, num outro mundo, quando já não parecia haver um lugar adequado a Medeia. Reproduzindo as palavras de Medeiros, “Séneca deu-lhe amor e loucura, a saudade da inocência e o carro do Sol”<sup>161</sup> para tomar as rédeas do seu presente e do seu futuro. O facto de Medeia ocupar o lugar do deus Sol

---

<sup>158</sup> “A amante pagou, a mãe pagou. Mas a virgem de outrora ressurgiu e ascende ao carro alado que o Sol lhe oferece. (...)”

Vejo um coágulo de sol. E, no coágulo, um carro. E, no carro, uma mulher. O esplendor é tal que não consigo fitá-la. Mas as suas mãos, vejo-as. As mãos que retomam as rédeas do seu destino.

As suas mãos. Aquele oval de pórfiro, aquele arminho no dulçor da aurora. E a luz, a grande luz que as trespassa, irisa e torna imponderáveis. Não são as mãos de uma homicida: são as mãos de uma donzela.

A donzela que regressou – e é imortal.” MEDEIROS, W. de, p. 54 – 55.

<sup>159</sup> Ibid., p. 54.

<sup>160</sup> PULQUÉRIO, M. de O., p. 33 – 34.

<sup>161</sup> MEDEIROS, W. de, p. 55.

no carro deste torna-a também, automaticamente, numa deusa, pois este assumir de posição vinca a mudança ocorrida na identidade da princesa. Séneca absolveu Medeia de todos os crimes que lhe foram sendo imputados, concedendo-lhe esta derradeira oportunidade de se encaixar num novo reino, a ela que não se tinha conseguido adaptar nem em Cólquida, nem em Iolco, nem em Corinto, nem como filha, irmã, esposa, mãe, cidadã ou mulher<sup>162</sup>. Cega de *amor* e de ciúmes de Jasão, Medeia amou, matou e, por fim, sem ele, morreu. A sua existência já não fazia qualquer sentido em cena, sabendo-o prometido para outra esposa – Creúsa. Medeia morre nesta vida e começa uma outra, noutra mundo, transfigurada. O facto de Medeia partir numa carruagem puxada por serpentes poderá confirmar a tese de que Medeia já não se encaixava mais neste mundo, já não era aqui o seu lugar e, todavia, também já não havia aqui lugar para ela. Todas as portas se foram fechando, uma a uma, à sua volta (vv. 458; 477). Ainda que inconscientemente ou sob o efeito das malhas apertadas e condicionantes da ira implacável e justiceira, Medeia foi desfazendo, um a um, os laços afectivos que a prendiam a este mundo dos mortais – o irmão, o pai, o marido Jasão, os filhos. Por causa de um *amor* exarcebado e seus derivados, Medeia condenou nove vítimas ao sofrimento: o seu irmão Absirto; o seu pai Eetes; o rei Pélias – tio de Jasão; Acasto – filho de Pélias e primo de Jasão; Creonte, rei de Corinto e a sua filha Creúsa; os seus dois filhos e, por fim, o seu amado Jasão. Consideramos que este número ‘nove’, de nove vítimas, tem uma certa relevância e carga simbólica para a transfiguração existente neste final de tragédia. É que estas nove vítimas marcam não só o fim de um ciclo para Medeia, como também abrem o início de uma nova vida para a princesa. O ‘nove’ é um algarismo simbólico em muitas línguas e apresenta semelhanças com a palavra ‘novo’:

---

<sup>162</sup> Quanto a Jasão, relembramos que, na nossa opinião, Séneca castigou-o com a vida, negando-lhe um final de morte ao lado, ou em vez, dos filhos, e ele que via na morte um caminho mais tolerável e suportável do que a própria vida, sobretudo depois de ver os seus filhos mortos por causa das suas decisões. Entorpecido pelos bens que adviriam do seu segundo casamento, Jasão não pensou nas desgraças que ameaçavam já de todos os lados e há muito tempo e que estavam prestes a levar preciosos despojos. A sua ambição e egoísmo castigaram-no severamente. Citando Guastella: “Originally, Jason was the «beneficiary» of a crime which had Medea as its «subject», and which injured Medea’s father by means of Absyrtus’ murder. Now the situation is reversed: (Aeetes by means of) the ghost of Absyrtus is the «receiver» of a crime, whose «subject» is once again Medea, who injures the father Jason by means of his children. With the parallelism that is typical of *ultio*, revenge, the original *iniuria* suffered by the house of Medea is compensated for by an analogous *iniuria* suffered by the house of Jason”. GAUSTELLA, G., p. 215.

em latim, *novem* e *novus* (a, um); em português, *nove* e *novos*; em espanhol, *nueve* e *nuevo*; em francês, *neuf* e *neuve*; em italiano, *nove* e *nuovo*; em inglês, *nine* e *new*; em alemão, *neun* e *neu*. Por isto, podemos dizer que o ‘nove’ significa a transição do velho para o novo. Foram nove os primeiros templários, os cavaleiros que fundaram a Ordem do Templo, os que estão na origem da Ordem Portuguesa de Cristo. Das nove noites de amor, nasceram de Zeus as nove musas.<sup>163</sup> São precisos nove meses para o ser humano nascer. Deste modo, o ‘nove’ significa a morte e, ao mesmo tempo, a ideia de renascimento, a ideia de novo nascimento e de germinação. O ‘nove’, sendo o último da série dos algarismos singulares, anuncia, em simultâneo e nessa sequência, o fim e o recomeço; o velho e o novo; a transposição para um novo plano, uma nova vida, tal como pensamos ter acontecido com Medeia *post mortem* que, transfigurada, partiu na carruagem do Sol para um novo mundo, uma nova vida. O ‘nove’, o último dos algarismos, “abre a fase das transmutações”<sup>164</sup>: é o culminar de um ciclo e o começo de outro. O ‘nove’ é o fim do percurso, do círculo, a partir do qual Medeia se transfigura

## *NUTRIX*

*Medea*

## *MEDEA*

*Fiam*<sup>165</sup>

‘AMA

Medeia

---

<sup>163</sup> “Nos escritos homéricos, este número tem um valor ritual. Deméter percorre o mundo durante nove dias à procura de sua filha Perséfone; Leto sofre durante nove dias e nove noites as dores de parto; as nove musas nasceram de Zeus, por altura das nove noites de amor. Nove parece ser a medida das gestações, das buscas frutíferas e simboliza o coroamento dos esforços, o concluir duma criação.” CHEVALIER, J., GHEERBRANDT, A., p. 475.

<sup>164</sup> “O nove, sendo o último da série dos algarismos, anuncia ao mesmo tempo um fim e um recomeço, isto é, uma transposição para um novo plano. Encontrar-se-ia aqui outra vez a ideia de novo nascimento e de germinação, ao mesmo tempo que a ideia de morte; ideias de que assinalámos a existência em muitas culturas a propósito dos valores simbólicos deste número. O último dos algarismos do universo manifestado, o nove abre a fase das transmutações. Exprime o fim de um ciclo, o acabamento dum percurso, o fecho do círculo.” CHEVALIER, J., GHEERBRANDT, A., p. 477.

<sup>165</sup> v. 157

MEDEIA

Tornar-me-ei nela'

e renasce

*MEDEA*

*Medea nunc sum: crevit ingenium malis*<sup>166</sup>

'MEDEIA

Agora sou Medeia: o meu génio cresceu com os males.'

As serpentes que puxam a carruagem que transporta Medeia também corroboram esta ideia, pois as serpentes são símbolo de regeneração e imortalidade, já que, por mudar de pele periodicamente, a serpente representa a vida e a ressurreição<sup>167</sup>.

*MEDEA*

*lumina huc tumida alleva,*

*ingrate Iason. coniugem agnoscis tuam?*

*sic fugere soleo. patuit in caelum via:*

*squamosa gemini colla serpentes iugo*

*summissa praebent. recipe iam natos parens;*

---

<sup>166</sup> v. 910

<sup>167</sup> "Serpiente – símbolo altamente complejo y universal. La serpiente y el dragón son a menudo intercambiables y en el Lejano Oriente no se diferencian. El simbolismo de la serpiente es polivalente: puede ser macho, hembra o hermafrodita; por mudar su piel periodicamente representa la vida y la resurrección (...). Es solar y lunar, la muerte y la vida, la luz y las tinieblas, el bien y el mal, la sabiduría y la pasión ciega, la curación y el envenenamiento, conservadora y destructora y al mismo tiempo renacimiento espiritual y físico. (...) Es también el dragón-nube de las tinieblas y guardiana de los tesoros. (...) En su sentido cosmológico, la serpiente representa el oceano primordial en cuanto origen y final de todas las cosas, el caos primigenio e indeferenciado. (...) La serpiente de fuego es solar, símbolo de purificación, así como transmutación y transcendencia del estado terrenal. En forma de cinto o brazalete, la serpiente representa la rotación eterna de las épocas; sucesión; el ciclo de disolución y reintegración." COOPER, J. C., p. 162 – 163.



*ego inter auras aliti curru vehar.*<sup>168</sup>

‘MEDEIA

Levanta para aqui os teus olhos inchados,

ingrato Jasão. Reconheces a tua esposa?<sup>169</sup>

Costumo fugir assim. Abriu-se um caminho para o céu:

duas serpentes oferecem os seus pescoços

escamosos ao jugo. Recebe, agora, os teus filhos, pai;

eu serei transportada pelos ares neste carro alado.’

Também a princesa da Cólquida mudou de pele nesta tragédia: morreu a velha Medeia humana e nasceu uma nova Medeia sobre-humana, desta feita, imortal. A serpente vem, desta forma, sublinhar a simbologia e importância do número nove nesta transfiguração de Medeia, vincando o fim de um ciclo e o início de outro. Contudo, devido à sua capacidade letal, a serpente representa também a morte e a destruição que, no fundo, se traduzem no rasto deixado pela *ira* de Medeia, antes de partir na sua carruagem<sup>170</sup>.

O exílio outorgado por Creonte a Medeia acabou por se converter num exílio não só geográfico, como também existencial, de transfiguração de identidade, porque a ideia de ir para a frente, é voltar para trás – para o começar do zero; para o começar do nada; para o princípio de tudo; uma segunda vida um.

---

<sup>168</sup> vv. 1020-1025

<sup>169</sup> Entre outros autores, Nussbaum fala sobre a aliteração que existe entre o nome de Medeia e alguns vocábulos: “At the end, throwing the murdered children down, she calls out to Jason, «Do you recognize [or acknowledge] your wife (*coniugem agnoscis tuam*)?» (1021). Several passages link her name alliteratively with other words; the list reveals a nature poised between greatness and monstrosity. We have *monstrum*, *maius*, *mare*, *malum*, *maguum*, *immane*. The greatness and the evil seem more than incidentally linked.” NUSSBAUM, M. C., p. 225.

<sup>170</sup> Nussbaum observa o erotismo que envolve a presença das serpentes nesta tragédia: “Seneca’s winged chariot (...) reveals to us, he claims, the true nature of the erotic: the human agent is drawn along toward heat and fire by two scaly serpents, whose sinuous and ignoble movements mimic the movements of the two lovers’ bodies in the grip of passion, whose silent murderous ferocity is emblematic of the murderous wish of passion itself.” NUSSBAUM, M. C., p. 222.

## **CONCLUSÃO**



Francisco José de Goya y Lucientes, *El sueño de la razón produce monstruos* (1797-1798)

MEDEA

*quascumque aperuit tibi vias, clausi mihi.  
quo me remittis? Exuli exilium imperas  
nec das.*

( III 458 - 460 in *Medea*, SENECA)

MEDEA

*[aliena quaerens regna, deserui mea]*

( III 477 in *Medea*, SENECA)

A vida de cada indivíduo é uma grande tragédia para quem a vive, no entanto, é cruelmente, insignificante à escala do universo. Ao longo da sua existência, o ser humano vai sofrendo e o mundo mantém-se sempre alheio a essa dor, encarando-a com indiferença, aceitando-a como fazendo parte integrante da ordem natural da vida, como se o sofrimento fosse o catalisador da existência. Não é sensato pensar que qualquer virtude é capaz de existir sem sofrimento. No ciclo da vida, cada desejo do ser humano aspira à satisfação, cada obstáculo por ele encontrado origina sofrimento. Todavia, mesmo a verdadeira satisfação de um desejo, apenas, suscita uma certa felicidade, temporária, uma vez que logo a seguir surge a vontade de um novo desejo, que, por sua vez, é, conseqüentemente, travado por mais um obstáculo. Deste ciclo vertiginoso, três certezas se podem retirar: a existência é sempre uma luta, o sofrimento é omnipresente e a felicidade é efêmera. Esta é a tragédia do ser humano, esta é a tragédia de Medeia – a vida de uma jovem donzela que, assim que escorregou nas malhas de um *amor* sinistro, nunca mais foi capaz de se erguer, tendo infligido sofrimentos atrozes e nunca conheceu a verdadeira felicidade. Presa a um *amor* imoderado, esta jovem princesa andou arrastada pelas mãos da *ira* e do *furor*, até que o seu espírito não resistiu mais, vencido pelos *affectus*, e Medeia sucumbiu. Na verdade, o *amor* demasiado é prejudicial. A verdadeira felicidade está na virtude e é nela que reside a medida certa. Já aquilo que não pode crescer sem com isso causar sofrimento não pode ser um bem. Uma união que começou pautada por cenários de morte – pseudo-felicidade – (por exemplo, a dilaceração dos membros do irmão de Medeia, Apsirto<sup>171</sup>); um casamento que fora consumado e abençoado à cama com as Fúrias, *adeste, thalamis horridae quondam meis / quales stetit* (vv. 16-17); uma relação que viveu e se alimentou de saques, mortes, desgraças (morte de Pélias), teria, inevitavelmente de acabar como começou,

---

<sup>171</sup> Sobre a morte de Apsirto ver ABRAHAMSEN, L., p. 107 – 122.

com a morte (por exemplo, o infanticídio)<sup>172</sup>. E nem falta a convivência da natureza, a *sympatheia tôn ollôn* dos estóicos.

#### MEDEA

*quodcumque vidit Phasis aut Pontus nefas,  
videbit Isthmos. effera ignota horrida,  
tremenda caelo pariter ac terris mala  
mens intus agitat: vulnera et caedem et vagum  
funus per artus. levi memoravi nimis;  
haec virgo feci. gravior exurgat dolor:  
maiora iam me scelera post partus decent.  
accingere ira, teque in exitium para  
furore toto. paria narrentur tua  
repudia thalamis. quo virum linquis modo?  
hoc quo secuta es. rumpe iam segnes moras:  
quae scelere parta est, scelere linquenda est domus.*<sup>173</sup>

#### ‘MEDEIA

qualquer impiedade que o Fásis viu ou o Ponto,  
o Ístmo verá. Males cruéis, desconhecidos, horríveis,  
igualmente terríveis para o céu e para a terra,  
a minha mente agita no seu interior: feridas e carnificina e um funeral  
repartido pelos membros. Lembrei-me de coisas demasiado brandas;  
uma donzela fez isto. Que a minha dor se erga mais violentamente:  
maiores já devem ser os meus crimes após o parto.  
Arma-te de ira e prepara-te para uma carnificina  
com todo o furor. Iguala os teus

---

<sup>172</sup> Segundo Gianni Guastella, foi Jasão quem mais acabou por perder ao separar-se de Medeia: “As a result, the sacrifice of the children is the culmination of the divorce, a visible manifestation of the need to make this separation into a loss not only for the woman who has been abandoned, but above all for the man who had previously benefited from the union, and who would otherwise continue to profit from its fruits, keeping the sons for himself.” GUASTELLA, G., p. 212.

<sup>173</sup> vv. 44-55

repúdios ao que se tem dito do teu casamento. De que modo abandonas o teu esposo?  
Do mesmo modo que o seguiste. Rompe já indolentes demoras:  
uma casa que foi gerada com um crime, com um crime deve ser abandonada.’

Medeia foi, lentamente, destruindo a sua vida, fechando todas as portas ao seu redor, para viver a vida de Jasão. No entanto, Jasão demitiu-se da sua quota-parte nos crimes cometidos e abandonou a sua esposa, delegando nela a total responsabilização dos actos empreendidos.

*IASON*

*Obicere crimen quod potes tandem mihi?*

*MEDEA*

*Quodcumque feci.*

*IASON*

*Restat hoc unum insuper,*

*Tuis ut etiam sceleribus fiam nocens.*<sup>174</sup>

‘JASÃO

De que crime podes tu, afinal, censurar-me?

MEDEIA

De todos os que cometi.

JASÃO

Era a única coisa que ainda faltava,  
tornar-me eu, também, no culpado dos teus crimes.’

Apesar de nunca o ter feito antes, Jasão despreza, agora, os crimes de outrora cometidos em seu benefício. Distancia-se, como se nada tivessem a ver consigo ou com as suas vontades, desejos e ambições. E pensar que Medeia tudo fez por amor a Jasão...

---

<sup>174</sup> vv. 497-499

IASON

*Quid misera, meque teque in exitium trahis?*

*Abscede, quaeso.*

MEDEA

*Supplicem audivit Creon.*

IASON

*Quid facere possim, loquere.*<sup>175</sup>

MEDEA

*non ut in socerum manus*

*armes, nec ut te caede cognate inquines,*

*Medea cogit: innocens mecum fuge.*<sup>176</sup>

IASON

*Alta extimesco sceptrum.*<sup>177</sup>

‘JASÃO

Por que me arrastas, desgraçada, a mim e a ti para a ruína?

Vai-te embora, peço-te.

MEDEIA

Creonte ouviu a minha súplica.

JASÃO

Diz-me o que eu possa fazer.’

---

<sup>175</sup> vv. 513-515

<sup>176</sup> vv. 522-524

<sup>177</sup> v. 529

‘MEDEIA

Não te força Medeia a que armes as tuas mãos contra o teu sogro,  
nem que te manches com a morte de alguém  
da tua família: foge comigo, inocente.’

‘JASÃO

Eu temo os altos ceptros.’

Citando o lirismo do *sapiens* Medeiros, Medeia dirige inúteis “Palavras de fogo para um coração de cera.”<sup>178</sup>. Fica, claramente, visível que Jasão já desistiu há muito tempo de Medeia como sua esposa, mãe dos seus filhos, sua mulher. Jasão procura livrar-se do seu passado com urgência, mas não a todo o custo, pois não está disposto a corresponder aos caprichos de Medeia, que apenas lhe pede um pequeno sacrifício de amor – a fuga dos amantes –, nem tão pouco foi exigido que Jasão pagasse na mesma moeda com que Medeia investira no passado, e mesmo assim, Jasão recusou-se. O herói está mais interessado em manter-se vivo, do que em viver intensamente ao lado de Medeia. No entanto, esta rejeição de Jasão em relação a Medeia matará a princesa da Cólquida, pois ferirá de morte o seu coração loucamente apaixonado. Jasão tem consciência de que esta será a consequência nefasta da sua decisão, porque conhece bem Medeia – o que, por sua vez, o torna num culpado, num criminoso – o homicida da princesa. Medeia ama o passado de Jasão, porque se revê nele, ela ama aquilo que viveram e enfrentaram juntos. Todavia é, justamente, esse passado de fuga, de instabilidade, de risco, de aventura, de crime, que Jasão quer apagar da sua memória, que Jasão não quer voltar a viver ao lado de Medeia. Deste modo, a insistência da cólquida por aventuras passadas a dois, por memórias de um Jasão mais aventureiro e destemido, que já não existe nem quer existir, traduz, ironicamente, uma paixão de Medeia pelo passado, uma nefanda paixão por um passado morto, a paixão de Medeia pela morte em si mesma. No entanto, Medeia já não pertence ao passado de Jasão e não cabe nos seus planos para o presente. Já não há espaço para Medeia na vida do herói. O amor verdadeiro que alguma vez sentira por Medeia está mais que extinto, também este morreu (supondo-se que terá existido), como tantas outras vítimas nesta tragédia. Mas para satisfazer Medeia, Jasão só precisava de lhe dar alguma prova de amor, a princesa

---

<sup>178</sup> MEDEIROS, W. de, p. 51.



não lhe exigiu o mesmo que ela cometera em relação à sua própria família no passado, mas, ingrato, frio e insensível, Jasão virou costas a Medeia. Medeia deu demasiado por este amor, Medeia investiu tudo o que tinha para, no final, se ver de mãos vazias. Citando Viegas Abreu<sup>179</sup>, “Medeia surge-nos, pois, como uma mulher que abandonou o lar paterno e a terra natal pelo homem que ama, uma Mulher que tudo sacrificou pelo Amor. Os juramentos de amor entre ela e Jasão foram feitos invocando os deuses: são, para ela eternos, valem para toda a vida. Um amor assim, tendo os deuses por testemunhas, tem validade absoluta e não admite partilhas.” Mas onde está, agora, então, o seu dote<sup>180</sup>?

### MEDEIA

(...) *nil exul tuli*

*nisi fratris artus: hos quoque impendi tibi.*

*tibi patria cessit, tibi pater frater pudor:*

*hac dote nupsi; redde fugienti sua.*<sup>181</sup>

### ‘MEDEIA

não trouxe nada para o exílio

---

<sup>179</sup> ABREU, M. V., p. 64.

<sup>180</sup> Guastella considera metafórico o dote de Medeia, na medida em que esta inclui nele todas as suas perdas do passado: “Medea now explicitly includes her brother and her former status as a *virgo pudica* in the list of other losses which she has suffered (*regnum, pater, patria*), and she links this final, catastrophic reckoning of accounts to the Roman institution of the dowry. Medea considers these losses to be the equivalent of a dowry paid to her husband. Of course, this can only be a metaphorical dowry: Medea’s marriage was completely unusual, without any of the normal guarantees required by a proper matrimonial exchange. The dowry was not paid by Aeetes as it should have been, but Medea herself, and at her own loss. Seneca’s rhetoric thus imposes a kind of formal metaphorical order on an irregular and criminal union, treating that union as if it followed all the rules of a regular marriage. Insofar as Jason and Medea’s wedding is assumed to follow the rules of marriage, it is only logical that their divorce should do the same, and in the case of a *repudium* the rejected woman’s dowry must be returned to her family of origin. Yet here the logic fails: Jason cannot give anything back to a father-in-law who had not even agreed to the marriage. Indeed, it would not be Medea’s father who requires compensation, but Medea herself, since it was Medea who paid the price, so to speak, of her wedding. Medea’s belief that a dowry was paid is already a paradox; so too is this request for its return.” Para uma discussão mais aprofundada acerca do dote ver GUASTELLA, G. p. 206 – 208.

<sup>181</sup> vv. 486-489

a não ser os membros do meu irmão: e também estes eu sacrifiquei por ti.  
Por ti desapareceu a minha pátria, o meu pai, o meu irmão, a minha honra:  
casei com este dote; devolve à fugitiva o que é seu.’

Como se a mágoa da princesa não fosse já suficiente, Jasão afundou ainda mais o ferro no peito da sua não-amada, ao privá-la, egoisticamente, de partir com os filhos de ambos e ao reservar só para si esse direito:

*MEDEA*

*liberos tantum fugae  
habere comites liceat, in quorum sinu  
lacrimas profundam. te novi nati manent.*

*IASON*

*Parere precibus cupere me fateor tuis;  
pietas vetat: namque istud ut possim pati,  
non ipse memet cogat et rex et socer.*<sup>182</sup>

‘MEDEIA

Que me seja permitido ter, como companheiros de desterro,  
os meus filhos, para derramar as minhas lágrimas sobre  
o seu peito. Novos filhos te esperam.

JASÃO

Admito que gostaria de obedecer aos teus pedidos,  
o amor de pai mo impede: nem mesmo  
o meu próprio rei e sogro poderiam forçar-me a isto.’

Este golpe, sim, foi tremendamente duro. Medeia está completamente perdida, o seu quadro de ruína é total. Como evitar que uma pessoa fique irada ou enlouqueça com tamanho sofrimento? Impossível. Daí que, neste trabalho, consideremos que a princesa é inocente, porque foi vítima da *ira* despoletada por um *amor* exacerbado e sem par.

---

<sup>182</sup> vv. 541-546

Jasão arrasou a vida de Medeia por completo, de uma forma ou de outra, retirou-lhe tudo o que de mais precioso ela tinha, deixando-a, literalmente, de coração e mãos vazias. Desprezada por Jasão que se quer distanciar e apagar o passado, Medeia ficou sem vida própria, sem tecto, sem chão para continuar a caminhar, ficou completamente sozinha<sup>183</sup>. Esta é a tragédia de Medeia, é a tragédia humana da mulher loucamente apaixonada, é a tragédia do *amor* exacerbado e descontrolado. Como esclarece Nussbaum, eis o que o leitor pode depreender de toda esta tragédia: “what does this awful nightmare have to do with us? Seneca’s claim is that this story of murder and violation is our story – the story of every person who loves. Or rather, that no person who loves can safely guarantee that she, or he, will stop short of this story.”<sup>184</sup>

### MEDEA

*parta iam, parta ultio est:*

*peperi.*<sup>185</sup>

### ‘MEDEIA

Ei-la gerada, a vingança foi gerada:

Eu gerei.’

Com a maternidade, Medeia não gerou vida. Medeia gerou a morte em forma de vida. Dito de outro modo, Medeia deu à luz a vida *moritura* dos seus dois filhos. Ela concebeu a morte, a dor, a vingança com o nascimento dos seus filhos, na presença das Fúrias, sob o leito matrimonial. Mas a crueldade vem sempre da fraqueza. Medeia era uma mulher fraca, contaminada por uma amor muito forte que a bestificou. É a isto, afinal, que se resume a sua existência, um permanente estado de horror e de flagelo por culpa do seu *amor* por Jasão.

---

<sup>183</sup> Estamos de acordo com a opinião de Guastella, quando afirma que o divórcio retira a razão de ser da vida de Medeia “Jason’s rejection of Medea is something that she absolutely refuses to accept. The divorce deprives her former life of any meaning, confusing the whole series of crimes which Medea committed against her own family of origin in order to assist the hero Jason and win his love. After all that she had done for him in the past, Jason now abandons his *coniunx*, yielding to the demands of Creon, the ruler of Corinth, who wants Jason to marry his daughter Creusa.” GUAPELLA, G., p. 198.

<sup>184</sup> NUSSBAUM, M. C., p. 220.

<sup>185</sup> vv. 25-26

MEDEA

*causa vocandi,*

*Persei, tuos saepius arcus*

*una atque eadem est semper, Iason.*<sup>186</sup>

‘MEDEIA

a causa de invocar,

filha de Perseu, tantas vezes os teus arcos

é uma e só uma sempre, Jasão.’

Esta apologia da inocência de Medeia, bem como a insistência no facto de que a princesa não age por si só, mas manietada por um *amor* poderosíssimo e pela assistência irrepreensível de divindades, tem eco, igualmente, no comportamento das outras personagens em relação à princesa da Cólquida. Apesar de todas as suas dúvidas e receios, Creonte acaba por se render ao pedido de Medeia, a dita fera criminosa, e concede-lhe a eternidade de um dia<sup>187</sup>, para se preparar para o exílio<sup>188</sup>. Se Medeia fosse já o monstro que vários pintavam – incluindo o próprio Creonte –, por que motivo condescendeu ele à suplicante? Se Medeia era uma mulher cruel e vingativa,

---

<sup>186</sup> vv. 814-816

<sup>187</sup> Tarrant defende que Séneca, nas suas obras, revela a sua herança discursiva e acrescenta que esta passagem em particular, que diz respeito ao tempo de um dia concedido por Creonte a Medeia, foi uma influência paterna que o cordovês procurou aprimorar através das palavras da princesa da Cólquida: “Seneca’s declamatory background reveals itself in several ways. The most obvious is near-verbatim borrowing of *mots* from his father’s collection, often with an attempt to improve on the original. The declaimer-poet Cornelius Severus had tried to capture the mood of soldiers on the eve of battle, enjoying what might be their last meal: «stretched out on the grass, they said ‘this day is mine,» *hic meus est... dies* (i. e., this day at least belongs to me, whatever tomorrow may bring; *Suas.* 2.12). Seneca turned this rather lame epigram to a much more interesting purpose in his *Medea*, where the title character has been given a day’s grace before going into exile and takes the opportunity to destroy her husband’s new wife and to kill her own two children. As she prepares to murder the second child, she urges herself to enjoy her revenge to the full, without haste: *meus dies est, tempore accepto utimur* (1017). For the reader or listener who caught the allusion, the bold twist given to Severus’ phrase would deepen the chilling impact of Medea’s words.” TARRANT, R. J., p. 20-21.

<sup>188</sup> vv. 285-300

conhecedora de vários sacrilégios, por que motivo aceitou Creúsa<sup>189</sup> os *dona* das mãos dos filhos da cólquida<sup>190</sup>? Não seria de duvidar de tamanha generosidade proveniente de um dito mostro, mesmo que esta se fizesse representar pelas mãos inofensivas de duas inocentes crianças? Não deveria Jasão temer que o divórcio conduzisse a sequelas

---

<sup>189</sup> A propósito do pretense poder mágico de Medeia, Segurado e Campos defende que “No dia das núpcias de Creúsa e Jasão, Medeia envia à noiva *pretiosa dona*. Ora bem: se Creúsa pensasse que Medeia era uma feiticeira e acreditasse na força do seu poder mágico, lógico seria que interpretasse os *dona* de Medeia como *objectos mágicos* destinados a causar a sua destruição, lógico seria também que, por reccar, *os não aceitasse*. Não foi isso, todavia, o que Creúsa fez, pelo contrário, ela deixou-se enganar pela sumptuosidade e boa aparência dos presentes, entendendo-os como objectos inofensivos em que poderia tocar sem perigo. Ao tocar-lhes, porém, ela e Creonte foram destruídos por completo, o que parece implicar que os venenos actuaram por causas físicas, e não por artes mágicas.” SEGURADO E CAMPOS, A. J., 1985 p. 208-209.

Archellaschi considera, no entanto, que Creúsa aceita, prontamente, os presentes de Medeia, na tentativa de desapossar a princesa da Cólquida de todos os seus pertences pessoais (vv. 570-574), partindo de um pressuposto conhecido de que Jasão procuraria nas suas amantes a imagem da primeira mulher: “Médée et Créuse, comme d’ailleurs beaucoup d’autres amantes de Jason, ont des traits communs. Vieille leçon éthique et qui affirme que chacun recherche dans ses maîtresses encore et toujours le visage de la femme aimée.

(...) Médée, qui sait tout, a bien compris cela et que Jason aimait en Créuse une autre Médée.

C’est pourquoi son stratagème terrifiant et pourtant si simple «fonctionnera» comme une horloge bien réglée. Elle adresse à sa rivale des cadeaux, dont elle sait le succès assuré. Or, précisément, ces cadeaux ne sont que présents personnels: Médée prend sur elle-même certains objets et atours qu’elle enlève de sa parure, pour les faire porter à Créuse.

On se rappelle un détail: dans cette tragédie si cruelle et, finalement, si tendre, il n’est question que des enfants, et c’est donc eux que Médée chargera de porter à Créuse les cadeaux empoisonnés...

Etranges objets que ces effets personnels, que présenteront les fils d’un premier lit, à la nouvelle épouse, et comme pour annoncer la venue d’autres enfants, peut-être plus purs...

Mais ce qui surprend tient entièrement dans le fait que Créuse accepte si facilement des cadeaux pourtant quelque peu formidables: le manteau du Soleil et le diadème princier de la fille du roi de Colchide! En recevant l’hommage de ces insignes, elle pense certainement dépouiller Médée de tous ses pouvoirs, alors qu’elle ne fait que s’offrir aux enchantements de la mort. Le manteau de Soleil et le collier d’or, orne de pierreries, vont détruire et dévorer la pauvre petite princesse de Corinthe. Belle leçon de morale, que celle qui apprend que le dieu Solei mérite un grand respect et qu’il faut le regarder à distance, car les dons qu’il fait aux membres de sa famille ne conviennent pas au commun des mortels; Créuse meurt, comme Icare, victime de cette ignorance fondamentale et faute surtout de méconnaître l’origine de ce manteau, qui est un manteau de famille..., de la plus redoutable de toutes les familles, celle du Soleil.” ARCELLASCHI, A., p. 373-374.

<sup>190</sup> vv. 879-890

gravosas no comportamento de Medeia em relação a ele, ela que já tinha provas dadas do alcance do seu amor? Até o próprio Coro, no início do V acto, ao escutar o pesado relato do Mensageiro, que descreve a pira funerária em que se transformou a casa de Creonte, não suspeita da autoria de Medeia<sup>191</sup>, mesmo tendo ele observado o comportamento *furiale* da mesma, no termo do IV acto<sup>192</sup>. Na verdade, nenhum deles imaginou que uma única mulher pudesse vir a protagonizar crimes tão tétricos. E, de facto, consideramos que não se enganaram, já que a princesa nada fez desacompanhada. Toda a destruição, morte e dor espalhadas pelas mãos da cólquida nesta tragédia se devem, não a Medeia, mas ao *furor* e à *ira* do seu exacerbado *amor* por Jasão:

**MEDEA**

*Si quaeris odio, misera, quem statuas modum,  
imitare amorem.*<sup>193</sup>

‘MEDEIA

Se procuras, miserável, estabelecer uma medida para o meu ódio,  
copia a do meu amor.’

*Amor*, paixão, ciúme, dor, mágoa, *furor*, *ira*, ódio, vingança e morte... são alguns dos muitos nós fechados, difíceis de desatar individualmente, sem que com isso se rompa a corda desta tragédia imensa que é a vida de Medeia. Como observa Nussbaum sobre o amor e a morte: “The play claims, then, that none of us, if we love, can stop ourselves from the wish to kill – and that a wish to kill is itself a murder.”<sup>194</sup>

A princesa da Cólquida conseguiu: certamente, jamais irá Jasão esquecer-se de um amor tão forte<sup>195</sup>:

**MEDEA**

*si potest, vivat mens,  
ut fuit, Iason; si minus, vivat tamen,*

---

<sup>191</sup> vv. 881, 882, 884.

<sup>192</sup> vv. 849-878

<sup>193</sup> vv. 397-398

<sup>194</sup> NUSSBAUM, M. C., p.222.

<sup>195</sup> vv. 560-562

*memorque nostri muneri parcat meo.*<sup>196</sup>

‘MEDEIA

se for possível, que o espírito de Jasão viva, como  
sempre foi; senão, que viva na mesma,  
e que se lembre de mim e que preserve o meu presente.’

Jasão não é, sem dúvida, nem o grande herói, nem o vencedor desta tragédia, mas, sim, o grande derrotado, o perdedor<sup>197</sup>. Medeia deixou em Jasão marcas indelévels para a eternidade – requinte da perversidade deste *infelix amor*, pois todo o homem sabe o que tem, mas não sabe o que isso vale: “Que pode um homem sentir de mais estimulante do que saber-se tão amado da própria mulher que, por isso apenas, a existência se lhe torna mais amável?”<sup>198</sup> – para Jasão esta certeza não foi suficiente, pois não se contentou com o amor de Medeia. Acerca da ironia trágica do final da personagem de Jasão, Gianni Guastella refere que “Jason has not put Medea aside, but instead it is Medea who puts Jason aside, having requited the crimes, *scelera*, she had once committed on Jason’s behalf with crimes now committed against him”<sup>199</sup>.

Referindo-se à *Medeia* de Eurípides, Pulquério<sup>200</sup> afirmou que “O carro do Sol não é (...) uma forma de cumplicidade do A. com a sua personagem, mas o único processo que Eurípides encontrou para tornar minimamente aceitável ao seu auditório o infanticídio. Tirar a acção do plano humano é dar aos espectadores uma possibilidade de compreensão.” Voando, agora, de Eurípides para Séneca, o cordovês parece não ter a intenção de preocupar-se em deixar arrumada a ordem natural do mundo no termo das suas tragédias, *Medea* é um desses casos de desarrumação, onde, como lembra Tarrant, “the passions that have driven the protagonists have left the order of things radically and permanently disjointed.”<sup>201</sup> Apresentando a nossa opinião acerca do final de *Medea*,

---

<sup>196</sup> vv. 140-142

<sup>197</sup> Se assim não fosse, talvez esta tragédia não se chamasse *Medea*, mas *Iason*. Parece-nos clara a preferência do cordovês pela princesa, da mesma forma que a tragédia *Thyestes* não se chama *Atreus*. Sobre este assunto ver SOARES, Nair de Nazaré Castro Soares, 2004, p. 81.

<sup>198</sup> In PIMENTEL, M. C. C. M. S., 2004, p. 266.

<sup>199</sup> GUASTELLA, G., p. 217.

<sup>200</sup> PULQUÉRIO, M. de O., p. 44.

<sup>201</sup> TARRANT, R. J., p. 243.

tomando a liberdade de transpor as palavras de Pulquério para o mundo de Séneca, pensamos que a saída *ex-machina* de Medeia no carro do deus Sol é uma manifestação da cumplicidade do autor com a sua personagem, contudo parece-nos que também não deixa de ser um processo que Séneca manteve para tornar compreensível ao seu auditório o infanticídio às mãos da protagonista – sob quem, certamente, ainda pendia o peso do rótulo da mãe filicida, aos olhos da maioria dos leitores conhecedores do mito. Tirar a acção do plano humano é dar aos espectadores uma possibilidade de compreensão da inocência de Medeia, é, a nosso ver, proporcionar-lhes/nos uma “leitura” *pro Medea*. Monstro? Quem? Qual deles? Medeia? Será? Monstruoso não foi também aquele que constrangeu Jasão, homem casado e pai de dois filhos, a desfazer, friamente, o seu primeiro casamento, contraindo, assim, novas núpcias com a filha do rei tirano, para garantir que não lhe faltariam herdeiros? E Medeia? Alguém pensou nela? Monstruosa não foi também aquela que aceitou desposar o *coniunx* de outra mulher, sabendo que iria, fatalmente, desfazer os laços de um matrimónio e separar os filhos de uma mãe? E Medeia? Alguém pensou nela? Monstruoso não foi ainda aquele que, para resguardar a sua integridade física e material, assentiu em repudiar prontamente a esposa – mãe dos seus filhos – fiel, cúmplice e companheira nos momentos de maior provação, privando-a, ainda, no seu egoísmo tamanho, do convívio familiar com os filhos? E Medeia? Alguém pensou nela? Séneca. O cordovês pensou nela. Numa tragédia onde os monstros são reais e abundam, Medeia foi perdoada pelos crimes cometidos, já que, pelos quais, não era merecedora de culpa, mas a ira funesta que, desde cedo pendeu e controlou a mão relutante, contrariada, *invitam*, da princesa virgem-filha-irmã-esposa-mãe-mulher, como recordamos nos passos que se trascrevem:

#### *MEDEA*

*ira discessit loco*

*materque tota coniuge expulsa redit.*

(...)

*quid, anime, titubas? ora quid lacrimae rigant*

*variamque nunc huc ira, nunc illuc amor*

*diducit?*

(...)

*ira pietatem fugat*

*iramque pietas. cede pietati, dolor.*



(...)

*rursus increscit dolor  
et fervet odium, repetit invitam manum  
antiqua Erinys. ira, qua ducis, sequor.*

(...)

*mihi me relinque et utere hac, frater, manu  
quae strinxit ensem. victima manes tuos  
placamus ista.*

(...)

*Si posset una caede satiari manus,  
nullam petisset.*<sup>202</sup>

‘MEDEIA

Retirou-se a ira e

a mãe volta a ocupar todo o seu lugar, afastando-se a esposa.

(...)

Por que vacilas, minha alma? Por que regam o meu rosto as lágrimas  
e, instável, ora a ira me leva num sentido, ora noutro  
o amor?

(...)

a ira afasta o amor materno

e o amor materno afasta a ira. Cede ao amor materno, dor minha.

(...)

Mais uma vez a minha dor cresce

e ferve o ódio, as antigas Erínias voltam a

solicitar outra vez a minha mão contrariada. Ira, por onde me levas, eu sigo-te.

(...)

deixa-me a mim por minha conta e serve-te, irmão, desta mão

que empunhou a espada. Com esta vítima

aplacamos os teus Manes.<sup>203</sup>

---

<sup>202</sup> vv. 927-928; 937-939; 943-944; 951-953; 969-971; 1009-1010

<sup>203</sup> Tragicamente, só matando o seu filho, Medeia poderá purificar-se do assassinato do irmão – é irónica e pesada esta catarse – e, só através da transfiguração, Medeia se purifica dos restantes crimes, porque muda de identidade.

(...)

Se pudesse, com uma única morte, ser saciada esta mão,  
nenhuma teria procurado.’

Neste desequilibrado braço de ferro, venceu a mão dos *affectus*<sup>204</sup>, mas a Medeia foi-lhe concedida, por Séneca, uma nova vida, uma nova identidade e o carro do Sol, o mesmo é dizer, um caminho de luz em direcção à imortalidade.

Considerando que através desta leitura *Pro Medea* apresentámos evidências consistentes da nossa visão da inocência da princesa senequiana, terminamos o nosso trabalho, citando, mais uma vez, o lirismo do *sapiens* Medeiros:

“Assim a luz se deixa marear da treva: assim a neta do sol amou um filho da terra. Por ele traiu o pai, matou o irmão, fez retalhar o corpo de um velho... Por ele há-de cometer outros crimes. E tempo virá (está próximo) em que há-de ferir de morte a própria carne. Pelo irmão, pelo amante, por si mesma. Até pelos deuses.

E então será o fim. Ou um novo começo.”<sup>205</sup>

O tempo próximo chegou. Será um novo começo. Uma segunda vida com travo a primeira. Um presente e futuro de luz que ofuscarão um passado de trevas, tão amado, tão querido, tão sofrido, tão humano, mas que é já inexistente – extravagância sublime a que só as deidades têm acesso.

---

<sup>204</sup> Acerca desta força inelutável da *ira*, citamos a própria Medeia: *Difficile quam sit animum ab ira flectere / iam concitatum* ‘Quão difícil é afastar a ira de um espírito já excitado’ (vv. 203-204).

<sup>205</sup> MEDEIROS, W. de, p. 46.



## **ÍNDICE DE PASSOS CITADOS**

## ÍNDICE DE PASSOS CITADOS\*

Sêneca

*Medea*

11-12: 42

16-17: 43

17-18: 44

19-20: 44, 45

20-22: 45

23-25: 45

25-26: 107

32-34: 50

35-36: 51

37-39: 55

44-50: 56, 57

51-55: 65

116-120: 80, 81

118-120: 45

123-124: 66

124-126: 46

129-130: 67

129-136: 59

135-136: 19, 37, 38

137-139: 31, 32, 46

140-142: 111

140-147: 46, 47

---

\* Os passos citados correspondem aos versos da *Medea* de Sêneca, seguidos do número da(s) respectiva(s) página(s) onde se encontram neste trabalho.

146-147: 52  
157: 90, 95  
157-158: 68  
164-166: 89  
170-173: 69  
174-175: 70  
176-177: 85  
191: 17  
219-220: 58  
236-246: 34  
262-280: 35, 36, 38  
288-290: 82  
361-363: 18  
380-390: 70  
391-396: 20, 72  
397-398: 110  
406-414: 75, 76  
416: 27  
423-425: 76  
433-434: 48  
444-446: 28  
486-489: 105  
490-492: 23  
497-499: 102  
497-503: 29  
504-505: 32  
513-515: 103  
518-519: 23  
522-524: 103  
529: 27, 28, 103  
541-546: 106  
541-550: 25  
555-559: 24  
560-567: 26

568-569: 21  
577: 53  
591-594: 77  
670-675: 20  
670-676: 73  
673-675: 18  
684-685: 73  
785-786: 53  
814-816: 108  
833-838: 52  
839-842: 53  
845-848: 82  
849-853: 65  
866-869: 64  
902-904: 21  
910: 91, 96  
917-919: 57  
920-925: 84  
927-928: 112  
937-939: 112  
943-944: 112  
951-953: 21, 22, 67, 113  
969-971: 113  
982-984: 91  
988-992: 75  
997-1008: 49  
1002-1005: 31  
1009-1010: 113  
1020-1025: 96, 97  
1022-1025: 50, 51

## **BIBLIOGRAFIA**



## BIBLIOGRAFIA

### 1. Edições

BASORE, John W., *Seneca. Moral Essays* (in three volumes). London, William Heinemann Ltd, 1970.

FITCH, John G. (ed.), *Seneca Tragedies I*, Vol. VIII. London, Loeb Classical Library, 2002.

HINE, H. M., *Seneca. Medea*. With an introduction, text, translation and commentary. Warminster, Aris & Phillips Ltd, 2000.

MORENO, Jesús Luque, *Séneca Tragedias I*. Con introducciones, traducción y notas. Madrid, Editorial Gredos, 1979.

SEGURADO E CAMPOS, J. A., *Seneca. Cartas a Lucílio*. Lisboa, FCGulbenkian, 2004.

TARRANT, R. J., *Seneca's Thyestes*. Edited with introduction and commentary. Atlanta – Georgia, Scholars Press, 1985.

TRAINA, Alfonso, *Lucio Anneo Seneca. Medea. Fedra*. Introduzione e note di Giuseppe Gilberto Biondi. Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 1989.

### 2. Estudos

ABRAHAMSEN, L., “Roman Marriage Law and the Conflict of Seneca’s *Medea*”, *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 62 (1999) 107 – 122.

ABREU, Manuel Viegas, “Mito, ciência e vida: reflexões a propósito de Medeia”, in *Medeia no Drama Antigo e Moderno (Actas do Colóquio de 11 e 12 de Abril de 1991)*, Coimbra, INIC, 1991, p. 57 – 74.

ALMEIDA, André Albino de, *A Phaedra de Sêneca: a peça através do prólogo*. Campinas, São Paulo, 2006.

ARCELLASCHI, André, *Médée dans le théâtre latin d’Ennius à Sénèque*. Rome, École Française de Rome, Palais Farnèse, 1990.

ARMISEN-MARCHETTI, M., *Sapientiae Facies. Étude sur les images de Sénèque*. Paris, Les Belles Lettres, 1989.

ATCHITY, Kenneth John, “Renaissance Epics in English”, *Italica* 50. 3 (1973) 435 – 439.

BOYLE, A. J., *Tragic Seneca. An essay in the theatrical tradition*. London, Routledge, 1997.

BREGALDA, Maíra Meyer, *Sapientia e uirtus: princípios fundamentais no estoicismo de Sêneca*. Campinas, São Paulo, 2006.

BREMMER, J. N., “Why did Medea Kill Her Brother Apsyrtus?”, in *Medea: Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy and Art*. Eds. Clauss and Johnston. Princeton, Princeton University Press, 1997, p. 83 – 100.

CALDER III, William M., “Seneca: Tragedian of Imperial Rome”, *The Classical Journal* 72. 1 (1976) 1 – 11.

CLEASBY, H. L., “The Medea of Seneca”, *Harvard Studies in Classical Philology* 18 (1907) 39 – 71.

CITRONI, M. et al, *Literatura de Roma Antiga*. Trad. de Isaiás Hipólito e de Margarida Miranda (a partir de *Letteratura de Roma antica*. Roma – Bari, 1997). Rev. de Walter de Sousa Medeiros. Lisboa, 2006.

DUPONT, Florence, *Le Théâtre latin*. Paris, Armand Colin, 1988.

DUPONT, Florence, *Les Monstres de Sénèque*. Paris, Éditions Belin, 1995.

FERREIRA, Paulo Sérgio, *Sêneca em cena. Enquadramento na tradição gramática greco-latina*. Coimbra, FLUC, 2006 (Tese de doutoramento dactilografada).

FITCH, John G., “Transpositions and Emendations in Seneca’s Tragedies”, *Phoenix* 56. 3/4 (2002) 296 – 314.

FREIRE, António, “A Catarse Trágica em Aristóteles”, *Euphrosyne* 3 (1969) 31 – 45.

GONÇALVES, Carla Susana Vieira, *Invectiva na Tragédia de Sêneca*, Lisboa, Colibri, 2003.

GUASTELLA, Gianni, “Virgo, Coniunx, Mater: The Wrath of Seneca’s Medea”, *Classical Antiquity* 20. 2 (2001) 197 – 220.

HABINEK, Thomas, “Seneca’s Renown: «Gloria, Claritudo», and the Replication of the Roman Elite”, *Classical Antiquity* 19. 2 (2000) 264 – 303.

HERRMANN, L., *Le théâtre de Sénèque*. Paris, 1924.

HILL, D. E., “Seneca’s Choruses”, *Mnemosyne* (Series 4) 53. 5 (2000) 561 – 587.

HOOFF, L. Van, “Strategic Differences: Seneca and Plutarch on Controlling Anger”, *Mnemosyne* 60 (2007) 59 – 86.

INWOOD, Brad, “Seneca in His Philosophical Milieu”, *Harvard Studies in Classical Philology* 97 (1995) 63 – 76.

MEDEIROS, Walter de, “A Donzela no Carro do Sol: os caminhos do abismo e da redenção na *Medeia* senequiana”, in *Medeia no Drama Antigo e Moderno (Actas do Colóquio de 11 e 12 de Abril de 1991)*, Coimbra, INIC, 1991, p. 45 – 55.

NUSSBAUM, M.C., “Serpents in the Soul: a Reading of Seneca’s *Medea*”, in *Medea: Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy and Art*. Eds. Clauss and Johnston. Princeton, Princeton University Press, 1997, p. 219 – 249.

OLIVEIRA, Francisco São José de, “Imagem do Poder na Tragédia de Séneca”, *Humanitas*. Coimbra. 51 (1999) 49-84.

PEREIRA, Maria Helena da Rocha, Alocução da Presidente da Comissão Organizadora in *Medeia no Drama Antigo e Moderno (Actas do Colóquio de 11 e 12 de Abril de 1991)*, Coimbra, INIC, 1991, p. 27 – 30.

PERRENOUD, A., “À propos de l’expression «redde crimen» (Sen., *Méd.*, 246)”, *Latomus* 22 (1963) 489 – 497.

PIMENTEL, Maria Cristina C. M. S., *Séneca*, Lisboa, Inquérito, 2000.

PIMENTEL, Maria Cristina C. M. S., “Estoicismo e figuras femininas em Séneca”, *Brotéria* 3. 158 (2004) 251 – 268.

PRATT, Norman T., Jr., “The Stoic Base of Senecan Drama”, *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 79 (1948) 1 – 11.

PULQUÉRIO, Manuel de Oliveira, “O Grande Monólogo da «*Medeia*» de Eurípides”, in *Medeia no Drama Antigo e Moderno (Actas do Colóquio de 11 e 12 de Abril de 1991)*, Coimbra, INIC, 1991, p. 33 – 44.

SEGURADO E CAMPOS, J. A., “O simbolismo do fogo nas tragédias de Séneca”, *Euphrosyne* 5 (1972) 185 – 247.

SEGURADO E CAMPOS, J. A., “Sur la typologie des personnages dans les tragédie de Sénèque”, in *Neronia 1977. Actes du 2<sup>e</sup> colloque de la Société Internationale d’ Études Néroniennes (Clermont-Ferrand, 27-28 mai 1977)*. Eds. J.-M. Croisille & P.-M. Fauchère. Clermont-Ferrant, 1982, p. 223-232.

SEGURADO E CAMPOS, J. A., “A Magia de Medeia”, *Euphrosyne* 13 (1985) 205 – 217.

SOARES, Nair de Nazaré Castro, “Análise da tragédia *Ioannes Princeps* à luz do teatro de Séneca”, in *Tragédia do Príncipe João de Diogo de Teive*, introdução, texto, tradução e notas, FCGulbenkian – FCT, 1999, p. 81-96.

SOARES, Nair de Nazaré Castro, “O drama dos Atridas. A tragédia *Thyestes* de Séneca”, *Ágora. Estudos Clássicos em Debate* 6 (2004) 51 – 98.

### **3. Dicionários**

CHEVALIER, Jean, GHEERBRANDT, Alain, *Dicionário dos Símbolos*. Lisboa, Editorial Teorema, 1982.

COOPER, J. C., *Diccionario de símbolos*. México, Ediciones G. Gili, SA de CV, 2000.

GLARE, P. G. W., *Oxford Latin Dictionary*, Oxford, Oxford University Press, 1982.

GRIMAL, Pierre, *Dicionário da mitologia grega e romana*, coord da trad. por Victor Jabouille, Lisboa, Difel, 1999.

OLDFATHER, G. A., PEASE, A. S., CANTER, H. V., *Index verborum quae in Senecae fabulis necnon in Octavia Praetexta reperiuntur*. Hildesheim, Zürich, New York, Georg Olms Verlag, 1983.