

UNIVERSIDADE DE CAXIAS DO SUL
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
COORDENADORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS, CULTURA E REGIONALIDADE

***MEDEIA VOZES DE CHRISTA WOLF: A REINVENÇÃO POLIFÔNICA DO MITO
TRÁGICO***

JULIANA WEXEL

CAXIAS DO SUL

2012

UNIVERSIDADE DE CAXIAS DO SUL
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
COORDENADORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS, CULTURA E REGIONALIDADE

***MEDEIA VOZES DE CHRISTA WOLF: A REINVENÇÃO POLIFÔNICA DO MITO
TRÁGICO***

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Cultura e Regionalidade, da Universidade de Caxias do Sul, para obtenção do título de Mestre.

Orientadora: Profa. Dra. Lisana Teresinha Bertussi

JULIANA WEXEL

CAXIAS DO SUL

2012

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Universidade de Caxias do Sul
UCS - BICE - Processamento Técnico

W545m Wexel, Juliana

Medeia vozes de Christa Wolf : a reinvenção polifônica do mito trágico / Juliana Wexel. --2012.

115 f. ; 30 cm

Dissertação (Mestrado) – Universidade de Caxias do Sul, Programa de Pós-Graduação em Letras, Cultura e Regionalidade, 2012.

“Orientação: Prof^ª. Dr^ª. Lisana Teresinha Bertussi”

1. Medéia (Personagem) – Crítica e interpretação. 2. Teatro grego. 3. Polifonia. 4. Médeia vozes (Obra literária). 5. Wolf, Christa – Obra. I. Título.

CDU 2.ed. : 821.14-21.09

Índice para o catálogo sistemático:

1. Medéia (Personagem) – Crítica e interpretação	821.14-21.09
2. Teatro grego	821.14-21
3. Polifonia	801
4. Médeia vozes (Obra literária)	821.112.2-31
5. Wolf, Christa - Obra	821.112.2

Catalogação na fonte elaborada pela bibliotecária
Márcia Servi Gonçalves – CRB 10/1500

**Medeia Vozes de Cristha Wolf:
a reinvenção polifônica do mito trágico**

Juliana Wexel

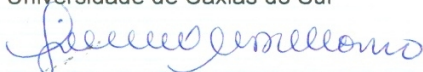
Dissertação de Mestrado submetida à Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Letras, Cultura e Regionalidade da Universidade de Caxias do Sul, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Letras, Cultura e Regionalidade, Área de Concentração: Estudos de Identidade, Cultura e Regionalidade. Linha de Pesquisa: Literatura, Cultura e Regionalidade.

Caxias do Sul, 24 de agosto de 2012.

Banca Examinadora:



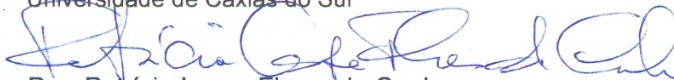
Dra. Cecil Jeanine Albert Zinani
Universidade de Caxias do Sul



Dra. Giselle Olívia Mantovani Dal Corno
Universidade de Caxias do Sul



Dra. Lisana Teresinha Bertussi
Universidade de Caxias do Sul



Dra. Patrícia Lessa Flores da Cunha
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

AGRADECIMENTOS

Agradeço, com amor, acima de tudo e todos, à Consciência Cósmica, que sempre me conduz à direção essencial e às pessoas certas para realizar minha missão na Terra.

Agradeço ao meu Real Ser por me fazer ouvir o chamado de mais essa tarefa divertida.

Agradeço à minha família de sangue: avós, pai, mãe, irmãs, tias, primas, pela força e ouvidos e coração sempre abertos, em me acompanhar por mais essa aventura no universo da Universidade. Agradeço, em especial, às mulheres dessa linhagem, pela existência.

Agradeço à minha família espiritual, meus amigos e amigas, parceiros do momento: Neivinha, Zé, Sil, Adri, Jef, Sandro, Jacob, Carol, Matheus, Lu, Isa, Cláudia, Grasi, Tanaã e a todos os outros e outras que não estão nominados e nominadas aqui, mas que ao lerem esses agradecimentos saberão que fizeram parte de mim nesse percurso transformador. A todos os meus amigos da UCSTV também. A lista de pessoas é longa. Ainda bem!

Agradeço à minha orientadora Lisana Bertussi, a “Lady Zana”, que acima de tudo acreditou na minha capacidade, deu norte às

minhas ideias, e construiu comigo esse caminho tão inusitado, não só pelas vias intelectuais, mas pelas vias noéticas. Estendo esse agradecimento a todos os professores do Mestrado em Letras, Cultura e Regionalidade da UCS, além dos funcionários da Pós-Graduação desse curso, pelas inúmeras oportunidades de aprendizado e troca.

Agradeço às professoras-membros da banca, minhas primeiras leitoras, que dedicaram sua atenção e generosidade na absorção do resultado desse material tão essencial em minha vida, não só por sua representação em meu percurso acadêmico e profissional, mas como parte de minha realização como ser humano, pessoa sonhadora que sou.

A todas e todos, minha gratidão e afeição profundas.

EPIGRAFE

“[...]Temos que aceitar a nossa existência em toda a sua plenitude possível. Tudo, inclusive o inaudito, deve ficar possível dentro dela. No fundo, só essa coragem nos é exigida: a de sermos corajosos em face do estranho, do maravilhoso e do inexplicável que se nos pode defrontar.” (Rainer Maria Rilke, *Cartas a um jovem poeta*)

RESUMO

A presente dissertação apresenta uma investigação sobre a reinvenção do mito grego de Medéia no romance alemão *Medeia Vozes*, de Christa Wolf, através da aplicação da teoria da polifonia do linguista russo Mikhail Bakhtin. Busca-se identificar tal reinvenção do mito ancestral da feiticeira bárbara que mata os filhos para vingar-se da traição do marido, originalmente descrito na tragédia grega *Medéia* de Eurípedes, através da análise das vozes múltiplas que compõem a obra contemporânea da escritora alemã. Para realizar o estudo, escolheu-se a teoria da polifonia como instrumento a ser utilizado no percurso de análise da narrativa moderna por entender-se ser adequada ao exame do texto, pois opera como uma forma de reinventar o universo do mito grego e todas as suas personagens, mas principalmente o da mulher traída e vingativa, que é transformada pela narrativa contemporânea.

Palavras-chave: Romance; polifonia; literatura grega; tragédia grega; drama; teatro; mito; cultura; região

ABSTRACT

This dissertation proposes an investigation about the recreation of the greek's myth *Medéia* in the german novel *Medeia Vozes*, by Christa Wolf, through the application of polyphony's theory by the russian linguist Mikhail Bakhtin. It tries to identify the reinvention of the ancestral myth of the witch Bárbara, who kill her children to revenge the husband betrayal, originally described in the greek tragedy *Medéia*, by Eurípedes, through analysis of multiple voices's that compose the contemporary book written by the german writer. To realise this study, it was chosen the polyphony's theory like an instrument to be used in the modern narrative analysis, understanding that it would be appropriated to the text exam, because it operates like a way to reinvent the universe of the greek myth and all of its characters, but mainly the one about the betrayed and vindictive woman, who is changed by the contemporary narrative.

Keywords: Romance, polyphony, greek literature, greek tragedy, drama, theater, myth, culture, region

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	1
1.1 DAS RAZÕES PARA A ESCOLHA DO TEMA	1
1.2 A REINVENÇÃO POLIFÔNICA DO MITO	3
1.3 SOBRE O PERCURSO METODOLÓGICO DA DISSERTAÇÃO	5
2 NOÇÕES INTRODUTÓRIAS SOBRE O TEATRO GREGO, A TEORIA DA TRAGÉDIA, O DRAMA E O MITO	8
2.1 SOBRE O TEATRO GREGO	10
2.2 A TEORIA DA TRAGÉDIA	12
2.2.1 QUANTO À ORIGEM DA TRAGÉDIA	12
2.2.2 QUANTO AOS ELEMENTOS CONSTITUTIVOS DA TRAGÉDIA	16
2.3 A RELAÇÃO ENTRE MITO E TRAGÉDIA	22
2.4 BREVES CONSIDERAÇÕES SOBRE A TRAGÉDIA GREGA E A TRAGÉDIA MODERNA	24
2.5 BREVES CONSIDERAÇÕES SOBRE O TEXTO TEATRAL E O DRAMA	25
3 CONSTRUINDO UM INSTRUMENTAL TEÓRICO PARA A LEITURA DO ROMANCE <i>MEDEIA VOZES</i>	29
3.1 NOÇÕES BÁSICAS SOBRE O FOCO NARRATIVO	30
3.1.1 O FOCO NARRATIVO COM FUNÇÃO SOCIAL DA ESCRITA, ANTECIPANDO ALGUMAS REFLEXÕES SOBRE SEU PAPEL NO ROMANCE DE CHRISTA WOLF	32
3.2 A POLIFONIA SEGUNDO MIKHAIL BAKHTIN	35
3.2.1 ELEMENTOS PARA EXAMINAR AS VOZES NO ROMANCE <i>MEDEIA VOZES</i>, COM ESBOÇO DE APLICAÇÃO NO TEXTO	40

4 MEDEIA VOZES DE CHRISTA WOLF: A REVELAÇÃO DE UM NOVO UNIVERSO	44
4.1 CHRISTA WOLF E SEU PAPEL NA LITERATURA ALEMÃ CONTEMPORÂNEA	46
4.2 BREVES REFLEXÕES SOBRE A <i>MEDÉIA</i> DE EURÍPEDES, O TRAGEDIÓGRAFO REVOLUCIONÁRIO	48
4.3 O DIÁLOGO DA MEDEIA DE CHRISTA WOLF COM A <i>MEDÉIA</i> DE EURÍPEDES	55
4.3.1 AS TRANSFORMAÇÕES OPERADAS PELO POLIFÔNICO CORO DE VOZES NO ROMANCE DE CHRISTA WOLF	64
4.3.1.1 MEDEIA: UMA RELEITURA DA MULHER TRAÍDA E VINGATIVA	67
4.3.1.2 ACAMANTE: O PODER USURPADOR	72
4.3.1.3 AGÁMEDA: A DISCÍPULA INFIEL	75
4.3.1.4 LEUCON: A FORÇA DA CUMPLICIDADE	76
4.3.1.5 JASÃO: O AMBICIOSO ARGONAUTA	79
4.3.1.6 GLAUCE: A PERTURBADA MARIONETE DO REI	83
5 REGIÃO E REGIONALIDADE NA MEDEIA DE CHRISTA WOLF	87
5.1 COLCOS EM CORINTO: UM RECORTE CULTURAL SOBRE O BÁRBARO E O CIVILIZADO	88
5.2 MEDEIA: O HIBRIDISMO CULTURAL NO ROMANCE POLIFÔNICO	99
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	106
7 REFERÊNCIAS	110
7.1 TEXTOS DE FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	110
7.2 OBRAS REPRESENTATIVAS DO <i>CORPUS</i>	115

1 INTRODUÇÃO

1.1 DAS RAZÕES PARA A ESCOLHA DO TEMA

No verão de 2005, li *Medeia Vozes* pela primeira vez. Na época, ensaiava eu um monólogo sobre *Medéia*, de Eurípedes, na Escola de Atuadores *Terreira da Tribo* de Porto Alegre, capital gaúcha. Enquanto buscava toda a bibliografia possível para desenvolver cênica e psicologicamente a personagem que estava construindo para o palco nada convencional daquela escola, chegou até minhas mãos um xerox da obra da romancista alemã Christa Wolf. Ao tomar contato com o texto, percebi que o imaginário que eu havia construído acerca da *Medéia* original grega havia sido abalado, de forma intensa.

A oportunidade não me permitia colocar na personagem as características de uma *Medéia* contemporânea, descrita na obra da romancista alemã. Era preciso manter-me fiel ao mito. Porém, a percepção de que essa personagem fazia muito sentido em sua construção atual ficou em estado de latência em minha memória. Tal percepção não se perdeu e pensei em trabalhá-la futuramente, o que faço-o agora.

Em meados de maio de 2010, retornei a Caxias do Sul. Nesse retorno, tomei contato com o Seminário preparatório do Mestrado em Letras, Cultura e Regionalidade da UCS. A prática diária do jornalismo, no qual exerço diversas funções, deu-me a possibilidade de experienciar variadas versões dos fatos nas reportagens através da escuta de múltiplas vozes e colocá-las em narrativas variadas. Observar uma obra em que um mito é reinventado e perceber que outras vozes dão novas conotações ao texto original preservado pelo cânone literário, pareceu-me oportuno e instigante de ser desenvolvido como um projeto de Dissertação, pois, além de nascer de um desejo meu, como tema para estudo, coadunava-se com a proposta da linha de pesquisa em Literatura do Mestrado em Letras, Cultura e Regionalidade da UCS. Com o auxílio dos professores doutores Rafael dos Santos, Cecil Zinani e da orientadora, Prof. Dra. Lisana Bertussi, acredito ter encontrado o viés e o instrumental necessários para desenvolver a Dissertação e contribuir para os estudos na área da literatura nesse Programa de Pós-Graduação da Universidade de Caxias do Sul.

A proposta de desenvolvimento da Dissertação de Mestrado tem como objetivo examinar a reinvenção do mito grego original de *Medéia* a partir das múltiplas vozes que

compõem os monólogos da obra *Medeia Vozes*, da escritora alemã Christa Wolf. Para realizar o estudo, escolheu-se a teoria da polifonia, do linguista russo Mikhail Bakhtin, como instrumento a ser utilizado no percurso de análise da narrativa moderna, não esquecendo a fonte do romance em foco: a obra original *Medéia*, do tragediógrafo grego Eurípedes.

Evidentemente, seria possível aproximar tal versão das diversas obras que retratam o mito trágico de Medéia em suas variações, como *Medéia*, de Sêneca, com seus pormenores bastante enriquecidos pela visão política do autor romano inserida no texto; ou *Gota D'água*, de Chico Buarque e Paulo Pontes, obra que apresenta a personagem Joana, uma Medéia abrazeirada, carioca do morro, em versão regionalizada, em que a história é ambientada em uma favela carioca; ou também *Medeamaterial* do dramaturgo Heiner Müller, contemporâneo e conterrâneo de Christa Wolf, o qual também utiliza-se do mesmo mito para trazer uma concepção pós-moderna da tragédia à dramaturgia teatral.

No entanto, o recorte dessa proposta, embora não perca o foco no mito original de Eurípedes, centraliza-se no romance de Wolf (1996). E a sua abordagem pretende ser, também, mais uma contribuição para os estudos de polifonia e seus processos e para os estudos da literatura escrita por mulheres, embora não se pretenda fazer um estudo de gênero propriamente dito. Considera-se que essa proposição seja importante, porque é inovadora a reinvenção do mito grego no romance de Christa Wolf, o que faz com que a análise seja pertinente. Acredita-se, ainda, ser a aplicação do conceito de polifonia do linguista, filósofo e escritor russo Mikhail Bakhtin adequada ao exame do texto, pois opera como uma forma de reinventar o universo do mito grego e todas as suas personagens, mas principalmente o da mulher traída e vingativa que é transformada pelo texto. Ainda que se busque como base a conceituação do mito, na tragédia e no teatro, opta-se, no presente trabalho, por problematizar a questão da voz em função de a obra *per se* ser construída de maneira a dar voz às personagens do romance nesse processo polifônico.

Acredita-se, também, ser esse estudo uma contribuição importante para refletir sobre a regionalidade no texto, a partir das questões de poder estabelecidas no recorte escolhido, bem como a partir do conceito de hibridismo cultural, reflexo dessas mesmas relações e escopo de construção do enredo. Tal estudo estará, assim, inserido nas linhas de pesquisa do programa do Mestrado em Letras, Cultura e Regionalidade da UCS.

Em *Medeia Vozes*, a escritora alemã Christa Wolf não só reinventa o mito trágico de *Medéia*, como também transgride a versão do arquétipo da mulher vingativa ao refazer a história a partir da fala e da escrita femininas e ao recriar a personagem e suas idiossincrasias

sob um olhar de defesa, no sentido de mostrar sua circunstancial e relativa culpabilidade diante das circunstâncias de seu universo, que é desvelado no romance moderno. Como o filósofo Nietzsche diz, trata-se de uma “moderna reinterpretação do celebrado mito grego” (NIETZSCHE, 2008, p. 16).

Já, a tragédia grega, ou seja, o primeiro registro literário do mito de *Medéia*, é fruto da escrita de um homem, Eurípedes, que mesmo sendo considerado pela crítica um “defensor da mulher”, no século V a.C., no gênero trágico, exceção na escrita literária da época por abordar temas femininos, demonstrava uma visão patriarcal. Ao mesmo tempo em que a mulher recebia limitada ou nenhuma atenção por parte dos tragediógrafos em função dos valores gregos da época. Portanto, é evidente que o autor conta a história sob uma ótica e percepção masculinas, pelo fato de estar inserido numa sociedade indubitavelmente patriarcal.

Acredita-se, também, ser oportuna a análise da obra *Medeia Vozes* pelo fato desta ressignificar uma personagem clássica e da história da literatura, presente também no imaginário do leitor e espectador, a partir do texto original *Medéia*, de Eurípedes, um dos primeiros, na história da tragédia grega, a ter como protagonista uma mulher. Há também, entre outros motivos relevantes para desenvolver tal análise, o fato de a obra da romancista alemã Christa Wolf ser um objeto literário rico para estudo do exercício de escritoras femininas e de recriar personagens da literatura fixadas pelo cânone literário.¹

1.2 A REINVENÇÃO POLIFÔNICA DO MITO

Em linguística, polifonia é, de acordo com o teórico, filósofo e escritor russo Mikhail Bakhtin (2008), a capacidade de apresentar diversos pontos de vista e, portanto, visões de mundo variadas, num mesmo universo ficcional, além de estabelecer-se um diálogo entre as múltiplas vozes do romance. Há também, na polifonia, a presença da intertextualidade, ou

¹ Assim nos apresenta também Lélia Almeida, no artigo *Linhagens e ancestralidade na literatura de autoria feminina*: “Estas possibilidades de procedimentos genealógicos, tanto da recuperação de personagens históricos, como da reconstrução de uma voz do passado num tempo presente, Ciplijauskaitė chamou de *novelas de concienciación*, em que a busca da identidade se dá através de uma viagem à memória e suas origens. A recuperação de personagens femininas históricas, presente na obra de muitas autoras se dá porque elas ‘[...] escogen como protagonista a una figura que de algún modo ha contribuído a la emancipación de la mujer’.” (2002, p. 138). Assim, o interesse pela história faz com que algumas autoras reelaborem, como no caso de Christa Wolf, entre outras, o significado de algumas figuras clássicas.

seja, de outros textos dentro de um texto, fruto da inserção do autor num contexto que já inclui previamente obras anteriores que lhe inspiram ou influenciam, operando-se um verdadeiro diálogo. Bakhtin utiliza esse conceito para definir a estrutura de um tipo de romance que se contrapõe ao texto monológico, ou seja, aquele que só oferece um ponto de vista ou uma voz. O linguista russo exalta a ambivalência, o discurso amplificado, polifônico e dialógico. Opõe-se à unicidade de visão de mundo clássica e reivindica uma interpretação participativa, integradora, social, diversa e múltipla na construção da obra literária, a partir da presença do *outro* como parte constitutiva do discurso, da alteridade.

Para orientar o exame da obra alemã *Medeia Vozes* pelo viés teórico da polifonia, será necessário estabelecer uma relação entre essa obra narrativa e a tragédia² original de Eurípedes, pois é impossível dissociar uma criação de outra pelo fato de a segunda ser uma releitura da primeira, ou do mito original³. Numa tentativa de retirar os estigmas da tragédia, e num exercício de reinventar o mito - não para desconstruí-lo completamente, mas para dar a chance de mudar as intenções, as falas e as visões que, assim, alteram os significados da história que é contada, agora, por uma mulher a partir de uma escrita feminina, é que Christa Wolf elabora seu romance. Uma obra que dá abertura e voz a personagens que, no original de Eurípedes, sequer existiam, a exemplo de Acamante, primeiro astrônomo do Rei Creonte, de Corinto.

Considera-se, também, que as possíveis vozes que se desvelam polifonicamente no enredo reinventado de *Medeia Vozes* dão oportunidade ao leitor de modificar a visão sobre a protagonista trágica, sobre a mulher traída, e até mesmo de refletir sobre a moral humana e sobretudo feminina, oferecendo a possibilidade de pensar a respeito de versões estigmatizadas sobre aspectos do universo feminino, oriundos de um ponto de vista patriarcal.

Em resumo, demonstra-se que o mito de Medéia no original grego está carregado de uma percepção essencialmente masculina do universo feminino, visão essa que perpetua um estigma arquetípico da mulher enfurecida e atraída.

Em *Medeia Vozes*, Christa Wolf utiliza-se da tragédia grega como artifício para redescobrir a mulher, seu relacionamento com o homem, sua relação com a sociedade na qual nasce e que acaba por rejeitá-la. A romancista ressignifica o tema *vingança* refazendo o mote da obra original e transformando-o completamente. No romance contemporâneo, a voz da

2 Para definição de *tragédia* como gênero literário, parte-se do conceito aristotélico extraído da obra *Poética* de Aristóteles, referida na bibliografia.

3 Baseia-se na definição de *mito* de Campbell (2003, p. 6), onde o autor afirma que “mitos são pistas para as potencialidades espirituais da vida humana”.

mulher é posta em evidência, através da fala de uma personagem feminina e a escrita de uma autora. Segundo Navarro, “na medida em que a mulher se apropria do discurso, constituindo-se como autora, promove a desconstrução do discurso patriarcal, por meio do questionamento dos valores tradicionais” (NAVARRO, 2006, p. 12). É isso que ocorre no romance em questão.

Este trabalho, então, pretende levantar algumas hipóteses acerca das questões mencionadas e proceder a uma análise a partir de uma necessária relação entre a obra *Medéia* original e a *Medeia Vozes*, escrita contemporânea, centrando-se na segunda e examinando-a sob a perspectiva da polifonia de Bakhtin.

1.3 SOBRE O PERCURSO METODOLÓGICO DA DISSERTAÇÃO

O presente estudo iniciará, no capítulo 2, por mostrar instrumentos teóricos para auxiliar na reflexão acerca dos conceitos de drama e tragédia, mito e teatro. Seguirá examinando as contribuições de Bakhtin para a interpretação do romance com a construção de seu instrumental teórico, adequado ao presente estudo, e finalizará aplicando o conceito de polifonia ao romance de Christa Wolf. Também serão examinados textos sobre região e regionalidade em busca de elementos conceituais para o exame da obra nessa perspectiva.

O problema de pesquisa da atual proposta de Dissertação de Mestrado centra-se na seguinte questão: que novo significado a escritora alemã Christa Wolf dá ao mito de *Medéia*, de Eurípedes, em seu romance *Medeia Vozes*?

Para buscar tal elucidação, parte-se dos seguintes questionamentos: 1º) sob quais bases a escritora alemã Christa Wolf reinventa o mito de *Medéia* que, como herança dos gregos, sustenta por períodos imemoriais o arquétipo da mulher traída e vingativa? 2º) de que forma as múltiplas vozes contribuem para essa reinvenção, criando um novo universo ficcional? 3º) como é retrabalhado o mito da mulher traída e vingativa? 4º) que novas personagens ganham voz e desvelam novos aspectos do mundo representado? 5º) como a região representada pelo universo ficcional criado se configura? 6º) de que forma personagens e sociedade representadas emergem dessa nova configuração?

No percurso de análise da reinvenção do mito, antes mesmo de avaliar a questão central dessa proposta - a reinvenção polifônica do mito de *Medéia* - serão trazidos no

capítulo 2 alguns conceitos fundamentais acerca do teatro grego, da tragédia grega e do mito. Para tanto, será utilizada a versão espanhola de *Poética*, de Aristóteles (1974), para examinar o universo da poesia trágica. Serão utilizados, também, os estudos de Albin Lesky (1976) para tratar da teoria da tragédia grega e *A Tragédia*, de Lígia Militz da Costa e Maria Luiza Ritzel Remédios (1988) como auxiliar na conceituação do trágico. Também será utilizada a obra *O nascimento da tragédia*, do filósofo alemão Friedrich Nietzsche (2008), para examinar as diferenças entre o teatro grego e o conceito contemporâneo de arte dramática, além de referir Schiller (1976) para a compreensão do que é o coro trágico, no intuito de diferenciá-lo da metáfora “coro de vozes”, usada nessa proposta para referir a teoria polifônica aplicada à obra *Medeia Vozes*. Evidentemente, como será abordada a reinvenção do mito, serão referidas as teorias de Eliade (1992) e Campbell (1990) para tratá-lo como importante elemento das obras examinadas.

Já no capítulo 3, será oferecido o aporte instrumental de análise teórica para a leitura do romance, pois torna-se essencial avançar na construção de uma metodologia científica consistente para o desenvolvimento do principal problema de pesquisa, que é o significado do coro polifônico no romance de Christa Wolf.

Nesse mesmo capítulo, serão introduzidas noções básicas sobre o foco narrativo e, em seguida, apresentada a teoria da polifonia, através do texto *Problemas da Poética de Dostoiévski* (2008), de Bakhtin, principal referencial teórico para análise dos elementos caracterizadores das vozes no romance de Wolf. Ou seja, nesse capítulo, será explicitada a construção do instrumental teórico para o exame do romance *Medeia Vozes*.

No capítulo 4, intitulado *Medeia Vozes* de Christa Wolf: a revelação de um novo universo, serão examinadas as diferenças e semelhanças entre o texto de Eurípedes e o romance em foco, estabelecendo uma relação entre as duas obras através do viés da polifonia. Será explicitado quem é Christa Wolf mostrando, de forma breve, qual seu papel na literatura alemã contemporânea. Ainda, serão dadas informações sobre a literatura do tragediógrafo Eurípedes e tecidas breves reflexões sobre a sua *Medéia*.

Nesse capítulo, também serão apontadas as transformações operadas pelo polifônico coro de vozes no romance de Christa Wolf, o que traduz a reinvenção do mito. Para tanto, serão analisadas todas as personagens que compõem a obra *Medeia Vozes*, partindo da protagonista Medeia, sua imagem desfeita de mulher traída e vingativa e seu discurso enquanto heroína; passando por Acamante, primeiro astrônomo do rei, que utiliza o poder e a confiança do monarca corinto para atrair Medeia e recriando condições para o trágico;

Agámeda, a discípula infiel de Medeia que, desde a Cólquida, trama meios de trair a mestre das artes de magia; Leucon, que, como segundo astrônomo do rei de Corinto e simpatizante do povo colco, transita na fronteira entre a cultura bárbara e a grega; Jasão, o ambicioso argonauta e protagonista da obra de Eurípedes, que ganha perfil secundário na construção do romance alemão; e Glauce, a perturbada filha do rei de Corinto, que tem seu papel e destino completamente modificados na obra de Wolf.

Ainda no capítulo 4, a partir do estudo da polifonia, o instrumento de análise literária escolhido, serão examinadas, ainda que brevemente, as personagens que integram as histórias das duas Medéias sob o ponto de vista do estudo de gênero, começando-se pela própria personagem Medeia, que estabelece novo paradigma existencial a partir da reinvenção do mito e das estruturas de poder presentes nas duas obras. Acredita-se ser relevante essa análise de uma “voz de gênero”, já que a reinvenção do mito se estabelece a partir de um olhar novo da escritora alemã, sobre uma personagem originalmente construída sob perspectivas patriarcais, em que a romancista Christa Wolf renova a versão do mito de Medéia e cria um novo universo ficcional a partir da tragédia de Eurípedes. Para isso serão utilizados enfoques das obras: *Literatura e Gênero: a construção da identidade feminina*, de Cecil Zinani (2006) e o texto de Lélia Almeida: *Linhagens e Ancestralidade na literatura de autoria feminina* (2010).

No capítulo 5, sob o título de Região e Regionalidade na Medeia de Christa Wolf, elegeu-se o prisma do olhar do filósofo e sociólogo francês Pierre Bourdieu (2002) para observar a cultura, as crenças, os hábitos, os ritos e a identidade, além dos sistemas de poder presentes no universo do texto alemão. Uma hipótese levantada, como norteadora do aspecto de regionalidade no livro *Medeia Vozes*, é a de que se constrói uma interpretação da cultura a partir da regionalidade e que essa serve de base para estabelecer a reinvenção do mito no universo ficcional. Será observado de que maneira as diferenças culturais entre colcos e gregos, presentes na narrativa de *Medeia Vozes*, influenciam as relações sociais e criam os fundamentos para a releitura do mito de Medéia. Essa é a síntese do percurso a ser desenvolvido ao longo dessa dissertação.

2 NOÇÕES INTRODUTÓRIAS SOBRE O TEATRO GREGO, A TEORIA DA TRAGÉDIA, O DRAMA E O MITO

Considera-se pertinente explicitar, de maneira sucinta, algumas noções conceituais sobre o teatro grego, a teoria da tragédia, o drama e também sobre o mito para realizar-se o percurso de análise dessa dissertação e dar escopo teórico ao que se pretende demonstrar acerca da reinvenção do mito de Medéia no romance alemão de Christa Wolf, *Medeia Vozes*⁴. É necessário, portanto, reportar-se à tragédia grega e igualmente ao teatro grego para buscar os elementos que conduzirão à análise da reinvenção do mito de Medéia. Pela obra de Eurípedes, escrita ainda no séc. V a.C., o mito grego da princesa Medéia, que mata os dois filhos para vingar-se da traição conjugal de Jasão, imortaliza-se⁵. Na história original, essa feiticeira e filha do Rei da Cólquida se vinga do esposo, líder dos Argonautas⁶, que com o auxílio de suas artes de magia conquista o Velocino de Ouro⁷ e, posteriormente, a trai, podendo-se considerar que seu gesto representa também uma vingança contra uma sociedade constituída sob a ótica patriarcal. Na temática trágica, a vingança, por si só, justifica-se: da sorte do encontro passional nasce o infortúnio do desengano, da traição, do terror, da morte, da paixão, do *pathos*⁸. Eis aqui uma das raízes do que os gregos consideravam como tragédia,

4 Essencial ressaltar que a grafia do nome *Medeia* na obra *Medeia Vozes* não contém o acento agudo, diferentemente da personagem mitológica Medéia e do título da obra *Medéia*, de Eurípedes. O respeito a essa grafia será mantido: *Medeia* sem acento trata-se da personagem de Wolf; com acento, da de Eurípedes. Quando tratar-se do mito de Medéia, será utilizado o substantivo *mito* para auxiliar na compreensão. Quando utilizar-se o termo *Medeias*, se referirá a ambas. Importante lembrar que a edição de *Medeia Vozes* utilizada para o presente estudo é traduzida para a Língua Portuguesa de Portugal. Portanto, a grafia de algumas palavras ao longo das citações demonstrará variações da Língua Portuguesa do Brasil.

5 Será utilizada para este estudo a edição da Ediouro de 1988.

6 Segundo Schüler, “Apolônio de Rodes empreende, no período helenístico, malograda tentativa de restaurar a epopeia homérica. Recorrendo ao dialeto em que foram escritos a *Iliada* e a *Odisséia*, escreve *Os Argonautas*, um trabalho de erudição que narra a viagem de Jasão a Cólquis (Cólcida ou Cólquida) para buscar o Tosão (Velocino ou Velo) de Ouro.” SCHÜLER, Donald. *Literatura Grega*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1985. p. 32. As informações entre parênteses são acréscimos deste estudo.

7 Encontra-se também a expressão *Tosão* ou *Velo de Ouro*.

8 O termo *pathos* é usado por Nietzsche no texto *O nascimento da tragédia* (do qual será utilizada a edição da Companhia das Letras de 2008), ao descrever o modo como Eurípedes construía as cenas trágicas. Também Staiger trata do *pathos* ao mencioná-lo como uma forma de linguagem, próxima da linguagem lírica. O autor alemão trata da *patética* a partir do conceito dos gregos, como o tom que comove, que perturba o espírito, o universo das paixões, já que o homem é movido por elas. Será aprofundado o conceito de *pathos* ao analisar as personagens das obras *Medéia* e *Medeia Vozes* em capítulo posterior.

da qual serão explicitados alguns conceitos no presente capítulo.

2.1 SOBRE O TEATRO GREGO

Para iniciar breve consideração a respeito do papel do teatro na vida social grega, vale-se da reflexão de Belleza (1966) sobre a construção histórica do pensamento daquele povo, quando esse autor afirma que “pela plástica da expressão física na arquitetura, pela plástica da expressão biológica na escultura, pela plástica da expressão psicológica da filosofia, [...] de todas as expressões – sacudidas pelo poder da palavra e pelo movimento do próprio corpo humano – no teatro, chegou o povo grego às suas mais altas realizações do espírito” (BELLEZA, 1966, p. 13). Eis aqui o apogeu da trajetória cultural desse modelo de civilização. Ainda segundo Belleza (1966):

Ao tempo do teatro grego a que deu impressionante e inconfundível vitalidade, senão todo o impulso de sua origem, chamava-se Dionisos⁹ Eleutério o deus tão faustosamente por todos reverenciado. Havia ele, inexplicavelmente, penetrado, absorvendo como divindade, os Mistérios de Eleusis, que constituíam a expressão mais conservadora e mais célebre dos cultos dominantes da Grécia antiga. (BELLEZA, 1966, p. 46)

A explicação de Lesky sobre a tradição e o fenômeno do culto ao deus Dioniso se insere na descrição dos elementos da cultura ritual como parte original do teatro; elementos esses que estão presentes nas artes cênicas ainda na atualidade. Veja-se:

Antes de mais nada, remonta àquela fase primitiva um requisito que a tragédia grega jamais abandonou, como também a comédia: a máscara. Seu emprego nas culturas primitivas é múltiplo: a mais frequente é a máscara protetora, que deve subtrair o homem aos poderes hostis, e a máscara mágica, que transfere ao portador a força e as propriedades dos demônios por ela representados. [...] a segunda é de grande significado, pois nela se encontra o elemento da transformação em que se baseia a essência da representação dramática. [...] Onde a máscara desempenhou seu papel mais relevante foi no culto do deus de que fazia parte da tragédia, na adoração de Dioniso. Sua máscara, pendente de um mastro, era objeto de culto, de tal modo que é possível mesmo falar de um deus-máscara; seus adoradores usavam máscaras, entre as quais a função maior cabia as dos sátiros, e máscaras desse tipo eram levadas aos seus santuários como oferendas. Não podemos passar por cima do fato de que as máscaras da tragédia, assim como as da comédia, têm suas raízes totalmente implantadas neste domínio cultural. (LESKY, 1976, p. 49)

Para Belleza, parte-se do ritual de origem dessa manifestação cultural para alcançar outros significados enquanto fenômeno social, já que “o teatro, que traduziu os interesses maiores da comunidade de então, a ponto de dizer Platão que o regime de governo dominante

⁹ Encontram-se variados nomes do deus na literatura, como Dionisos, Dionísio ou Dioniso. Será tratado o culto de Dionísio no tópico a seguir *1.2 A teoria da tragédia*.

era uma teatrocrazia, é de todas essas realizações a que se tem revestido de maior grandeza e durabilidade nos fluxos e refluxos do quadro de valores das criações humanas” (BELLEZA, 1966, p. 13). Prossegue o estudioso afirmando que “seguiu, aliás, o teatro grego o próprio curso da evolução da vida da Grécia” (BELLEZA, 1966, p. 13).

Quanto ao papel social do teatro na vida helênica, acredita-se que a população grega na antiguidade era, de certa forma, orientada a frequentar o evento teatral como um rito social, já que participar dele era também um ato cívico e educativo. Naquele espaço era oferecida à comunidade a oportunidade de ensinar e aprender a comportar-se sob princípios morais da sociedade helênica. Como bem menciona Belleza sobre o espírito do povo grego “para quem era arraigada a crença de que toda imoderação incorria no desagrado dos deuses” (BELLEZA, 1966, p. 13), o objetivo maior do teatro era a busca por um ideal de abundância nas expressões plásticas de suas criações, e isso permeou intensamente as invenções teatrais.

Sendo assim, o teatro era um meio efetivo de, além de expressar tamanha “profundeza de suas especulações filosóficas” (BELLEZA, 1966, p. 13), oferecer lições de moral transmitidas nas histórias encenadas; uma maneira também de fazer o espectador colocar-se no lugar das personagens e, a partir daí, cumprir o papel educativo através do processo da *identificação*¹⁰, ao expiar e expressar toda a gama de emoções, como a culpa, o temor, a alegria, o conflito, o ódio, operando no público uma verdadeira catarse¹¹ - dando ao teatro uma função terapêutica.

Na *Introdução* da tradução em língua portuguesa das três principais tragédias de Eurípedes, *Medéia*, *As Bacantes* e *As Troianas*, Brasil afirma que:

Os gregos, cultores dos esportes e das artes, elegiam o teatro em primeiro lugar, por saberem que tal gênero de representação poderia dar a dimensão analítica e psicológica da tragicomédia humana. E, nesse sentido, foram mestres, irradiando a obra de seus autores para todo o mundo. [...] O teatro ateniense, na Acrópole, era um imenso edifício sem cobertura – uma espécie de Maracanãzinho – e sem o palco tradicional que conhecemos. A representação era feita num picadeiro parecido com o de um circo, uma arena, onde os atores podiam ser vistos de todos os lados. E eram vistos, quase sempre, por uma platéia de mais de vinte mil pessoas. Os espetáculos, no teatro de Atenas, duravam dois dias no inverno e dois dias na primavera. (BRASIL, 1988, p. 5)

O teatro, enquanto fenômeno social, detinha um caráter deliberadamente didático e,

10 Identificação, segundo Freud (1976), é a forma original de laço afetivo entre sujeito e objeto, onde estabelece-se a fusão do “eu” com o mesmo. Essa identificação estaria na origem do ego.

11 Termo utilizado por Aristóteles (384 – 322 a.C.) para definir uma das finalidades da tragédia: a purgação ou purificação das emoções de terror e compaixão.

por outro lado, atuava também como forma de relação de dominação política e religiosa. O exemplo das “figuras elevadas”, como deuses e semi-deuses, personagens características das tragédias, teria melhor e maior impacto no público em geral, já que um exemplo inspirado em personagens humanamente, ou não, superiores, provocaria intenso efeito moralizante e educativo sobre os espectadores. Lesky investiga esse efeito moralizante da tragédia observando que:

Em estreito vínculo com a questão de saber se a tragédia era um exemplo moral, surge outra referente à missão ou intenção educadora do poeta trágico. Essa indagação é, de seu lado, apenas um segmento, mas importante, da problemática muito mais ampla que circunda os conceitos de poesia e educação, já que precisamente a questão do teatro como instituição moral foi tratada com zelo particular e recebeu as mais diversas respostas. (LESKY, 1976. p. 36)

Sobre o papel do teatro como aspecto civilizador, Brasil reforça ainda que no gênero da dramaturgia primitiva, a predileção dos gregos se inclinava para as tragédias, mas não totalmente violentas como se poderia imaginar. Essas, como lei e como norma do período helênico, traziam sempre um traço de comédia e muitas cenas leves ao mesmo tempo. Quase sempre, no final de cada encenação, havia um quadro cômico, para arrefecer um pouco a fúria anterior proveniente da dramatização e tensão em cena.

É essencial compreender-se a relação entre a tragédia, o teatro e o público para estudar a função social da arte dramática no *modus vivendis* grego. Examina-se, então, a tragédia grega para aprofundar tais representações na construção do universo ficcional desse gênero dramático no apogeu da vida helênica.

2.2 A TEORIA DA TRAGÉDIA

2.2.1 QUANTO À ORIGEM DA TRAGÉDIA

Como base para a conceituação da tragédia, é essencial partir-se da *Poética*¹², de Aristóteles, escrita por volta de 320 a.C., século IV a.C., que é, em tese, o primeiro texto

12 Será utilizada para esse estudo a edição da Editora Gredos, de 1974, em Língua Espanhola.

sobre teatro e tragédia que consta na historiografia da arte. Nessa obra, Aristóteles remete à gênese da tragédia grega, já que ele, segundo Schüler “foi o primeiro dentre os gregos empenhado em compreender cabalmente a criação artística e o fez com tal profundidade e abrangência que a sua teoria está presente em todas as reflexões até os nossos dias” (SCHÜLER, 1985, p. 30). Lesky, mesmo quando observa que na “*Poética*, temos um verdadeiro germe de uma teoria do trágico” (LESKY, 1976, p. 36), questiona permanentemente o valor científico do texto aristotélico, a respeito da origem da tragédia. Veja-se:

Têm as notas de Aristóteles valor documental para nós, ou será que, já naquela época, o fundador da escola peripatética não podia dizer algo mais seguro a respeito da história primitiva da tragédia? Fez ele uso do direito do erudito, de preencher com hipóteses as lacunas de seu conhecimento de fatos, introduzindo destarte, na linha do pesquisador moderno, com suas numerosas conjeturas, as que se relacionam com o culto dos mortos, a adoração de heróis ou os Mistérios de Eleusis, sem que possa reivindicar de antemão mais crédito do que este? (LESKY, 1976, p. 51)

Schüler, em defesa do filósofo grego, afirma que “pode-se concordar ou divergir de Aristóteles, mas não se pode teorizar a arte sem conhecê-lo” (SCHÜLER, 1985, p. 82). Portanto, serão utilizados nesse estudo seus conceitos acerca da tragédia, que são colocados frente aos demais gêneros do teatro ático, como a comédia. Observe-se na *Poética*:

Una vez aparecidas la tragedia e la comedia, los que tendían a una u outra poesia según su própria naturaleza, unos, em vez de yambos, pasaron a hacer comedias, y los otros, de poetas épicos se convirtieron em autores de tragedias, por ser estas formas de más fuste y más apreciadas que aquéllas. (...) y, después de sufrir muchos cambios, a tragedia se detuvo, una vez que alcanzó su propia naturaleza. (ARISTÓTELES, 1974, p. 139)

Lesky contribui para os fundamentos de uma conceituação quando constata que a “tragédia, dentro da cultura a que este fenômeno deve sua origem, pode ser compreendida como um fenômeno histórico concreto” (LESKY, 1976, p. 66). Para esse teórico, “dois elementos básicos sempre conferiram à tragédia grega seu cunho essencial: Dioniso¹³ e o mito” (LESKY, 1976, p.61) e pontua que “com a vinculação indissolúvel entre a tragédia e o culto de Dioniso pisamos em terreno firme”. (LESKY, 1976, p.61). Sobre o conceito de mito, será descrito em tópico posterior ainda nesse capítulo.

Tanto Belleza, quanto Lesky e o filósofo alemão Friederich Nietzsche valem-se do

13 Ainda segundo Lesky, Dionísio ou Dioniso “cujo serviço medrou o drama trágico dos gregos, não pertence ao círculo olímpico dos deuses homéricos” (LESKY, 1976, p. 61).

conceito, proveniente da *Poética* de Aristóteles, de que a tragédia tem suas origens no ditirambo, explicitado por Belleza:

[...] trata-se de um canto coral, dançado, com acompanhamento de flauta, em honra ao deus Dionisos, que veio da Ásia-Menor para a Grécia, acompanhando o seu culto. Procediam os cantos fálicos¹⁴ de um culto à procriação, que se fundiram posteriormente aos mimos ou representações satíricas, usadas sobretudo em Sicione, e se associaram também aos festejos do próprio culto dionisíaco. (BELLEZA, 1966, p. 14)

A profícua contribuição sobre o nascimento e o sentido da tragédia por parte de Nietzsche referenda a ideia desta manifestação ter sua origem no coro ditirâmico¹⁵. Porém, diferentemente de Aristóteles, o filósofo alemão sentencia que “uma tradição incontestável é a de que a tragédia grega, em sua mais vetusta configuração, tinha por objetivo apenas o sofrimento de Dionísio, e que por longo tempo o único herói cênico aí existente foi exatamente Dionísio” (NIETZSCHE, 2007, p. 66) e afirma ainda que “todas as figuras afamadas do palco grego, Prometeu, Édipo e assim por diante, são tão somente máscaras daquele proto-herói Dionísio” (NIETZSCHE, 2007, p. 66). O filósofo alemão levanta a questão de que “por trás de todas essas máscaras se esconde uma divindade” (NIETZSCHE, 2007, p. 66) e toma isso como “o único fundamento essencial para a tão amiúde admirada ‘idealidade’ típica daquelas célebres figuras” (NIETZSCHE, 2007, p. 66). E afirma, ainda, que “distinguímos na tragédia uma radical contradição estilística: linguagem, cor, mobilidade, dinâmica do discurso entram, de um lado, na lírica dionisíaca do coro e, de outro, no onírico mundo apolíneo da cena, como esferas completamente distintas de expressão.” (NIETZSCHE, 2007, p. 59 e 60). Quanto à origem da tragédia, Bertussi no artigo “Bodas de Sangre, de Garcia Lorca e a teoria da tragédia”, também resume alguns conceitos de Nietzsche no sentido de que esse “pensa a essência da mesma como a expressão mista de duas tendências artísticas, o espírito apolíneo e o espírito dionisíaco¹⁶” (BERTUSSI, 1988, p. 119).

14 De acordo com Belleza, assim como o ditirambo seria a origem da tragédia, os cantos fálicos são a raiz da comédia grega.

15 Para Nietzsche, deve-se compreender a tragédia grega como sendo o coro dionisíaco “a descarregar-se sempre de novo em um mundo de imagens apolíneo. Aquelas partes corais com que a tragédia está entrançada são, em certa medida, o seio materno de todo assim chamado diálogo, quer dizer, do mundo cênico inteiro, do verdadeiro drama” (2008, p. 59). Em certo sentido, esse diálogo sobre o qual Nietzsche pensa o teatro enquanto *jogo cênico* assemelha-se, numa esfera literária, à teoria de dialogismo de Bakhtin, quando este menciona a constante interrelação entre o *eu e o outro* como parte essencial da construção das personagens da obra.

16 Segundo Lesky, espírito apolíneo é o ideal de perfeição, de ordem, sob a qual a mentalidade grega organiza a polis, a civilização e contempla o homem moderado. Tem no oráculo de Delphos, do deus Apolo, sua arquitetura original; já, o espírito dionisíaco aproxima-se do conceito de coro ditirâmico enquanto rito original em homenagem ao deus Dionísio, o qual teria dado origem à tragédia; nesse espírito dionisíaco, os gregos têm suas raízes na ideia de caos, de possessão dos deuses, de barbárie, de natureza em sua máxima força.

Uma outra observação a respeito do mundo trágico e do modo de vida helênico é necessária para buscar-se uma contextualização desse espírito grego que transita entre o apolíneo e o dionisíaco, ao qual também Lesky refere-se ao longo de sua teoria, já que, segundo ele, “tanto a aspiração à mais elevada iluminação do espírito quanto o consumir-se no fogo das paixões radicam profundamente no caráter grego” (LESKY, 1976, p. 28). Militz e Remédios oferecem também elementos fundamentais para essa discussão quando afirmam que o universo trágico pode ser concebido como uma crise cujo ponto central é a ambigüidade. Isso porque a tragédia é o resultado de um mundo que se apresenta como o choque entre forças opostas: o mítico e o racional e, “desse modo, a função primordial da tragédia é a palavra poética que responde à situação do século V a.C.” (MILITZ E REMÉDIOS, 1988, p. 8).

Percebe-se a presença de uma mentalidade grega constituída através da materialização constante, porém mutável, do coro na tragédia clássica. Nesse sentido, Nietzsche utiliza a metáfora do labirinto para alegorizar sua tarefa de busca da origem da tragédia grega e para explicar a função do coro ditirâmico, quando afirma que “uma compreensão infinitamente mais valiosa do significado do coro já nos fora revelada por Schiller no famoso prefácio à *Noiva de Messina*, onde o coro é visto como uma muralha viva que a tragédia estende à sua volta a fim de isolar-se no mundo real e de salvaguardar para si o seu chão ideal e a sua liberdade poética.” (NIETZSCHE, 2008, p. 50). Observe-se o trecho a seguir:

O grego construiu para esse coro a armação suspensa de um fingido *estado natural* e colocou nela fingidos *seres naturais*. Sobre tais fundamentos, a tragédia cresceu muito e, na verdade, por causa disso, ficou desde o começo desobrigada de efetuar uma penosa retração servil da realidade. No entanto não se trata de um mundo arbitrariamente inserido pela fantasia entre o céu e a terra; mas, antes, de um mundo dotado da mesma realidade e credibilidade que o Olimpo, com seus habitantes, possuía para os helenos crentes. (NIETZSCHE, 2008, p. 50)

Nessa crítica, o filósofo alemão refere-se a uma tendência à transposição de um mundo ideal para uma possível realidade nas obras trágicas: basicamente um exercício de idealização do próprio homem diante das forças divinas e uma das justificativas para insistir num modelo que contemple o efeito moralizante, apolíneo. Ainda segundo Militz e Remédios, sobre os princípios originais da tragédia na *Poética*:

Remetendo a origem do trágico ao canto ritual dionisíaco (ditirambo), Aristóteles apresentou na *Poética* os elementos básicos presentes nos primórdios do gênero e reconhecidos, de maneira geral, pelos estudiosos da tragédia grega: Dioniso e o mito dos heróis. A tragédia fundiu o culto religioso de Dioniso com o tesouro dos mitos heróicos do povo helênico, neles encontrando seu verdadeiro conteúdo. O mito em

que o poeta trágico se inspira era um bem comum de seu povo, história sagrada de máxima realizada. (MILITZ E REMÉDIOS, 1988, p. 10 e 11)

Ainda quanto à natureza da tragédia, Aristóteles explicita na *Poética* que essa encontra-se intimamente interligada, também, à sua conceituação de epopéia, seja ao apontar as semelhanças ou as diferenças entre uma e outra, tanto no que diz respeito ao perfil de poetas que escolhem ambas as temáticas, quanto nas temáticas *per se*, já que:

La epopeya corrió pareja com la tragedia sólo en cuanto a ser imitación de hombres esforzados em verso y com argumento; pero se diferencia de ella por tener un verso uniforme y ser un relato. Y también por la extensión: pues la tragedia se esfuerza lo más posible por atenerse a una revolución del sol o excederla poco, mientras que la epopeya es ilimitada en el tiempo, y en esto se diferencia, aunque, al principio, lo mismo hacían esto en las tragedias que en los poemas épicos”. (ARISTÓTELES, 1974, p. 143 e 144)

Segundo Schüler, “por razões filosóficas, Aristóteles considera a tragédia superior à epopéia”, já que a tragédia “recusa o ilimitado” e ainda “porque os limites da epopéia são mais amplos que a tragédia, [...] julga ter esta atingido um maior grau de perfeição” (SCHÜLER, 1985, p. 82). Ao comparar epopéia e tragédia, Aristóteles ressalta na *Poética* as qualidades desse último gênero quando justifica que:

Además la tragédia también sin movimiento produce su próprio efecto igual que la epopeya, pues solo con leerla se puede ver su calidad. Por tanto, si en lo demás es superior, esto no es necesario que se dé en ella. Después, porque tiene todo lo que tiene la epopeya (pues también puede usar su verso), y todavía, lo cual no es poco, la música y el espectáculo, medios eficacísimos para deleitar. Además, tiene la ventaja de ser visible en la lectura y en la representación. (ARISTÓTELES, 1974, p. 237)

2.2.2 QUANTO AOS ELEMENTOS CONSTITUTIVOS DA TRAGÉDIA

Militz e Remédios afirmam que a *Poética* de Aristóteles refletiu teoricamente sobre o gênero dramático no século seguinte ao do apogeu da tragédia em Atenas e “definiu a poesia (arte poética) como *mimese* (imitação ou representação)” (MILITZ E REMÉDIOS, 1988, p. 9) e, especificamente sobre a tragédia, como a imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com várias espécies de elementos distribuídos pelas diversas partes do drama. Imitação que acontece não por narrativa, mas

mediante ação dos atores e que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação.

Ao buscar-se diretamente esse conceito na *Poética*, encontra-se a justificativa de Aristóteles para definir a tragédia quando esse afirma que “pues bien, la epopeya y la poesia trágica, y también la comedia y la ditirâmbica [...] todas vienen a ser, en conjunto, imitaciones. Pero se diferencian entre si por três cosas: o por imitar com médios diversos, o por imitar objetos diversos, o por imitarlos diversamente y no del mismo modo” (ARISTÓTELES, 1974, p. 127).

Na tragédia grega, em especial, o tragediógrafo vale-se invariavelmente de *hamartía*, em torno da qual se desenvolve a peça. Na *Poética*, o filósofo grego explica o que vem a ser esse termo, ponto fundamental para caracterização do que se pode definir por tragédia. *Hamartía* trata-se da *falha trágica* na ação da personagem, a falha que permite a construção do enredo trágico. E essa ação, de acordo com Vasconcellos (2010), dá-se a partir da *hybris* a qual se define como “algum traço no caráter do personagem que contribui para a precipitação dos acontecimentos trágicos [...] como insolência, orgulho ou simplesmente, autoconfiança ou paixão” (VASCONCELLOS, 2010, p. 129). Ações essas que demonstram uma das características do texto teatral grego clássico onde se desenvolve a trama do drama. Sobre a relação da *hybris* com a catarse, Militz e Remédios dizem que é através do desequilíbrio interno, inconsciente (*hybris*), caracterizador do herói trágico, delineando-se o seu *ethos* com o *dáimon* e a falha trágica, que se estabelece a relação com o espectador, levando-o ao clímax da tensão, a sentir terror ou piedade, sentimentos responsáveis pela catarse.

Sobre as partes constitutivas da tragédia, Militz e Remédios destacam ainda que, nessa conceituação, a tragédia é uma imitação de ação de caráter elevado, constituída por diferentes partes. Essas partes, chamadas de qualitativas, identificam-se, segundo Aristóteles, com os principais traços distintos da mímese trágica: os meios, os modos e o objeto. Meios são a elocução (falas) e a melopéia (canto coral); modo é o espetáculo cênico; objetos são o mito (fábula), o caráter e o pensamento. De todos os elementos, o mito é o mais importante porque corresponde à imitação e à composição de ações, ou seja, à base do objeto da imitação. A tragédia não pode existir sem a ação e sem o mito, portanto. E duas partes que integram o mito – a peripécia e o reconhecimento – são tidas como os principais segmentos de construção da tragédia.

*Peripécia*¹⁷ (*peripéteia*), segundo Aristóteles, é um dos elementos essenciais

17 *Peripécia*, segundo os conceitos de Aristóteles, é a mudança de ação do herói trágico no sentido contrário ao que foi indicado pelo desenrolar da história e ocorre a partir do reconhecimento do erro que o conduzirá ao infortúnio.

juntamente com o *reconhecimento*¹⁸ (*anagnorisis*) porque propicia à tragédia uma ação complexa. Para Aristóteles, peripécia “es el cambio de la acción em sentido contrario, según se há indicado” (ARISTÓTELES, 1974, p. 163). Trata-se, portanto, de uma mudança do curso dos acontecimentos que altera o destino da personagem trágica. A melhor peripécia, segundo Aristóteles, é aquela que decorre do reconhecimento da *hamartía* da personagem. O reconhecimento do erro, conseqüentemente, provoca a peripécia e gera a catástrofe. Militz e Remédios acrescentam ainda que:

[...] Além das partes qualitativas, Aristóteles também estabeleceu partes quantitativas na tragédia: prólogo, episódio, êxodo, coral (párodo e estásimo) e *kommós*. A situação e o herói trágicos também merecem atenção especial na *Poética*, mostrando-se vinculados aos parâmetros da felicidade/infelicidade e à configuração ética dos caracteres, balizados pela virtude/vício, bondade/mediocridade. O ideal de herói representado é o que está numa situação intermediária, goza de reputação e fortuna, mas pode cair na desdita, por incorrer em erro (*hamartía*), quando impulsionado pela desmedida (*hybris*). (MILITZ E REMÉDIOS, 1988, p. 10)

Diferente da tragédia, que se utiliza do herói - personagem com características intermediárias entre os humanos e os deuses - a comédia, que teve seu auge com os dramaturgos gregos Aristófanes e Menandro, e foi mais tardia do que a primeira em termos de relevância cultural - com mais ou menos um século de diferença entre uma e outra (IV e III a.C.) – utiliza-se de personagens comuns, mais humanas, para seus enredos, invariavelmente baseados em temáticas atuais de crítica social e de costumes. Para o filósofo Aristóteles “la comedia es, como hemos dicho, imitación de hombres inferiores, pero no em toda la extensión del vicio, sino que lo risible es parte de lo feo. Pues lo risible es um defecto y uma fealdad que no causa dolor ni ruína; así, sin rir más lejos, la máscara cômica es algo feo y contrahecho sin dolor” (ARISTÓTELES, 1974, p. 141 e 142).

A função primordial da comédia era a de chamar atenção do espectador através do humor para questões atuais da sociedade, já que a matéria-prima desse gênero são os assuntos da atualidade, situações que estão transcorrendo no contexto social naquele momento, como afirma o estagirita¹⁹: “Y la misma diferencia separa también a la tragédia de la comedia; ésta, em efecto, tiende a imitarlos peores, y aquéllas, mejores que los hombres reales” (ARISTÓTELES, 1974, p. 132). Em síntese, a comédia grega trata de assuntos cotidianos,

18 *Reconhecimento*, também segundo Aristóteles, ocorre quando o herói trágico passa da ignorância para o conhecimento, quando este dá-se conta do erro cometido e provoca a mudança no curso da ação ou seja, a peripécia.

19 *Estagirita* é o apelido de Aristóteles, refere-se à sua naturalidade, pois ele nasceu na cidade grega de Estagira.

mundanos, enquanto a tragédia traz para a reflexão os temas mais profundos da existência humana.

Em termos de construção do enredo da tragédia, Lesky menciona ainda que “qualquer tentativa para determinar a essência do trágico deve necessariamente partir das palavras que, a 6 de junho de 1824, disse Goethe ao Chanceler Von Müller” (LESKY, 1976, p. 25) afirmando que “todo o trágico se baseia numa contradição irreconciliável. Tão logo aparece ou se torna possível uma acomodação, desaparece o trágico” (GOETHE, APUD, 1976, p. 25). Esse teórico pontua ainda que “a contradição trágica pode situar-se no mundo dos deuses, e seus polos opostos podem chamar-se Deus e homem, ou pode tratar-se de adversários que se levantem um contra o outro no próprio peito do homem” (LESKY, 1976, p. 25). E ainda afirma que “em termos gregos, isso significa que os temas trágicos provêm dos mitos, mas também se encontra preparada neles aquela delimitação de ordem social que, até bem pouco, pela época moderna adentro, foi considerada válida para as possibilidades do trágico” (LESKY, 1976, p. 25).

Para Lesky, a tragédia “se trata de uma peça séria da lenda heróica” o que está de acordo com as considerações de Militz e Remédios de que “A tragédia consiste acima de tudo na catarse do herói” (MILITZ E REMÉDIOS, 1988, p. 38). Para Aristóteles, a peça é construída a partir de um conflito principal, que dá origem a conflitos secundários. Em geral, o objetivo principal da ação da protagonista confunde-se com o conflito principal da peça, pois estão intrinsecamente ligados. No romance *Medeia Vozes*, por exemplo, diferente da tragédia *Medéia*, de Eurípedes, o conflito parte da esfera individual da protagonista mas espalha-se para uma rede de relações sociais estabelecida em toda na cidade de Corinto, onde se desenrola o drama. No entanto, a protagonista permanece ainda como a heroína e sua ação confunde-se com a trama que envolve essas relações.

Militz e Remédios contribuem ainda mais para a discussão do papel do herói trágico quando dizem que esse, consciente ou inconscientemente, transgride uma lei aceita pela comunidade e sancionada pelos deuses. Além disso, afirmam as estudiosas, que “o herói trágico deve pertencer à aristocracia ou ser filho de um rei. Entretanto, o que o torna trágico é sua atuação na desgraça, no caminho entre a falha trágica e a punição” (MILITZ E REMÉDIOS, 1988, p. 20).

É necessário explicitar também as diferenças entre *falha trágica* e *culpa trágica*, para que se entenda os motivos pelos quais o enredo da tragédia desenvolve-se a partir das ações, virtudes, desditas e precipitações das personagens trágicas. Seguindo novamente as indicações

de Lesky, observa-se que:

Aprendemos a compreender as forças históricas que converteram o trágico em exemplo moral em que se levantam algumas sentinelas da Culpa e da Expição sem deixar lugar a qualquer outra coisa. Porém [...]. Numa passagem do capítulo XIII da Poética, Aristóteles assinala que a plasmação correta e eficaz do trágico surge quando a queda de uma posição de fortuna e prestígio se dá por uma “falha”. No entanto, com todo o cuidado que se possa pretender, preveniu ele contra uma interpretação errônea que tomasse a palavra no sentido de culpa moral, pois na mesma frase diz expressamente que, neste caso, a queda trágica não deve ser causada por uma falha moral. (LESKY, 1976, p. 34 e 35)

Segundo Aristóteles, o homem que é vítima da queda trágica não pode ser nem moralmente perfeito, nem reprovável. Lesky desenvolve essa ideia afirmando que “é como se, de antemão, fossem rejeitados o herói virtuoso e o vilão do drama didático estóico” (LESKY, 1976, p. 35) mas esse mesmo herói “precisa ter no essencial nossos traços, devendo mesmo ser um pouco melhor do que o somos em média” (LESKY, 1976, p. 35). Lesky deixa claro, via Aristóteles, que a *falha trágica* não é sinônimo de *falha moral* da personagem no contexto interno da narrativa. Portanto, *culpa* e *falha trágica* não são a mesma coisa. Entretanto, segundo o pesquisador, permanece o problema de saber o que queria dizer Aristóteles com “falha” trágica, se rejeita tão resolutamente a interpretação moral do conceito. Lesky afirma que:

Como concepção imediata resulta que devemos entender com isso a falha intelectual do que é correto, uma falta de compreensão humana em meio dessa confusão em que se situa nossa vida. Com isso certamente teremos apreendido um bocado do que Aristóteles pretendia dizer, contudo é de importância a complementação dada por Kurt Von Fritz a essas considerações. A coisa não é tão simples quanto crer que a falha, como erro sem culpa, se contraponha ao crime condenável moralmente; devemos antes supor, seguindo o pensamento antigo, que aceitar a culpa que subjetivamente não é imputável e que no entanto objetivamente existe com toda a gravidade, é odioso aos homens e aos deuses, podendo empestar um país inteiro. (LESKY, 1976, p. 35 e 36)

O autor refere essa questão da *falha trágica* como a “raiz do autenticamente trágico, talvez a mais importante” (LESKY, 1976, p. 36), e certamente será nessa raiz que se deve debruçar para expressar diferenças fundamentais entre o enredo trágico de *Medéia* de Eurípedes e *Medeia Vozes*, de Christa Wolf, objetivo desse estudo.

Na tragédia grega *Medéia*, poderíamos levantar a hipótese de que a *falha trágica* dá-se no momento em que a princesa Medéia ajuda o herói Jasão a vencer as provas impostas pelo Rei da Cólquida, com o auxílio das artes de magia em troca do casamento? Ou quando essa

mata o próprio irmão e joga suas partes no Mar Mediterrâneo para despistar a perseguição do próprio pai? Ou ainda essa *falha* dá-se quando a princesa resolve fugir com o herói para outras terras e, nessa fuga, encontra-se com o destino que fará a princesa colca infeliz? Ou, ainda, se dará quando Jasão, ao estabelecer-se em Corinto, junto com Medéia e os dois filhos, frutos dessa união, resolve abandonar a família em prol de um novo casamento, justamente com outra princesa, filha de Creonte, rei de Corinto? Serão desenvolvidas essas questões no tópico a seguir, ou seja, “O diálogo da Medeia de Christa Wolf com a Medéia de Eurípedes” do capítulo “*Medeia Vozes* de Christa Wolf: a revelação de um novo universo”.

Outro elemento do trágico que Lesky menciona e que acredita-se ser um dos pontos fundamentais para a explicitação do conceito de tragédia, especificamente grego, é que o sujeito da ação trágica, o que está enredado num conflito insolúvel, deve ter elevado à sua consciência tudo isso e sofrer conscientemente, pois “onde uma vítima sem vontade é conduzida surda e muda ao matadouro não há impacto trágico” (LESKY, 1976, p. 27). A tragédia nasceu do espírito grego e, por isso, a prestação de contas é um dos seus elementos constitutivos, “por isso ouvimos também as grandes figuras da tragédia ática, com zelo incansável e amiúde em longos discursos cerrados, exprimirem em palavras os motivos de suas ações, as dificuldades de suas decisões e os poderes que as cercam.” (LESKY, 1976, p. 27). Para o teórico, na tragédia grega, a reflexão racional e a selvagem e apaixonada manifestação dos afetos aparecem separadas por limites formais bem precisos e “às vezes a justaposição parece rude à sensibilidade moderna.” (LESKY, 1976, p. 27).

Veja-se um exemplo dessa consideração de Lesky quando a Medéia euripedeana descobre a traição do marido e expressa sua indignação aos deuses logo no início da peça, em que se estabelece um diálogo entre a ama e o coro trágico:

Ó grande Jove e venerável Têmis! Vede o que sofro, embora prenda a mim por poderosos juramentos meu pérfido marido! Oxalá possa eu ver o dia em que ele e sua nova esposa sejam despedaçados com o seu próprio palácio, eles os primeiros que ousaram me fazer injustiça! Oh! Meu pai e minha pátria, de onde fugi vergonhosamente, depois de ter matado meu irmão! (EURÍPEDES, 1988, p. 20)

No conflito irreconciliável do herói é que se abre a sua possibilidade de elevação na busca pela solução do drama, paradigma que se situa entre o desespero real da personagem e o campo sutil do insondável, do divino, do transcendente. É nesse sentido, portanto, que os temas trágicos sustentam-se na tradição do mito. A seguir serão explicitadas algumas relações entre mito e tragédia, essenciais à continuação do desenvolvimento do raciocínio teórico acerca do gênero trágico.

2.3 A RELAÇÃO ENTRE MITO E TRAGÉDIA

Uma pergunta torna-se essencial no exame da obra de Eurípedes sobre o mito de Medéia, semelhante ao mesmo questionamento de Nietzsche quando pergunta “O que significa, justamente entre os gregos da melhor época, da mais forte, da mais valorosa, o mito trágico?” (NIETZSCHE, 2007, p.12). Em Campbell (2003) encontra-se uma conceituação bastante relevante sobre o mito, ou seja:

Os mitos são metáforas da potencialidade espiritual do ser humano, e os mesmos poderes que animam nossa vida animam a vida no mundo. Há também mitos e deuses que têm a ver com sociedades específicas ou com as deidades tutelares da sociedade. Em outras palavras, há duas espécies totalmente diferentes de mitologia. Há a mitologia que relaciona você com sua própria natureza e com o mundo natural, de que você é parte. E há a mitologia estritamente sociológica, que liga você a uma sociedade em particular. Você não é apenas um homem natural, é membro de um grupo particular. Na história da mitologia europeia é possível ver a interação desses dois sistemas. No geral, o sistema socialmente orientado é o de um povo nômade, que se move erráticamente, para que você compreenda que o seu centro se localiza nesse grupo. A mitologia orientada para a natureza seria a de um povo que se dedica ao cultivo da terra. (CAMPBELL, 2003, p. 24)

No entanto, a escolha desse estudo recai sobre ater-se mais especificamente ao conceito de mito de Eliade (2004) e suas relações com a cultura, já que esse contempla uma percepção antropológica das relações do homem com o céu e a terra, da formação das cidades e das relações sociais. Esse conceito é adequado à intenção do presente estudo: dar novo significado ao mito original de Medéia relido pelo romance de Christa Wolf. E para que se possa situar melhor conceitualmente essa questão ao analisar as ressignificações do mito a partir da reinvenção operada pela obra *Medeia Vozes*, esse preâmbulo faz-se necessário, pois é preciso demarcar exatamente o que se entende por mito. Vejamos o que afirma Eliade:

Os mitos preservam e transmitem os paradigmas, os modelos exemplares, para todas as atividades responsáveis a que o homem se dedica. Em razão desses modelos paradigmáticos, revelados ao homem em tempos míticos, o Cosmo e as sociedades são regenerados de maneira periódica. [...] O símbolo, o mito e o ritual expressam, em planos diversos, e com os meios que lhe são apropriados, um complexo sistema de afirmações coerentes sobre a realidade final das coisas, um sistema que pode ser visto como aquele que constitui a metafísica. (ELIADE, 2004, p. 12)

Ao justificar o eterno retorno do mito nas culturas, Eliade distribui o que ele nomeia de “coleta de fatos” sob três títulos principais. O primeiro são os “fatos que nos mostram que,

para o homem arcaico, a realidade é uma função da imitação de um arquétipo celestial²⁰ ” (ELIADE, 2004, p. 19). Percebe-se desde já o quanto interligado está o conceito de *imitação* nos ritos do homem arcaico com o que propõe Aristóteles ao conceituar a tragédia.

Em segundo lugar, o teórico observa que os “fatos mostram como a realidade é atribuída através da participação no ‘simbolismo do centro’: cidades, templos e casas tornam-se reais pelo fato de serem semelhantes ao ‘centro do mundo’” (ELIADE, 2004, p. 19). Sobre as repetições e hipóteses quanto ao eterno retorno, Eliade acrescenta, ainda, a importância da presença dos “rituais e gestos profanos significativos, que adquirem o significado que lhes é atribuído, e que materializam esse significado, só porque repetem de maneira deliberada estes ou aqueles atos praticados *ab origine* por deuses, heróis ou ancestrais” (ELIADE, 2004, p. 19). Nessa repetição de atos oriundos da ancestralidade, das divindades e dos seres heróicos, tem-se um suporte teórico para aprofundar a questão fundamental da reinvenção mítica.

Ainda sobre o simbolismo e o aspecto transcendental do mito, segundo Eliade, ao penetrar-se no autêntico significado de um mito ou símbolo arcaico, não se pode deixar de observar que seu sentido demonstra um reconhecimento de um padrão no Cosmo. Eliade pontua que “é de todo improvável que determinadas palavras, como ‘ser’, ‘não ser’, ‘real’, ‘irreal’, ‘tornar-se’ e ‘ilusório’, sejam encontradas na linguagem dos primitivos australianos ou na dos primitivos mesopotâmicos. Mas, ainda que não exista a palavra, a coisa está presente; só que ela será ‘dita’ – isto é, revelada de forma coerente – por meio de símbolos e mitos” (ELIADE, 2004, p. 17).

Se o mito é a narrativa que ordena e explica o mundo, pressupõe-se, portanto, que, modificando-se o enredo do mito, muda-se também seu significado original, sua posição metafísica no Cosmos e o contexto cultural no qual está inserido. Essa é uma das hipóteses a serem trabalhadas no presente trabalho com relação à reinvenção do mito de Medéia.

Outro aspecto essencial que interessa à presente análise está nas afirmações de Miltz e Remédios quando relacionam o mito à construção do enredo trágico ao afirmarem que “a unicidade e a extensão da ação exigidas pelo mito dependem da organização interna das partes que o compõem, selecionadas e arranjadas conforme os critérios de necessidade e verossimilhança” (MILITZ E REMÉDIOS, 1988, pág. 10). Ou seja, a ação imitada deve formar um todo uno e coeso a ponto de, havendo deslocamento ou supressão de qualquer um de seus componentes, ocorrer alteração na ordem do todo da história.

20 O sentido dado para arquétipo por Eliade é sinônimo de paradigma e modelos exemplares, segundo ele mesmo explica na obra *Mito do Eterno Retorno*, o que difere do sentido de estruturas do inconsciente coletivo

A conceituação do mito, como instrumento de análise da reinvenção de Medéia, relacionando-o com a tragédia e com o romance, será desenvolvida no capítulo 4, intitulado “Medeia Vozes de Christa Wolf: a revelação de um novo universo”, já que se necessita utilizar continuamente esses conceitos para situar a análise em questão, sob o viés da polifonia.

2.4 BREVES CONSIDERAÇÕES SOBRE A TRAGÉDIA GREGA E A TRAGÉDIA MODERNA

A ordem cósmica considerada por Miltz e Remédios (1988) é o que mantém a ordem interna da tragédia grega e, no caso da obra de Eurípedes, dá justificativas às personagens para agirem e serem tomadas pelas circunstâncias do destino na narrativa.

Mesmo feitas breves considerações quanto à tragédia clássica, é preciso, ainda, compreender em que elas e as tragédias modernas mantêm pontos de contato e diferenciação, pois a comparação é relevante como subsídio para análise da reinvenção do mito no romance *Medeia Vozes*. Para Miltz e Remédios, “a raiz da tragédia da modernidade está na experiência fundamental da época: a sensação de separação de todas as coisas” (MILTZ E REMÉDIOS, 1988, p.38). Para as estudiosas, “nada é tão característico na tragédia moderna quanto o fator de alienação” (MILTZ, REMÉDIOS, 1988, p. 38). Observe-se:

À época da tragédia grega os homens ainda se sentiam mais ou menos enraizados e em casa, no mundo em que viviam. Na modernidade os homens tornaram-se estranhos, apenas tolerados nesse mundo que antes era seu lar. O papel que a alienação passou a representar na totalidade da vida humana foi a novidade e não o fenômeno da alienação em si mesmo. O herói moderno passou a aceitar seu destino de derrota e a encará-lo como necessário; se é herói trágico, o é devido à grandeza de seu caráter, e não por causa de suas ações.” (MILTZ E REMÉDIOS, 1988, p. 38)

Ainda sobre esse tema, afirmam as autoras que na tragédia moderna o conflito trágico centra-se no indivíduo; ele não tem a sensação dos antigos de que é vítima do destino. A tragédia moderna pressupõe um mundo abandonado por Deus, ao passo que a grega era dominada por eles. Agora, no entanto, “o herói agora está só” (MILTZ E REMÉDIOS, 1988, p. 38). Ainda, observa Lesky:

Há as forças contrárias, que se levantam para lutar umas contra as outras, há o homem, que não conhece saída da necessidade do conflito e vê sua existência abandonada à destruição. Mas essa falta de escapatória que, na situação trágica, se faz sentir com todo o seu doloroso peso, não é definitiva. As nuvens que pareciam impenetráveis se rasgam e do céu aberto surge a luz da salvação que inunda a cena, até então envolta pela noite da tempestade. (LESKY, 1976, p. 25)

É importante questionar se tais “nuvens” dissipam-se nas alegorias das tragédias modernas e se tal afirmação serve, também, para situar alguns pontos de divergência em relação à reinvenção do mito de Medéia. Levanta-se como questão importante: até que ponto *Medeia Vozes* é construída sobre as bases da tragédia clássica e/ou da tragédia moderna?

2.5 BREVES CONSIDERAÇÕES SOBRE O TEXTO TEATRAL E O DRAMA

Na construção textual das peças de teatro gregas da antiguidade, como na *Medéia* de Eurípedes, uma das célebres obras de um dos principais dramaturgos gregos do gênero trágico, reconhece-se a estrutura de texto teatral. Exceto pelas rubricas, que são indicações contemporâneas incluídas por dramaturgos e tradutores como elementos para construção do espetáculo, como indicação para ação, descrição de cenário, dos atos e cenas, além de orientação para expressão das intenções cênicas e que não são originais do autor, a tragédia *Medéia* exhibe a estrutura aristotélica de construção textual.

Trata-se aqui, basicamente, dos elementos do texto literário, sem entrar na análise das partes constitutivas do espetáculo em cena. De toda a forma, mesmo que se busque especificar determinadas características do texto teatral e do texto dramático, acredita-se ser relevante mencionar Staiger (1975) quando esse afirma, em *Conceitos fundamentais da poética*, que não há gênero literário puro. Observe-se:

Não vamos de antemão concluir que possa existir em parte alguma obra que seja puramente lírica, épica ou dramática. Nossos estudos, ao contrário, nos levam à conclusão de que qualquer obra autêntica participa em diferentes graus e modos dos três gêneros literários, e de que essa diferença de participação vai explicar a grande multiplicidade de tipos já realizados historicamente. [...] Apenas fica aqui a ressalva de que palco se presta igualmente aos mais diversos gêneros literários. [...] Por outro lado, existe uma criação dramática de alto nível que não se realiza, nem se destina ao palco. [...] Teatral e dramático não significam, portanto, o mesmo. (STAIGER, 1975, p. 119)

Esse autor questiona a cega aceitação, desprovida de reflexão, da divisão tripartida em lírico, épico e dramático e, para tanto, vale-se da afirmação de Irene Behrens, referindo-se à divisão dos gêneros literários que aparecem na Alemanha no final do século XVIII, ou seja: “mesmo o lírico só encontra palavras porque o épico as pronunciara antes. Sobretudo o dramático constrói-se sobre o terreno firme do épico” (STAIGER, 1975, p. 16). Sob o olhar de Hegel, Chiappini (1985) menciona que o gênero dramático, como síntese do épico e do lírico, “se constitui, ao mesmo tempo, de um desenrolar objetivo de acontecimentos e da expressão vibrante da interioridade” (CHIAPPINI, 1985, p. 10).

Já o texto teatral é construído, essencialmente, para ser representado e, portanto, encerra desde sua criação, esse caráter de espetáculo. Mas o mesmo não vale necessariamente para o texto dramático, ou seja, esse não deve ser entendido apenas a partir da condição de encenação. Staiger explicita essa delimitação ao deixar claro que “palco se presta igualmente aos mais diversos gêneros literários” (STAIGER, 1975, p. 119) e avalia infinitas possibilidades de encenação nos mais variáveis textos, mas lembrando que, por outro lado, “existe uma criação dramática de alto nível que não se realiza e nem se destina ao palco” (STAIGER, 1975, p. 119). Assim, teatral e dramático não são sinônimos.

O teórico também refere-se à relação de interdependência entre palco e drama, o que é muito relevante para esse estudo, e questiona se “seria, então, aconselhável explicar essa relação dizendo que o dramático não tem que ser compreendido a partir de sua adaptação ao palco, e sim que a instituição histórica do palco decorre da essência do estilo dramático?” (STAIGER, 1975, p. 120). Staiger questiona o enfoque fenomenológico do Teatro apontando que “o palco foi, realmente, criado segundo o espírito da obra dramática, como único instrumento que se adaptava ao novo gênero poético” (STAIGER, 1975, p. 120). É importante, aqui, retomar Moisés (1984) quando esse destaca que:

[...] o Teatro está intimamente vinculado às demais Artes, como as Artes Plásticas (que colaboram para o cenário), a Música, a Coreografia, e está condicionado a vários recursos de fragmentos cinematográficos, etc. Visto que é o texto que importa [...] o texto interessará como um romance ou conto, sobretudo porque, participando da Literatura, com eles se assemelhará em pontos fundamentais. (MOISÉS, 1984, p. 203)

Medéia de Eurípedes é uma obra escrita para o teatro ático e, considerando que o texto teatral é uma obra em potência *per se*, como referenda Moisés, é importante mencionar que o

Teatro participa da expressão literária na medida em que adota a palavra como veículo de comunicação, mas extrapola das suas fronteiras quando se realiza no palco, pois “teatro caracteriza-se por sua ambiguidade, por um hibridismo²¹ que deve ser levado em conta sempre que analisamos uma peça.” (MOISÉS, 1984, p. 203)

Moisés recomenda que em face das dificuldades de análise da peça em sua ampla natureza, a avaliação convirja em primeiro plano, para aspectos literários. Opta-se por seguir sua posição, já que o objetivo do presente estudo é voltar-se para a análise do texto da obra literária, e não para o ato de encenação.

Não se pode esquecer, finalmente, no ato da leitura, que o texto teatral é uma obra diversa do conto, do romance, da novela ou do poema pelo fato de ser escrito com o objetivo primeiro de tornar-se cena. O que faz com que o leitor de textos teatrais necessite utilizar ainda mais seu imaginário para construir significados durante a leitura, diferente de quando está diante do palco, sendo convidado e estimulado pelos sentidos a construir outros significados a partir da representação da obra.

Há que se fazer distinção entre representação dramática no palco e na literatura. Entende-se aqui *drama* a partir do conceito de Vasconcellos (2010): o autor descreve que “a forma dramática caracteriza-se pela ênfase dada ao objeto da narração, sem uso, pelo menos aparente, de um narrador”, onde “o elemento propulsor da narrativa dramática é o *conflito*, ou seja, o enfrentamento direto dos agentes da *ação*” (VASCONCELLOS, 2010, p. 119). O teórico explica que “a evolução desse conflito processa-se através de um sistema de causa e efeito em que o acontecimento A gera o B, o B gera o C, esse o D e assim por diante” (VASCONCELLOS, 2010, p. 95).

Evidentemente, o impacto da narrativa dramática necessita de uma maior concentração nos acontecimentos, nas ações das personagens propriamente ditas, ao invés de deter-se em descrições ou digressões na narrativa. O excesso descritivo gera um efeito desnecessário à obra dramática, e Schüler confirma isso quando diz que “a abundância de detalhes retarda muito a ação” (SCHÜLER, 1985, p. 13). Eis aqui uma das diferenças fundamentais entre o texto dramático e os demais textos literários, já que as informações sobre contexto, clima, ambientação e outros elementos do texto dramático podem e devem ser explicitadas quando colocadas em cena, através da cenografia, dos atores e de outros recursos da linguagem

21 *Hibridismo* aqui refere-se à mistura de elementos que compõem a representação teatral. Schüler reitera essa visão ao afirmar que “Na sua hibridez, a tragédia mostra semelhanças com o cinema contemporâneo” (1985, p. 91).

cênica, fundamentais para a peça teatral em sua construção, em sua dramaturgia. Segundo Vasconcellos, é importante lembrar que “a narrativa dramática pode ser apresentada continuamente, sem interrupções, como na tragédia, ou com divisões em ATO ou CENA” (VASCONCELLOS, 2010, p. 95). Sobre o senso comum da palavra *drama*, o teórico estabelece uma diferenciação entre o termo no sentido grego e no sentido contemporâneo, quando diz que:

Considerando que a ação do drama envolve o choque entre personagens, o vocábulo passou a ser usado de forma generalizada para definir qualquer ação que seja conflitante, literária ou não. A palavra *drama* é também empregada para designar um GÊNERO literário surgido na França, no século XVIII, que consistia na fusão de gêneros maiores, comédia e tragédia. (VASCONCELLOS, 2010, p. 95)

Assim como a expressão do drama²² enquanto eixo fundamental do teatro na vida dos gregos antigos, também é necessário refletir de forma mais aprofundada acerca dos conceitos da tragédia para explicitar, partindo da obra *Medéia* de Eurípedes, os elementos constitutivos da estrutura do texto teatral e/ou do texto dramático.

Após expor essas noções introdutórias acerca do teatro grego, da teoria da tragédia, sua origem e elementos constitutivos, além da sua relação com o mito; de realizar breves exposições sobre o texto teatral e o drama, será detalhada, a seguir, a construção do instrumental teórico que dará escopo ao objetivo central desse estudo: realizar a leitura da obra contemporânea *Medeia Vozes*, a partir da reinvenção do mito grego da Medéia clássica pelo viés da polifonia. No capítulo seguinte será explicada tal teoria literária, os motivos de sua escolha e o modo como será aplicada.

22 No trabalho de análise de ambas as Medéias, será utilizado o termo *drama* no sentido original, e quando houver necessidade de referência à recente generalização do termo, isso será explicitado.

3 CONSTRUINDO UM INSTRUMENTAL TEÓRICO PARA A LEITURA DO ROMANCE *MEDEIA VOZES*

Nesse capítulo serão sistematizados os conceitos teóricos utilizados como ferramenta para a investigação das hipóteses da presente pesquisa, os quais deverão responder aos questionamentos deste estudo na aplicação ao discurso literário da obra em questão.

Há interesse em construir esse instrumental teórico onde se possa identificar e descrever os elementos que revelam a reinvenção do mito de Medéia na obra alemã *Medeia Vozes*. É pertinente, também, observar até que ponto essa narrativa possui, ou não, elementos da tragédia clássica e da tragédia moderna e, ainda, verificar de que maneira os elementos que compõem a narrativa, no seu conjunto, apresentam características que se estruturam fazendo do texto do *corpus* um romance polifônico.

Para iniciar-se o percurso de construção de tal instrumental teórico, serão examinadas, de forma breve, teorias acerca do foco narrativo que se adequam ao tipo de narrativa que a escritora alemã Christa Wolf constrói com seu romance, pontos de vista que considera-se que possam contribuir para indicar de que maneira *narrador*, *personagens* e *ações* se interligam ao longo do romance.

É imprescindível, além disso, ter-se em conta, como diretriz utilizada ao longo da construção da metodologia e aplicação dos conceitos teóricos, que a obra original *Medéia* de Eurípedes é, em termos de análise da reinvenção do mito, referência primeira para realizar-se tal tarefa. Ou seja: toda a hipótese que se busque comprovar no universo da obra alemã, texto contemporâneo, necessitará de constante olhar sobre o mito original grego, que é o texto canônico. Esse olhar comparativo permanente será realizado a partir da teoria da polifonia do linguista russo Mikhail Bakhtin²³, a seguir explicitada.

23 Teórico russo (1895 – 1975). Dentre as inúmeras obras acerca do estudo da linguagem, da poética, da crítica literária, suas principais idéias sobre o romance polifônico e dialogismo - teorias essas que baseiam suas análises nas relações entre a linguagem e sociedade - estão publicadas nas obras *Problemas da Poética de Dostoiévski* (1929), *Marxismo e filosofia da linguagem* (1929) e *Estética da criação verbal* (1979).

3.1 NOÇÕES BÁSICAS SOBRE O FOCO NARRATIVO

É necessário fazer-se um preâmbulo sobre os conceitos de *narrativa* e *narrador* à luz de alguns pesquisadores para explicar-se, de modo breve, o que vem a ser *foco narrativo* e sua relevância no estudo da reinvenção do mito na presente pesquisa.

Assim como Roland Barthes, no texto “Introdução à análise estrutural da narrativa” inserido em *Análise Estrutural da Narrativa* (2008), afirma que “inumeráveis são as narrativas do mundo” (BARTHES, 2008, p.19), a pesquisadora Ligia Chiappini Moraes Leite, em *O foco narrativo (ou a polêmica em torno da ilusão)* (1985) acrescenta que “se narrar é coisa muito antiga, refletir sobre o ato de narrar também o é” (CHIAPPINI, 1985, p. 12). E complementa, ainda, que “quem narra, narra o que viu, o que viveu, o que testemunhou, mas também o que imaginou, o que sonhou, o que desejou” (CHIAPPINI, 1985, p. 12). Toda a narrativa parte de um ou mais pontos de vista para construir o universo ficcional, daí a importância do estudo sobre o foco narrativo.

Falando sobre os gêneros narrativos, Barthes afirma que:

Há, em primeiro lugar, uma variedade prodigiosa de gêneros, distribuídos entre substâncias diferentes, como se toda matéria fosse boa para que o homem lhe confiasse suas narrativas: a narrativa pode ser sustentada pela linguagem articulada, oral ou escrita, pela imagem, fixa ou móvel, pelo gesto ou pela mistura ordenada de todas estas substâncias; está presente no mito, na lenda, na fábula, no conto, na novela, na epopéia, na história, na tragédia, no drama, na comédia, na pantomima, na pintura [...], no vitral, no cinema, nas histórias em quadrinhos [...], na conversação. (BARTHES, 2008, p. 19)

Tais narrativas, fixadas no imaginário das culturas a partir da literatura oral e escrita, projetam-se sob múltiplas formas, dado que as circunstâncias, o horizonte de perspectivas, a visão de mundo, o tempo em que se vive e até mesmo as influências quanto ao mercado literário são variáveis que interferem nas escolhas feitas pelo autor para situar sua narrativa. Barthes afirma ainda que “[...] sob estas formas quase infinitas, a narrativa está presente em todos os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades; a narrativa começa com a própria história da humanidade” (BARTHES, 2008, p. 19) e aponta para uma visão antropológica quando diz que “não há em parte alguma povo algum sem narrativa; todas as classes, todos os grupos humanos têm suas narrativas, e frequentemente estas narrativas são apreciadas em comum por homens de culturas diferentes” (BARTHES, 2008, p. 19).

O estudo do foco narrativo - ou ponto de vista – consiste em buscar justamente o ponto

de perspectiva da visão com a qual o narrador configurou sua história, a partir de uma ou de várias visões de mundo trazidas pelas personagens nos seus contextos de vida.

O estudo teórico acerca de tal tema ganhou força a partir de 1921 com a publicação do livro *The Craft of Fiction*, de Percy Lubbock, o qual problematizou a questão do ponto de vista e a perspectiva que ele traz ao universo ficcional. A teoria sobre o foco narrativo é tributária de outras áreas de conhecimento, da linguagem utilizada nos estudos das Artes Plásticas e também da Física, pois a expressão *foco* é, nas artes, instrumento, objetivo do olhar do pintor, escultor sobre o objeto em criação e, também, nas ciências exatas, origem ou destino das ondas sonoras ou luminosas.

Já para a teoria literária, foco é para onde convergem ou divergem os eixos discursivos que compõem a narrativa. Para alguns teóricos como Brooks e Warren, *foco* também pode ser sinônimo de *centro* e, na língua inglesa, vê-se tanto o termo *point of view* quanto *focus of narration* sendo utilizados com o mesmo sentido. Fernandes (1996) considera que há em Brooks e Warren e no teórico russo Komroff contribuições para o estudo do foco narrativo, que são significativos para construir instrumental possível de aplicação em romances como a obra de Wolf.

Identifica-se ao longo de toda a obra *Medeia Vozes* a narrativa em primeira pessoa e “vê-se que, a continuar como começou, caracteriza bem a primeira categoria de Brooks e Warren” (CARVALHO, 1981, p. 4) sobre foco narrativo intitulada *narrador-protagonista*. Porém, devido à presença de várias vozes assumidas no romance, todas elas em primeira pessoa, o texto alemão não se limita a um único narrador, já que todas as personagens secundárias, e que depõem sobre a protagonista no universo ficcional, têm voz na narrativa, através de monólogos. Examinando Komroff e sua teoria sobre o foco narrativo, encontra-se um elemento conceitual, que faz essas vozes caberem em uma tipologia do foco narrativo, a qual o estudioso chama de “narração da história por diferentes personagens”. Para Carvalho, “muito interessante é o modelo de um conjunto narrativo em que vários personagens contem, um de cada vez, a mesma história, vista de ângulos diferentes” (CARVALHO, 1981, p. 19). Com esse foco é que a narrativa de *Medeia Vozes* se apresenta. Além de Wolf, “é o que foi realizado por Faulkner em *Absalom, Absalom!* e por Joyce Cary, na trilogia constituída de *Herself Surprised* (1941), *To Be a Pilgrim* (1942) e *The Horse’s Mouth* (1944).” (CARVALHO, 1981, p. 19). O teórico brasileiro menciona, ainda, que “Dalton Trevisan mostrou como o método pode ser, eficazmente, aplicado ao conto, em *Em Manobra*” (CARVALHO, 1981, p.19) e afirma que “este é um método realmente notável, que, mostrando

fatos que uns vêem e outros não, desnuda a parcialidade das interpretações humanas” (CARVALHO, 1981, p.19). O autor complementa, ainda, sobre as vantagens que Komroff assinala nesse tipo de foco narrativo - onde várias personagens constroem, a partir de suas vozes, o enredo - que haveria maior facilidade de o leitor aceitar uma história estranha ou sobrenatural “uma vez que o narrador se apresenta como tendo vivido as aventuras narradas” (CARVALHO, 1981, p. 17) e que, por ser em primeira pessoa, haveria maior intensidade e intimidade da experiência narrada, além de haver a aptidão do “eu” para dar unidade à história.

Tais escolhas acerca do foco narrativo - narrador-protagonista e narração da história por diferentes personagens em primeira pessoa - são parte do instrumental escolhido para análise da obra alemã, já que as vozes presentes no texto contemplam a multiplicidade de ângulos sobre os fatos essenciais do romance.

3.1.1 O FOCO NARRATIVO COM FUNÇÃO SOCIAL DA ESCRITA, ANTECIPANDO ALGUMAS REFLEXÕES SOBRE SEU PAPEL NO ROMANCE DE CHRISTA WOLF

A escolha de Wolf de utilizar múltiplas vozes na construção da história, contada sob a perspectiva de personagens variadas que transpõem a tragédia grega para o romance, exige análise literária, porém, também histórica e sociológica, visto que seu romance indica, inclusive, uma possível leitura como alegoria política das Alemanhas divididas. Chiappini (1985) evoca Hegel ao afirmar que o tema básico do romance como gênero seria o conflito entre “a poesia do coração” e a “prosa das circunstâncias” visto que “o romance pressupõe uma realidade tornada prosaica, sem a transcendência do mundo épico onde habitam deuses e heróis, mas procuraria, nessa realidade prosaica, restituir os acontecimentos e aos indivíduos a poesia de que foram despojados” (CHIAPPINI, 1985, p. 10). Nessa perspectiva, caberia a pergunta: não estaria Christa Wolf, escritora oriunda da República da Alemanha Oriental, construindo uma alegoria mítica para fazer uma releitura da história de seu próprio povo, através de uma heroína que vive em um mundo dividido entre gregos e bárbaros, assim como inúmeros autores²⁴ já o fizeram exercendo um ato revolucionário, durante períodos de crise

24 Por exemplo, as obras *Os funerais da mamãe grande* (1962), conto em que o escritor colombiano

política e ditaduras? As múltiplas vozes que contam a história da Medeia contemporânea não seriam seres autônomos que revelariam as diversas faces de uma civilização em crise? Tal foco narrativo reforça e amplia a ideia de multiplicidade de perspectivas e coloca as personagens na condição de portadoras de múltiplos olhares desveladores do real em que o escritor desempenha um papel revolucionário, de revelação. Para explicitação desse aspecto, menciona-se a teoria crítica do escritor Julio Cortázar, que trata dessa questão tanto na escrita de contos quanto na de romances. Nela, Cortázar ressalta que o escritor revolucionário é aquele em que se fundem, indissolivelmente, a consciência do seu compromisso individual e coletivo, e essa outra soberana liberdade cultural que confere o pleno domínio do ofício. Observe-se:

Se esse escritor, responsável e lúcido, decide escrever literatura fantástica, ou psicológica, ou voltada para o passado, seu ato é um ato de liberdade dentro da revolução e, por isso, é também um ato revolucionário, embora seus livros não se ocupem das formas individuais ou coletivas que adota a revolução. Contrariamente ao estreito critério de muitos que confundem literatura com pedagogia, literatura com ensinamento, literatura com doutrinação ideológica, um escritor revolucionário tem todo o direito de se dirigir a um leitor muito mais complexo, muito mais exigente em matéria espiritual do que imaginam os escritores e os críticos improvisados pelas circunstâncias e convencidos de que seu mundo pessoal é o único mundo existente, de que as preocupações do momento são as únicas preocupações válidas. (CORTÁZAR, 1993, p. 161)

Seguindo nessa linha de análise do foco narrativo, é relevante citar, também, para o estudo sobre o impacto do mito na obra de Wolf, a opinião de Cortázar quanto à função social do escritor. O teórico acredita que não se julga um escritor somente pelo tema de seus contos ou de seus romances, mas, sim, “por sua presença viva no seio da coletividade, pelo fato de que o compromisso total da sua pessoa é uma garantia insofismável da verdade e da necessidade de sua obra, por mais alheia que esta possa parecer à vista das circunstâncias do momento” (CORTÁZAR, 1993, p. 161). Para o escritor, essa obra não é alheia à revolução por não ser acessível a todos. Ao contrário, “prova que existe um vasto setor de leitores em potencial que, num certo sentido, estão muito mais separados que o escritor das metas finais da revolução, dessas metas de cultura, de liberdade, de pleno gozo da condição humana.” (CORTÁZAR, 1993, p. 161)

Gabriel Garcia Márquez faz uma crítica à dominação do poder político, e *O Santo Inquérito* (1966), peça teatral do escritor brasileiro Dias Gomes, onde esse retoma a história das inquisições para tratar, alegoricamente, da ditadura militar brasileira, através do julgamento da personagem *Branca*, uma espécie de Joana D’Arc nordestina.

Em suas observações acerca da figura do narrador, Chiappini (1985) diz que esse “é um, entre os vários elementos com os quais se articula, orgânica e especificamente, a composição das obras singulares” (CHIAPPINI, 1985, p. 86). Chiappini trata a figura do narrador como alguém que, ocultando-se na narrativa, pode projetar-se na personagem da qual fala. Observe-se:

No decorrer da *HISTÓRIA*, as *HISTÓRIAS* narradas pelos homens foram-se complicando, e o *NARRADOR* foi mesmo progressivamente se ocultando, ou atrás de outros narradores, ou atrás dos fatos narrados, que parecem cada vez mais, com o desenvolvimento do romance, narrarem-se a si próprios; ou, mais recentemente, atrás de uma voz que nos fala, velando e desvelando, ao mesmo tempo, narrador e personagem, numa fusão que, se os apresenta diretamente ao leitor, também os distancia, enquanto os dilui. (CHIAPPINI, 1985, p. 84)

O teórico Walter Benjamim, em *O Narrador*, observa que “a experiência de boca em boca é a fonte onde beberam todos os narradores. E, entre os que escreveram histórias, os grandes são aqueles cuja escrita menos se distingue do discurso dos inúmeros narradores anônimos.” (BENJAMIM, 1985, p. 58). Portanto, é relevante para esse estudo, sob o ponto de vista sociológico, a opinião que esse teórico expressa no texto abaixo:

A orientação para o interesse prático é um traço característico de muitos narradores natos [...]. Tudo aponta para a relação que isso mantém com qualquer narrativa verdadeira. Clara ou oculta, ela carrega consigo sua utilidade. Esta pode consistir ora numa lição de moral, ora numa indicação prática, ora num ditado ou norma de vida – em qualquer caso o narrador é um homem que dá conselhos ao ouvinte [...]. O conselho é de fato menos resposta a uma pergunta do que uma proposta que diz respeito à continuidade de uma história que desenvolve agora [...]. O conselho, entretencido na matéria da vida vivida, é sabedoria. (BENJAMIM, 1985, p. 59)

Não que esta função prática, necessariamente, deva estar explícita no tema ou no discurso das personagens, mas faz parte do exercício criativo, como situa ainda Cortázar quando diz que essas obras não terão sido escritas necessariamente por obrigação, por mandado da hora ou por força de encomenda. Seus temas nascerão quando for o momento, quando o escritor sentir que deve plasmá-los, materializá-los em contos ou romances, peças de teatro ou poemas. Os temas conterão uma mensagem autêntica e profunda, porque não terão sido escolhidos por um imperativo de caráter didático ou proselitista, mas por uma força que pressionará o autor, e que esse, “apelando para todos os recursos de sua arte e de sua técnica, sem sacrificar nada a ninguém, haverá de transmitir ao leitor como se transmitem as coisas fundamentais: de sangue a sangue, de mão a mão, de homem a homem” (CORTÁZAR, 1993, p. 163).

Retomando, ainda, os estudos sobre teoria da narrativa de Cortázar, esse defende que a arte popular não está dissociada das histórias que nasceram da oralidade e que compõem os clássicos literários. O autor dá o exemplo de que presenciou a emoção que entre gente simples provoca uma representação de *Hamlet*, obra considerada difícil e sutil, e que continua sendo tema de estudos eruditos e de infinitas controvérsias. Cortázar ressalta que:

É certo que essa gente não pode compreender muitas coisas que apaixonam os especialistas em teatro isabelino. Mas que importa? Só sua emoção importa, sua maravilha e seu arroubo diante da tragédia do jovem príncipe dinamarquês. O que prova que Shakespeare escrevia verdadeiramente para o povo, na medida em que seu tema era profundamente significativo para qualquer um – em diferentes planos, sim, mas atingindo um pouco de cada um – e que o tratamento teatral desse tema tinha a intensidade própria dos grandes escritores, graças à qual se quebram as barreiras intelectuais aparentemente mais rígidas, e os homens se reconhecem e confraternizam num plano que está mais além ou mais aquém da cultura. (CORTÁZAR, 1993, p. 162)

Portanto, interessa ao presente estudo, a teoria do dialogismo de Bakhtin, na construção de uma narrativa com pontos de vista variados, o qual diz: “o diálogo do autor com o herói é, no romance polifônico de Dostoiévski, um procedimento de construção das personagens e, ao mesmo tempo, a afirmação da presença não ostensiva, porém eficaz, do autor nesse processo” (BAKHTIN, 2008, p. XII)²⁵. Nessa concepção as fronteiras entre autor/narrador se esmaecem e se confundem, propositalmente: é o que Bakhtin chama de “cosmovisão do autor, de cujo ponto de vista ele entende o mundo dos seus heróis” (BAKHTIN, 2008, p. 9) e que, porém, dialoga incessantemente *com* e *entre* eles, personagens, além de oferecer ao leitor perspectivas também multiplicadas de interpretação da obra. Desvendar a cosmovisão que rege a dialógica reinvenção do mito de Medéia na obra de Wolf pelo viés polifônico é o objetivo do presente trabalho. Parte-se, então, dessas breves observações sobre o foco narrativo para aprofundar a teoria da polifonia.

3.2 A POLIFONIA SEGUNDO MIKHAIL BAKHTIN

A principal ferramenta teórica elencada para o estudo da reinvenção do mito de

25 Escolheu-se utilizar a 4ª edição revista e ampliada de *Problemas da Poética de Dostoiévski* da Editora Forense Universitária, com tradução direta do russo, notas e prefácio de Paulo Bezerra (UFF-USP)

Medéia é a teoria da polifonia, do linguista e filósofo russo Mikhail Bakhtin. Tal escolha dá-se a partir da relevância histórica de tal investigação literária e da possibilidade de aplicação no romance de Christa Wolf. A escolha do teórico russo como balizador da investigação justifica-se, também, por ser a estética literária tema recorrente em seus estudos.

Durante um longo período, as reflexões teóricas sobre narrativa estiveram ligadas, principalmente, às correntes estruturalista e contextualista. A primeira buscava o entendimento da estrutura do fenômeno da produção; a segunda, relacionava a análise do texto literário à estrutura social observando a arte quanto ao seu conteúdo ideológico.

Já a obra teórico-crítica de Mikhail Bakhtin inclui a voz do outro²⁶ no discurso literário. Todorov sintetiza a antítese entre as tendências da crítica literária quando afirma que “o paradoxo dos formalistas (e sua originalidade) fora praticar descrições ‘clássicas’ (aristotélicas) a partir de premissas ideológicas românticas; Bakhtin restabelece a doutrina romântica em sua pureza” (TODOROV, 2003, p. XVIII). Trata-se, pelas palavras de Todorov, do tema que esteve no “centro de sua atenção já no início dos anos 20, e ao qual ele não cessa de voltar até o fim da vida; um tema ao mesmo tempo particular [...] é o tema da relação entre o criador e os seres criados por este, ou, como diz Bakhtin, entre autor e herói”. (TODOROV, 2003, p. XVIII)²⁷. Todorov interessa-se pelo estudo que a estética de Bakhtin oferece com relação à “imanência”, a qual esse teórico enfatiza no prefácio à edição francesa da *Estética da Criação Verbal* (2003), e pelo estudo da construção da obra enquanto espaço social, ou seja: “um tipo de relação humana: aquela em que uma das duas pessoas engloba inteiramente a outra e por isso mesmo a completa e a dota de sentido” (TODOROV, 2003, p. XIX).

A etimologia grega da palavra *polifonia* significa *várias vozes*, contrapondo-se à definição de *monofonia*, que se traduz por *voz única*. Essas nomeações foram utilizadas inicialmente, na teoria da música e, desde o início do século XX, na literatura. O termo foi

26 A noção de importância do *outro* na perspectiva literária de Bakhtin é bem explicitada no capítulo II “A forma espacial da personagem” da obra *Estética da criação verbal* (2003). Nesse espaço, o teórico expressa detalhadamente o que vem a ser a interrelação *eu-outro*, que situa o princípio da exotopia e explica sua forte visão acerca do dialogismo na literatura. A exotopia, enquanto pressuposto teórico, baseia-se em acreditar que o *outro* só pode ser configurado, completado, a partir da observação do *eu*, e vice-versa. Não é exagero dizer que Bakhtin andou, em certo sentido, em paralelo, com a física quântica desde o início do século XX, já que um dos princípios bastante atuais da ciência contemporânea é a de que a presença do *observador* modifica o *objeto/sujeito observado*. Há também, nesse mesmo capítulo, conceitos como o *excedente de visão em relação ao outro indivíduo*, ponto condicionante, segundo Bakhtin, para definir a esfera de ativismo, ou seja, de um engajamento social do sujeito, e que, em termos literários, vai aparecer na construção das personagens do romance polifônico.

27 Tal citação, proferida por Tzvetan Todorov, pertence ao prefácio à edição francesa de *Estética da Criação Verbal* (2003), de Bakhtin

cunhado pelo linguista russo Bakhtin ao definir como polifônico o romance que desloca o narrador onisciente para um foco narrativo composto por múltiplas vozes sociais que se contrapõem e se entrecruzam, manifestando variados pontos de vista sobre uma determinada realidade. Tal construção romanesca define-se como aquela em que cada personagem funciona como um ser autônomo, autoconsciente e autêntico, com visão de mundo, voz e posição própria no universo ficcional; personagens que podem refletir, ou não a visão de mundo ou os ideais de seu criador²⁸, além de possuírem uma relação de igualdade entre si como integrantes e formadores do diálogo dentro da obra. Com seu conceito de polifonia, Bakhtin realiza uma inovação na crítica literária e cria um novo paradigma para o estudo do discurso romanesco. Abre a perspectiva para que as personagens sigam sendo construídas no espaço da ficção enquanto sujeitos da obra, e não mais apenas como objetos²⁹, e rompe a necessidade histórica de um discurso monológico³⁰ na construção do romance, além de possibilitar uma leitura crítica da realidade, como especificidade da obra. A palavra, então, torna-se ferramenta para construir um discurso enquanto mecanismo dinâmico, que pode ser lido sob perspectivas lingüísticas, históricas e culturais variadas.

Para Bakhtin, o autor/escritor também ganha novo posicionamento na construção do discurso dessas múltiplas vozes, já que, segundo ele, “não se exige do autor do romance polifônico uma renúncia a si mesmo ou à sua consciência, mas uma ampliação incomum, o aprofundamento e a reconstrução dessa consciência (em certo sentido, é verdade) para que ela possa abranger as consciências plenivalentes dos outros” (BAKHTIN, 2008, p. 78), ou seja, plenas de vontade e de força, personagens que estão autorizadas a dar seus depoimentos em consonância ou dissonância com a visão do autor, criando sempre sentidos múltiplos e visões globais da realidade ficcional.

Bakhtin situa o autor como a “consciência das consciências”, mas também como um elemento que constitui o romance e não mais como um agente das forças “anímicas” da obra: um elemento estético que torna-se por vezes o narrador, às vezes o condutor das múltiplas vozes que compõem a obra. O teórico russo afirma, ainda, que “a nova posição do autor do

28 Segundo Bakhtin, o autor do romance polifônico estrutura as vozes na obra sob a ótica da independência, da liberdade e da plenitude; com autonomia relativa, evidentemente, pois jamais situa tais personagens fora do plano existencial do próprio autor.

29 No romance polifônico, o criador reposiciona as personagens enquanto *sujeitos*, não mais como *objetos* de um autor que os percebe e subordina enquanto veículos de sua própria palavra. Ou seja, a narrativa torna-se, assim, descentralizada da visão do autor, do narrador ou da personagem protagonista.

30 Segundo Bakhtin, romance monológico é aquele em que se apresentam várias personagens com uma visão única de mundo, um pensamento ou ideologia dominante e que personificam, no universo ficcional, a percepção una do autor.

romance polifônico pode ser esclarecida através de um confronto concreto dessa posição com a posição monológica nitidamente expressa na matéria de qualquer obra” (BAKHTIN, 2008, p. 79) e que “do autor do romance polifônico exige-se uma atividade dialógica imensa e sumamente tensa: tão logo ela diminui, os heróis começam a imobilizar-se e objetificar-se, aparecendo no romance fragmentos da vida monologicamente formalizados” (BAKHTIN, 2008, p. 78). Para referendar sua teoria, Bakhtin justifica inúmeras vezes, ao longo de *Problemas da Poética de Dostoiévski*, a relevância da análise do romance polifônico e a função social do mesmo perante os cânones instituídos pelas narrativas monológicas. Observe-se:

Dostoiévski é o criador do romance polifônico. Criou um gênero romanesco essencialmente novo. Por isto sua obra não cabe em nenhum limite, não se subordina a nenhum dos esquemas histórico-literários que costumamos aplicar às manifestações do romance europeu. Suas obras marcam o surgimento de um herói cuja voz se estrutura do mesmo modo como se estrutura a voz do próprio autor no romance comum. A voz do herói sobre si mesmo e o mundo é tão plena como a palavra comum do autor; não é subordinada à imagem objetificada do herói como uma de suas características, mas tampouco serve de intérprete da voz do autor. Ela possui independência excepcional na estrutura da obra, é como se soasse ao lado da palavra do autor, coadunando-se de modo especial com ela e com as vozes plenevalentes de outros heróis. (BAKHTIN, 2008, p. 5)

Beth Brait (2009), uma das principais estudiosas brasileiras a se debruçar sobre a produção científica e a trajetória acadêmica do filósofo e linguista russo, diz que *Problemas da poética de Dostoiévski* visa à caracterização do discurso polifônico, da polifonia, das formas de presença da *alteridade*³¹, do *outro* como constitutivo do discurso já que “nele, apontam vários críticos, Bakhtin abordou, entre muitos outros, aspectos ligados à interação individual/social, autor/herói, cultura/civilização, possibilidades/impossibilidades do diálogo, permitindo diferentes abordagens e interpretações” (BRAIT, 2009, p. 66). À parte das interpretações sociológicas e fenomenológicas, o trabalho feito por Bakhtin com as narrativas pode ser tomado como exemplar para a construção da complexidade e amplitude das particularidades do *outro* presente na estrutura do romance.

Todorov, ao mencionar o estudo de Bakhtin, diz: “Dostoiévski seria o primeiro a assimilar as relações entre autor e personagem às relações do tipo ‘eu-tu’ e não mais ‘eu-

31 A alteridade, segundo Bakhtin, constrói e define o ser humano, já que é *na relação com o outro* onde se consegue constituir uma *consciência de si mesmo*. Bakhtin percebe a língua como um fato social e também a linguagem como um processo de criação coletiva; transpõe para a literatura uma interpretação sociológica, além de revelar suas percepções sobre as relações humanas e visões de mundo através dos estudos de crítica literária.

isso” (TODOROV, 2003, p. XX). O teórico acrescenta, quanto à originalidade desse autor de romances, que:

A “arte” dialógica tem acesso a um terceiro estado, acima do verdadeiro e do falso, do bem e do mal assim como no segundo, sem que por isso se reduza a ele: cada ideia é a ideia de alguém, situa-se em relação a uma voz que a carrega e a um horizonte a que visa. No lugar do absoluto encontramos uma multiplicidade de pontos de vista: os das personagens e o do autor que lhes é assimilado; e eles não conhecem privilégios nem hierarquia. A revolução de Dostoiévski, no plano estético (e ético), é comparável à de Copérnico, ou ainda à Einstein, no plano do conhecimento do mundo físico (imagens favoritas de Bakhtin): já não há centro, e vivemos na relatividade generalizada. (TODOROV, 2003, p. XXI)

Em *PPD*³², Bakhtin afirma que essa obra, enquanto ensaio, serve para “mostrar a originalidade de Dostoiévski como artista que contribuiu com novas formas estéticas e por isso teve o dom de ver e descobrir novas facetas do homem e de sua vida” (BAKHTIN, 2008, p.339). Bakhtin menciona ainda que essa experiência lhe permitiu “ampliar os horizontes da visão estética e analisar o homem sob outro ângulo de visão artística” (BAKHTIN, 2008, p. 339). E conclui, ainda, que ao dar continuidade à “linha dialógica” na evolução da prosa ficcional européia, Dostoiévski criou uma nova variedade de gênero de romance: o romance polifônico, cujas peculiaridades inovadoras estão elucidadas no mesmo ensaio:

Consideramos a criação do romance polifônico um imenso avanço não só na evolução da prosa ficcional do romance, ou seja, de todos os gêneros que se desenvolvem na órbita do romance, mas, generalizando, também na evolução do pensamento artístico da humanidade. Parece-nos que se pode falar francamente de um pensamento artístico polifônico de tipo especial, que ultrapassa os limites do gênero romanesco. Este pensamento atinge facetas do homem e, acima de tudo, a consciência pensante do homem e o campo dialógico³³ do ser, que não se prestam ao domínio artístico se enfocados de posições monológicas. (BAKHTIN, 2008, p. 339)

Bakhtin argumenta diretamente sobre o ineditismo que coube à Dostoiévski, e que provocou uma revolução na escrita romanesca, quando trata diretamente do conceito de quebra do romance monológico e afirma que a “a multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autêntica polifonia de vozes plenivalentes constituem, de fato,

32 Para facilitar o desenvolvimento do texto da dissertação, *Problemas da Poética de Dostoiévski* será identificada através da sigla *PPD*.

33 Há na presença desse *campo* enquanto espaço constante do diálogo o sentindo contínuo de incompletude, onde se abre permanente possibilidade de construir novas perspectivas e visões sobre o contexto em questão ou, ainda, acerca de qualquer realidade.

a peculiaridade fundamental dos romances de Dostoiévski” (BAKHTIN, 2008, p. 5). Bakhtin menciona que “não é a multiplicidade de caracteres e destinos que, em um mundo objetivo uno, à luz da consciência una do autor, se desenvolve nos seus romances” (BAKHTIN, 2008, p. 5) e sim, precisamente, a multiplicidade de consciências e seus mundos que no romance se combinam numa unidade de acontecimento, mantendo a sua imiscibilidade. Sobre a obra do romancista russo, Bakhtin diz, ainda, que:

Dentro do plano artístico de Dostoiévski, suas personagens principais são, em realidade, não apenas objetos do discurso do autor mas os próprios sujeitos desse discurso diretamente significante. Por esse motivo, o discurso do herói não se esgota, em hipótese alguma, nas características e funções do enredo e da pragmática, assim como não se constitui na expressão da posição propriamente ideológica do autor. A consciência do herói é dada como a outra, a consciência do outro mas ao mesmo tempo não se objetifica, não se fecha, não se torna mero objeto da consciência do autor. Neste sentido, a imagem do herói em Dostoiévski não é a imagem objetivada comum do herói no romance tradicional. (BAKHTIN, 2008, p. 5)

Bakhtin diz que polemiza-se com os heróis, aprende-se com os heróis, tenta-se desenvolver suas concepções até fazê-las chegar a um sistema acabado, insiste que o herói tem competência ideológica e independência, é interpretado como autor de sua própria concepção filosófica e plena e não como objeto da visão artística final do autor. Para a consciência dos críticos, o valor direto e pleno das palavras do herói desfaz o plano monológico e provoca resposta imediata, “como se o herói não fosse objeto da palavra do autor, mas veículo de sua própria palavra, dotado de valor e poder plenos” (BAKHTIN, 2008, p. 3).

3.2.1 ELEMENTOS PARA EXAMINAR AS VOZES NO ROMANCE *MEDEIA VOZES*, COM ESBOÇO DE APLICAÇÃO NO TEXTO

O estudioso Tzvetan Todorov afirma, em seu artigo “As categorias da narrativa literária” em seu *Análise Estrutural da Narrativa*, que “cada obra de arte entra em relações complexas com as obras do passado que formam, segundo as épocas, diferentes hierarquias” (TODOROV, 2008, p. 220) e, em se tratando de literatura, que “é uma ilusão crer que a obra tem uma existência independente” já que “ela aparece em um universo literário povoado pelas obras já existentes e é aí que ela se integra” (TODOROV, 2008, p. 220). Tais prerrogativas não poderiam, de forma alguma, ser abstraídas do processo de criação do presente

instrumental teórico para análise do romance alemão. Ainda mais tendo-se em vista, o objetivo do estudo da reinvenção de um mito em obra contemporânea, como é o caso pontual da obra literária *Medeia Vozes*.

O romance de Christa Wolf intriga e instiga por sua construção narrativa conter *per se* a palavra *vozes* já em seu título. Isso também justificaria a escolha de tal viés polifônico na análise do texto. É importante examinar o universo do discurso das personagens para desvendar a peculiar construção romanesca da escritora alemã. A teoria da polifonia de Mikhail Bakhtin será aplicada, portanto, como instrumental para desvelar as diversas vozes que compõem o romance *Medeia Vozes*. Também servirá para observar a essência de tais discursos como construtores do sentido do texto reinventado a partir do mito grego da feiticeira Medéia e das características das personagens que produzem os monólogos na obra contemporânea.

Os conceitos-chave da estética de Bakhtin serão utilizados para análise dos discursos e do universo composto por Wolf na reinvenção do mito. São eles: o dialogismo como forma de interação e complementação mútua entre as personagens; a ausência de monologismo como pensamento único e autoritário e seus desdobramentos na construção das personagens do romance, o que faz essa obra ser diferente do texto de Eurípedes. A polifonia como método discursivo do universo literário em formação; o narrador e sua relação de diálogo com as personagens; a relação eu-outro como fenômeno sociológico dentro do romance; a formação das personagens em sua incompletude no universo ficcional; e, em especial, o ativismo do autor no romance tido como polifônico, no qual o autor é considerado como a consciência das consciências, mesmo havendo seu distanciamento em relação à visão de mundo das personagens as quais concede inteira liberdade.

Para tanto, o presente estudo irá ater-se ao exercício bakhtiniano de identificação das vozes das personagens, embasado na teoria de *PPD*, como condutora da interpretação do universo ficcional da obra de Christa Wolf. Evidentemente *Estética da Criação Verbal* também contém explicitação teórica para os conceitos bakhtinianos, mas será *PPD* que oferecerá os elementos essenciais para a leitura de *Medeia Vozes*, releitura da *Medéia* de Eurípedes.

Entende-se aqui que a construção da heroína no romance *Medeia Vozes* dá-se de forma semelhante ao que Bakhtin apontou no romance de Dostoiévski. Mostrar e detalhar em que momentos e discursos a protagonista manifesta esse ser-sujeito modificando o mito original é o objetivo deste estudo.

Como já se mencionou no início do presente capítulo, é essencial levar-se em conta que o texto original *Medéia* é, enquanto instrumento de análise da reinvenção mítica em *Medeia Vozes*, referência primeira, visto que, também para Bakhtin e para referendar uma das hipóteses da presente dissertação, “o texto só tem vida contatando com outro texto” (BAKHTIN, 2008 p. 381). Nesse caso, *Medeia Vozes* só existe e, portanto, coexiste, em relação à *Medéia* grega. Nesses termos, o conceito bakhtiniano fica explícito e passível de ser utilizado e pode-se partir dele para proceder à interpretação do romance de Christa Wolf.

O romance monológico da proposição desse trabalho é a obra *Medéia*, de Eurípedes. Já em *Medeia Vozes*, a escritora alemã transgride a versão do arquétipo da mulher vingativa ao refazer a história a partir da fala e da escrita feminina. A tragédia grega, ou seja, o primeiro registro escrito do mito de *Medéia*, parte da visão de um homem, Eurípedes, que mesmo sendo considerado um defensor da mulher no século V a.C., demonstra na peça teatral uma visão própria do universo masculino da época. Portanto, ao observar o contexto do universo cultural expresso em *Medéia* a partir de uma visão do tempo presente, outros aspectos de estudo de gênero podem ganhar espaço, como a contraposição da literatura escrita por homens e a literatura feita por mulheres.

Também essa perspectiva de análise de gênero será aplicada ao exame do coro, partindo-se da hipótese de que as vozes, individuais e personificadas na obra da escritora alemã, formam um novo coro. Será utilizado, com ênfase, o conceito de polifonia, a noção de dialogismo de Bakhtin na interpretação das vozes de cada personagem da narrativa da obra de Wolf, as quais são percebidas enquanto falas de sujeitos em permanente construção, articuladores do seu próprio discurso e veículo de sua consciência individual. Haverá a tentativa de se verificar em que medida cada uma dessas vozes dialoga com a personagem principal Medeia para configurá-la. Acredita-se que esse instrumento teórico demonstrará com clareza e objetividade aspectos fundamentais de diferenciação das obras *Medéia e Medeia Vozes* e auxiliará a apontar a reconstrução e a reinvenção do mito original. Também será útil essa teoria na identificação dos diálogos entre os personagens secundários e seu imaginário, espécie de fala-pensamento que, possivelmente, dá fundamento ao desenvolvimento da trama que refaz o mote da obra original e que constrói as ações no romance polifônico de Wolf.

Ambos os conceitos, polifonia e dialogismo, que estão interligados, serão úteis na busca pelas respostas ao questionamento desse estudo, ou seja, a reinvenção do mito, e a pergunta sobre até que ponto, e sob quais aspectos, as vozes que compõem a obra alemã são vozes sociais e ideológicas, em especial a voz da protagonista. Nesse aspecto, Robert Stam

(1992) cita Bakhtin: “a linguagem é um campo de batalha social, o local onde os embates políticos são travados tanto pública quanto intimamente” (APUD, BAKHTIN, 1992, p. 17). Em *Medeia Vozes*, numa primeira avaliação, esse campo de batalha não se estabelece diretamente no diálogo entre duas ou mais personagens, já que a obra é uma espécie de bricolagem de monólogos das personagens. Ela configura o universo ficcional na soma das falas individuais das personagens, situando-se no campo da imaginação de cada uma delas e configura-o a partir de suas ações e pontos de vista de cada um em relação ao outro.

São os monólogos testemunhos dos discursos individuais, que refletem no julgamento do outro e, em relação, produzem o coro, plural, polifônico, para além do uníssono do romance monológico. Observe-se Stam referindo mais uma vez a teoria de Bakhtin e referendando tal sua concepção:

O que Bakhtin chama de “a palavra”, ou seja, a linguagem no sentido mais amplo, é o “fenômeno ideológico por excelência”, e o “meio mais puro e mais sensível de interação social”. A palavra é onipresente na vida social. [...] A linguagem e o poder vivem numa intersecção permanente, não apenas sob a forma óbvia de conflitos relativos a idiomas oficiais, como em qualquer lugar onde a questão da diferença lingüística se veja envolvida com ordenações sociais assimétricas. (STAM, 1992, p. 17)

Um exemplo dessa espécie de *pensamento-fala*, que se estabelece como um julgamento do outro, apresenta-se quando o argonauta Jasão mostra seu ponto de vista sobre Medeia e o primeiro astrônomo do rei de Corinto. Observe-se:

Esta mulher ainda há-de ser a minha desgraça. Como se eu o não tivesse já pressentido! Medeia ainda vai ser a minha desgraça, disse eu abertamente a Acamante. Ele não me contradisse, mas também não me deu razão, que maldito feitio este! Sempre com aquele sorriso fino, sempre com aquela expressão misteriosa nos olhos, sempre aquela maneira insinuante de falar, como a querer dizer que agora já não é fácil alguém prejudicar-me. Não sei o que quererá desta vez. É claro que ele ouviu a erva crescer, o senhor astrônomo-mor! Queres-te divertir à minha custa, Acamante? (WOLF, 1996, p. 39)

Embora tenha-se adiantado alguns aspectos de aplicação do instrumental teórico, a interpretação das vozes do romance será feita a seguir, no capítulo 4, que trata da análise da obra *Medeia Vozes*, em especial no tópico “O diálogo entre a Medeia de Christa Wolf e a Medéia de Eurípedes” e também no subtópico “As transformações operadas pelo polifônico coro de vozes no romance de Christa Wolf”, onde serão analisadas as vozes das cinco personagens coadjuvantes.

4 MEDEIA VOZES DE CHRISTA WOLF: A REVELAÇÃO DE UM NOVO UNIVERSO

No presente capítulo “Medeia Vozes de Christa Wolf: a revelação de um novo universo”, serão examinadas as diferenças e semelhanças primordiais entre ambos os textos literários e, ainda, de que maneira se dá a reinvenção do mito original de Medéia no romance contemporâneo alemão. Esse exame será precedido pela apresentação da escritora Christa Wolf e sua relevância na literatura alemã contemporânea e também por informações sobre a literatura do tragediógrafo Eurípedes com breves reflexões sobre a sua *Medéia*.

Para identificar as transformações operadas pelo polifônico coro de vozes no texto de Christa Wolf não se perderá de vista a peça de Eurípedes, que é referencial importante para o romance.

Ao examinar-se a obra, escrita pela autora alemã, pode-se levantar a hipótese de que, muito mais do que escrever uma narrativa para ser encenada, a romancista propõe, através da reinvenção da história mítica de Medéia, perspectivas multifacetadas do enredo reconstruído a partir do mito original, as quais conduzem o leitor a percepções também variadas da vida de cada personagem, que são transformadas ao mesmo tempo em que outras não incluídas por Eurípedes passam a ter voz. Diferentemente do texto grego, o que se encontra em Wolf é a construção de um romance e não de um texto teatral, mesmo que esse possa ser adaptado, rearranjado e encenado para o teatro. No entanto, mesmo assim, o romance de Wolf preserva, ainda, alguns elementos da tragédia para dar vida ao seu mito reinventado, os quais serão apontados no desenvolvimento no capítulo.

No romance *Medeia Vozes*, diferentemente da tragédia *Medeia*, de Eurípedes, o conflito parte da esfera individual da protagonista e se propaga para uma rede de relações estabelecida na cidade de Corinto, onde se desenrola o drama. Eis aí uma das principais diferenças entre a peça grega e o romance contemporâneo em questão: o conflito que se deflagra em *Medeia Vozes* difere em substância da obra original grega. Se na primeira, o drama se configura no nível conjugal, nas consequências fatais da traição de Jasão, esposo de Medéia, em relação à ela, na segunda, a trama transcende em vários sentidos a vida afetiva da personagem principal: torna-se um problema de ordem social, coletiva, e não mais de ordem doméstica, familiar. Em *Medeia Vozes*, as preocupações da personagem são bastante distintas

das de *Medéia* de Eurípedes, como, por exemplo, a importância que a personagem dá ao casamento com Jasão e as consequências de sua separação.

Na obra contemporânea, nota-se também a presença da interferência impactante da personagem Medeia na vida de cada uma das demais personagens que constituem a versão do mito reconstituído por Wolf. As personagens aparecem oferecendo novas perspectivas para o universo ficcional do romance: pessoas do povo, que poderiam diluir-se na voz uníssona do coro grego ou euripediano, como na tragédia clássica, tornam-se seres com voz e ação autônomas. Seis delas são indicadas no índice do romance como *As vozes*, além de outras 16 que são referidas ao longo da narrativa.

A construção e a evolução do enredo do texto contemporâneo vão ocorrendo na medida em que a voz de Medeia, que inicia a narrativa, é intercalada pelas vozes das personagens secundárias, o que será explicitado adiante, mostrando as transformações operadas pelo polifônico coro de vozes do romance de Christa Wolf. Para tanto, serão analisadas todas as personagens que compõem a obra *Medeia Vozes*, partindo da protagonista e sua imagem desfeita de mulher traída e vingativa; passando por Acamante, primeiro astrônomo do rei, que utiliza o poder e a confiança do monarca coríntio para atrair Medeia, segundo seus interesses de instrutor da Escola de Médicos da cidade; Agámeda, a discípula infiel de Medéia, que desde a Cólquida, arquiteta planos de traição à mestre das artes de magia a qual ensinou-lhe, com ética, como deve-se utilizar a feitiçaria para a cura e o bem comum; Leucon, que, como segundo astrônomo do rei de Corinto e simpatizante do povo colco, transita na fronteira entre a cultura bárbara e a grega e se mostra amigo fiel da protagonista e voz das previsões nefastas que irão cumprir-se no destino da mulher bárbara; Jasão, o ambicioso argonauta, companheiro de Medeia no romance contemporâneo, assim como foi protagonista da obra de Eurípedes, mas que ganha perfil secundário no universo ficcional do texto alemão, como consequência da reinvenção do mito grego e Glauce, a perturbada filha do rei de Corinto e testemunha das atrocidades do pai, personagem que tem seu nome e destinos completamente modificados na versão contemporânea, através da conduta amigável e maternal de Medeia.

4.1 CHRISTA WOLF E SEU PAPEL NA LITERATURA ALEMÃ CONTEMPORÂNEA

Para melhor situar o leitor sobre a produção literária da escritora alemã em questão, acredita-se serem oportunas a exposição de breves informações sobre a biografia da autora de *Medeia Vozes*.

Christa Wolf foi uma crítica literária, romancista e ensaísta alemã e uma das escritoras mais conhecidas da antiga Alemanha Oriental. Nasceu em *Landsberg um Warthe der* na província de Brandemburgo, Alemanha, em 18 de Março de 1929. Na atualidade, a mesma cidade chama-se *Gorzów Wielkopolski* e está situada na Polônia. Wolf e sua família, sendo alemães, foram expulsos de sua casa que se tornou território polaco, a partir das II Guerra Mundial. Eles cruzaram a fronteira *Oder-Neisse* em 1945 e se estabeleceram em Mecklenburg, que se tornaria a República Democrática Alemã (RDA), ou Alemanha Oriental.

Christa Wolf estudou literatura na Universidade de Jena e Universidade de Leipzig, na Alemanha. Após a sua graduação, trabalhou para a União dos Escritores Alemães e tornou-se editora no mercado literário do país. Juntou-se ao Partido Socialista Unificado da Alemanha em 1949 e deixou-o em 1990. Durante a Guerra Fria, Wolf criticava abertamente a liderança da RDA mas, no entanto, manteve-se leal para com os valores socialistas de Karl Marx e manifestava-se contra a reunificação alemã. Há rumores de que, durante os anos de 1959 e 1961 tenha sido informante da Stasi, a polícia secreta alemã.

Wolf faleceu recentemente, em 1º de dezembro de 2011, aos 82 anos de idade, em Berlim. Viveu como escritora autônoma na Alemanha e tornou-se uma das mais importantes romancistas alemãs do século XX e de expressão literária da ex-República Democrática da Alemanha com grande projeção internacional.

Em suas obras, Wolf situa e dá forma, através de romances, à vida social da população alemã dividida pelo muro de Berlim - seja referindo diretamente seu país ou através de alegorias míticas. Seus temas centrais são o nazismo, a humanidade, o feminismo e a auto-descoberta. Seu último livro, *Cidade dos Anjos* (2010), apresenta uma maior carga autobiográfica se comparado às demais produções literárias da escritora. As três obras

traduzidas para a língua portuguesa são: *Em busca de Christa T.*, uma narrativa autobiográfica, que expõe a desilusão de uma mulher perante o regime socialista na antiga Alemanha Oriental; *Cassandra*, um monólogo, que parte de uma concepção moderna de tragédia, assim como em *Medeia Vozes*, onde a escritora coloca em cena os conflitos interiores vividos por essa personagem mitológica da Guerra de Tróia, numa reinterpretação da batalha como uma guerra de poder econômico e uma mudança de uma sociedade matriarcal para patriarcal e *Medeia Vozes*, em que Wolf transforma o mito da Medéia euripedeana, cruel e infanticida, num romance de poder narrado pela voz de seis personagens, que configuram uma versão totalmente diferente do drama original.

A produção literária de Wolf acompanhou com muita proximidade o processo evolutivo da ex-RDA, concedendo ao indivíduo um papel central nas suas construções narrativas. Segundo VIEIRA (2002), autora do artigo “Christa Wolf, *Medeia Vozes*”, nas obras de Wolf, “a relação entre o indivíduo e a sociedade é quase sempre conflituosa e geradora de sofrimentos, sacrifícios e inquietações, sobretudo nas mulheres, que se têm submetido, ao longo dos séculos, aos valores masculinos” (VIEIRA, 2002, p. 1). Ainda de acordo com a articulista que trata sobre algumas visões narrativas acerca de *Medeia Vozes*, diz-se que:

Acreditando, pois, numa possível emancipação do gênero humano, a autora colocou as mulheres, devoradas por tormentos interiores, no centro dos seus romances. Assim, inseriu a personagem principal de *Medeia Vozes*, caracterizada por uma forte densidade dramática, num período em que se subestimava o poder feminino oprimido pelo masculino e em que os reis escarneciam das rainhas.” (VIEIRA, 2002, p. 1).

Segundo Rosane Ketzer Umbach, professora do Departamento de Letras Estrangeiras Modernas e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Maria, no artigo “Em memória de Christa T.: dominação e exclusão social”, a escrita literária de Wolf “apresenta uma narração analítica, na qual se procura compreender um acontecimento passado através de um processo de reflexão”(UMBACH, 2008, p. 2). Segundo a pesquisadora, “esse tipo de narrativa com constantes mudanças de planos exige uma atenção muito grande do leitor, cuja participação ativa se dá através da reflexão e da interpretação do material apresentado pela narradora, a qual denomina de prosa épica” (UMBACH, 2008, p. 2). Para a autora brasileira, tal estilo de prosa torna-se “um instrumento para modificar o leitor na medida em que o chama para a reflexão, evitando apresentar-lhe uma história pronta, idealizada” (UMBACH, 2008, ANO, p. 2).

Dotada de um estilo próprio de narrativa e de pontos de vista sobre o mundo contemporâneo e a posição da mulher nesse universo ditado por regras ainda incorporadas ao sistema patriarcal, Christa Wolf merece, sem dúvida, pelo papel que representa na literatura, não só alemã, mas na escrita feminina contemporânea, dedicação de pesquisadores que se debrucem e analisem, por viéses variados, a rica construção ficcional de suas publicações. Acredita-se, por esses motivos, que haja relevância em examinar de *Medeia Vozes*, texto de uma autora quase desconhecida no Brasil e que deixou importante legado à literatura europeia contemporânea.

4.2 BREVES REFLEXÕES SOBRE A *MEDÉIA* DE EURÍPEDES, O TRAGEDIÓGRAFO REVOLUCIONÁRIO

Eurípedes foi um dos três principais tragediógrafos gregos, ao lado de Ésquilo e Sófocles, que legaram juntos, num universo de 90 peças escritas, 33 obras completas e conhecidas no mundo pós-helênico. Os três escritores são ressaltados na historiografia do teatro grego como os principais autores da dramaturgia clássica, a qual serve de base para o modelo nas artes cênicas ocidentais ainda hoje, representadas a partir do século V a. C., período de surgimento e auge da tragédia grega.

Lesky (1976) menciona sobre a biografia de Eurípedes que “é muito parca a ajuda recebida da tradição [...] Nem sequer o ano do nascimento do poeta está determinado com exatidão. Ao lado da indicação mais verossível, a da *Crônica de Mármore de Paros*, que nos dá o ano de 484, coloca-se uma outra que, talvez numa retificação deliberada, vincula seu nascimento ao ano da batalha de Salamina” (LESKY, 1976, p. 159). No entanto, são essas as informações que Brasil (1988) indica como o ano e local de nascimento de Eurípedes: 480 a.C., em Salamina, e situa seu falecimento na Macedônia em 406 a.C.. Tais informações constam na Introdução da edição das tragédias reunidas do mesmo autor, *Medéia, As Bacantes e As Troianas*, na qual Brasil é o tradutor. Junto a essas obras, têm-se conhecimento de um total de 18 peças de Eurípedes, entre elas *Hécuba, Efigênia em Áulides, Erecteu, Hipólito, Andrômaca, Ion, Suplicantes, Helena, Heraclidas, Estenobéia, Éolo, Crísipo, Cretenses, As Pelíades*, e a mais antiga, *Alceste*.

De acordo com Lesky, “Eurípedes é qualificado como o mais trágico dos poetas do teatro ático” (LESKY, 1976, p. 23) e, complementando, Brasil define-o como um escritor que “não se limita a reescrever as famosas histórias mitológicas de seu povo” (BRASIL, 1988, p. 6), pois “vai mais além, ou seja, cria personagens reais, do dia-a-dia grego, como a sofrida Medéia” (BRASIL, 1988, p. 6). Na *Poética* (1974) Aristóteles lembra que Eurípedes autointitulava-se como o tragediógrafo que descrevia os homens como eles são. Para Belleza, “o irrequieto Eurípedes, que era muito influenciado pelo movimento científico e filosófico de seu tempo, abriu caminhos no teatro, de efeitos tão duradouros no correr dos tempos, que lhe permitiram uma ligação estreita do teatro de sua época com o teatro de nossos dias” (BELLEZA, 1966, p. 57).

Ainda, segundo Brasil, “Eurípedes foi considerado o primeiro dramaturgo grego a se interessar pelos problemas femininos, tratando os personagens com individualidade e análise psicológica” (BRASIL, 1988, p. 5). Eurípedes trabalhou “dando novos valores às mulheres” (BRASIL, 1998, p. 6) e, por isso, o escritor brasileiro considera-o um feminista dois mil anos antes de surgir o termo e, portanto, um tragediógrafo revolucionário. No entanto, é necessário refletir sobre o contexto histórico dessa afirmação, que se confirma ao levar-se em conta que o tema da mulher não era utilizado com frequência pelos tragediógrafos e menos ainda considerado importante para a sociedade patriarcal grega da Antiguidade Clássica. Mas, se trazido ao contexto contemporâneo, no qual foi escrito *Medeia Vozes*, tal consideração perde, em substância, o sentido, e sua percepção sobre a mulher torna-se tão questionável quanto demonstram tragédias como *Édipo Rei*, de Sófocles, ou *Prometeu Acorrentado*, de Ésquilo.

Já Nietzsche (2008) faz uma crítica poética e ao mesmo tempo irônica ao escritor grego que, segundo ele, “não conseguiu fundar o drama unicamente no apolíneo” (NIETZSCHE, 2008, p. 78) pois “sua tendência antidionisíaca se perdeu antes em uma via naturalista e inartística” (NIETZSCHE, 2008, p. 78). Veja-se, por exemplo, quando o filósofo alemão comenta a performance do escritor:

Eurípedes é o ator com o coração pulsante, com os cabelos arrepiados: como pensador socrático, projeta o plano; como ator apaixonado, executa-o. Artista puro ele não é nem ao projetar nem ao executar. Assim, o drama euripídiano³⁴ é ao mesmo tempo uma coisa fria e ígnea, capaz de gelar e de queimar; é-lhe impossível atingir o efeito apolíneo do *epos*, ao passo que, de outro lado, libertou-se o mais possível do

34 Assim como a grafia do nome *Eurípedes* varia também para *Eurípides* em determinadas obras, o termo *euripídiano* também sofre variações como, por exemplo, *euripidiano*.

elemento dionisíaco e agora, para produzir efeito em geral, precisa de novos meios de excitação, os quais já não podem encontrar-se dentro dos dois únicos impulsos artísticos, o apolíneo e o dionisíaco. (NIETZSCHE, 2008, p. 78)

Schüler (1985) afirma que “costuma-se ver o trágico no confronto do homem com os seus limites. O confronto mostra, entretanto, diferenças acentuadas em cada um dos tragedistas, perdendo significado em Eurípedes” (SCHÜLER, 1985, p. 91). O autor concorda, portanto, com Nietzsche e reforça a visão de que “sob todos os aspectos, vemos, em Eurípedes, ao lado de vigorosas criações, o fim da tragédia, sem demérito para as novas formas que ele inventa” (SCHÜLER, 1985, p. 91).

É com algumas dessas opiniões antagônicas que a literatura acerca da historiografia do tragediógrafo Eurípedes se constituiu, na história e teoria da tragédia, e sob tais bases serão situadas as considerações quanto à estrutura do mito original de Medéia e suas reinvenções na obra de Wolf .

Na mitologia original, a feiticeira bárbara Medéia, sobrinha da também feiticeira Circe, auxilia o argonauta grego Jasão, por quem está perdidamente apaixonada, a vencer as provas impostas pelo pai Eetes, rei da Cólquida, para recuperar o Velocino de Ouro. Para isso, engana o pai e mata o próprio irmão, lançando suas partes no Mar Negro para despistar a perseguição do rei da Cólquida à nau Argos, após a conquista do Velo. A feiticeira bárbara foge com o herói para as terras da Grécia e têm com ele dois filhos.

Anos depois, Jasão, o argonauta, abandona Medéia para casar-se com a princesa de Corinto, Creusa. É a partir desse fragmento do mito grego, a decadência da relação de Jasão com a primeira sacerdotisa e princesa da Cólquida, que a tragédia *Medéia* é escrita, datada, segundo Lesky (1976), no ano 431 a.C.. O mesmo estudioso da dramaturgia grega afirma ser essa tragédia o apogeu da arte de Eurípedes, que caracteriza-se por “fazer [com] que os feitos e destinos do homem nasçam do demônio que habita em seu peito” (LESKY, 1976, p. 171). A tragédia *Medéia* delimita-se a acompanhar o ódio da feiticeira bárbara por conta da traição conjugal de Jasão até o ápice de suas ações negativas, derivadas de tal sentimento. Pode-se observar o quanto Medéia é tomada de desolação e fúria em um de seus diálogos com os deuses que a protegem. É quando coloca-se como vítima das novas circunstâncias que, sendo inadmissíveis e provocam mudanças na sua condição de esposa do herói, a feiticeira é levada a avaliar seu passado, como se pode observar no seguinte segmento do texto:

Ó grande Jove e venerável Têmis! Vede que sofro, embora prenda a mim por poderosos juramentos meu pérfido marido! Oxalá possa eu ver o dia em que ele e sua nova esposa sejam despedaçados com o seu próprio palácio, eles os primeiros que ousaram me fazer injustiça! Oh! Meu pai e minha pátria, de onde fugi vergonhosamente, depois de ter matado meu irmão!” (EURÍPEDES, 1988, p. 20).

A vingança da mulher bárbara na tragédia original se consuma quando ela envia presentes enfeitiçados à nova noiva de Jasão e também ao pai, o rei Creon (ou Creonte), o que lhes causa a morte. Tomada de fúria por ter sido, além de traída por Jasão, expulsa de Corinto pelo mesmo rei que ofereceu a sucessão do trono coríntio ao seu marido, Medéia tende a ter dois comportamentos: se prostrar pelo seu ódio e ter a urgente necessidade de elaborar um plano para cumprir a vingança pela qual está obcecada. O rei Creonte, conhecendo a personalidade da estrangeira, sente-se temeroso de uma reação vingativa de Medéia e decide exilá-la junto de seus filhos. Há, por tal decisão, importante diálogo entre a feiticeira e o monarca de Corinto, quando, segundo Lesky “o cálculo frio de sua razão é mais forte que o fogo dentro de seu peito, e ela se humilha até à súplica e consegue do inimigo o dia de prazo que lhe dará espaço de tempo para a vingança” (LESKY, 1976, p. 172). Observe-se, na narrativa da tragédia original, quando esse temor é pronunciado como uma revelação pelo rei coríntio, no segundo ato da peça:

Mulher de semblante sombrio, tu, que estás irada contra teu marido, Medéia, decidi que deves deixar esta terra, que deves ser exilada com teus dois filhos, e isso sem demora. Serei eu mesmo o executante dessa ordem, e não voltarei a meu palácio enquanto não te houver expulsado deste país. [...] há em mim o temor de que meditas algo de mau em teu coração. Tenho menos confiança em ti que jamais. É mais fácil se por em guarda contra uma mulher que é veloz em sua fúria – como se pode dizer a mesma coisa de um homem – e é mais fácil enfrentar tal pessoa do que aquela que é sutil e calada. Agora, sai o mais depressa possível. (EURÍPEDES, 1988, p. 25)

Medéia, então, implora ao rei para que reveja sua decisão e lhe dê tempo para reunir seus pertences e encontrar um novo lugar, dizendo: “Deixa-me ficar apenas hoje e imaginar um meio para que eu possa melhor partir e cuidar de meus filhos, já que o pai não se preocupa em providenciar coisa alguma para eles. Mas tem piedade deles, tu também és pai e é natural que sejas benevolente” (EURÍPEDES, 1988, p. 26). É quando, então, Medéia ganha o tempo necessário para arquitetar, em detalhes, seu plano de vingança e fazer eclodir o clímax da tragédia, ou seja, o assassinato do monarca e da princesa e, posteriormente, dos próprios filhos. A tentativa de Creonte de livrar-se da feiticeira por meio do exílio torna-se, para Medéia, impulso maior para a vingança. Ela envia, através dos filhos, um vestido envenenado

à noiva de Jasão. O presente, em contato com o corpo da jovem, entra em combustão e incendeia a princesa. Vindo na direção da filha para salvá-la, o rei Creonte é atingido pelas chamas e consumido pelo fogo, junto com a filha.

Como se não bastassem tais assassinatos para abrandar seu desconsolo em função do novo matrimônio do companheiro, Medéia mata seus dois filhos com a lâmina da espada, para provocar no pai, Jasão, a dor incurável da culpa e da perda. Há, segundo Lesky, nessa passagem, uma interpretação que indica a inovação de Eurípedes em relação às demais tragédias escritas em seu tempo, a sua capacidade de também reinventar um mito: “Medéia, na tentativa de imortalizar os filhos por meio de práticas mágicas, tê-los-ia destruído. É bem possível que o mito de Procne, que matou o filhinho para vingar do marido Tereu, haja influído na versão que Eurípedes deu à lenda de Medéia” (LESKY, 1976, p. 171). Porém, antes de cumprir o plano final da vingança e assassinar os filhos, Medéia vacila e muda sua decisão por quatro vezes ao longo da narrativa. Mas, “no fim, o demônio em seu coração foi o mais forte e o que faz pender a balança é a reflexão de que, de todo modo, as crianças estão perdidas: se forem poupadas pela mãe, atingi-las-á a vingança de seus inimigos, após a morte de Creusa” (LESKY, 1976, p. 175).

Na dramaturgia de *Medéia* de Eurípedes, as personagens que compõem o universo ficcional são a Ama, uma velha dama de origem também bárbara, que atende Medéia desde o nascimento; o pedagogo, preceptor grego dos filhos da feiticeira e que dialoga com a Ama no primeiro ato da tragédia; o coro, composto por quinze damas coríntias que vão acompanhando as ações de Medéia ao longo da tragédia e comentam cada passagem; Creon, o governante de Corinto; Jasão, o herói da expedição dos Argonautas e companheiro de Medéia; Egeu, desajeitado peregrino ao santuário de Apolo e príncipe de Atenas, em quem Medéia vai buscar se refugiar após sua fuga de Corinto, além de um mensageiro e seus dois filhos. A história, segundo a mesma dramaturgia na qual se baseia esse estudo, se passa uma ou duas gerações antes da tomada de Tróia.

Em Eurípedes, Medéia é a mulher bárbara, considerada como forasteira pelas personagens gregas, e perigosa por suas artes de magia. É a representação da mulher que se lança às últimas consequências para vingar-se do parceiro pelo abandono e pela traição e exclusão social a qual é submetida após anos de união. Para Lesky, “a princesa da Cólquida, que Jasão tirou de sua pátria e abandonou em terra estranha, é sobretudo a mulher que opõe à ofensa e ao sofrimento o caráter desmedido de sua paixão” (LESKY, 1976, p. 171). Na

tragédia, ela é mais velha do que Jasão, e essa condição situa a personagem numa espécie de desvantagem perante o novo enlace do herói grego com a jovem princesa de Corinto, motivo que desperta ira ainda maior na protagonista que, segundo a Ama, “é uma mulher terrível! Quem quer lutar contra ela não alcançará a vitória facilmente” (EURÍPEDES, 1988, p. 16).

Ao longo da tragédia, Medéia dialoga constantemente com o coro trágico sobre sua situação irreparável, faz afirmações depreciativas e vitimadas acerca de si mesma e, generalizando, deprecia a mulher como ser: “De todas as criaturas que jamais têm vivido e pensado, nós mulheres somos as mais desgraçadas” (EURÍPEDES, 1988, p. 23) ou, ainda, quando menciona que “nós, mulheres, não temos mais que uma alma, um companheiro para procurar. Dizem que nós mulheres passamos uma vida sem perigos no lar enquanto os homens lutam de lança em punho. Argumenta mal quem assim raciocina. Quanto a mim, preferiria estar três vezes no campo de batalha com um escudo na mão do que dar luz a uma criança uma vez” (EURÍPEDES, 1988, p. 23). Ainda, de acordo com os estudos de Lesky, Medéia “ora explode em lamentações selvagens, ora se fecha em silêncio, e o ódio com que olha para os filhos faz a ama estremecer, num pressentimento daquilo que está por vir” (LESKY, 1976, p. 171). Tais afirmações correspondem às falas tipicamente patéticas, de *pathos*, da paixão, ou seja, o fato de ela concluir de forma generalizada sobre a “aptidão da mulher para ação malévola” (LESKY, 1976, p. 172). A explosão da personagem em estado histérico por causa da traição matrimonial denota uma percepção arquetípica da figura feminina transposta na escrita euripadiana, imagem essa que se mantém viva no inconsciente coletivo e que permanece como conduta mítica e perpetuada.

Sobre a decisão de Jasão de optar por novo casamento, com a princesa de Corinto, o pesquisador manifesta que o herói “quer marcar sua infidelidade como um ato de inteligência e prudência, se aguenta mal perante Medéia, que recusa sua ajuda mesquinha e não poupa recriminações” (LESKY, 1976, p. 172). O ex-companheiro de Medéia justifica sua conduta por um novo matrimônio, quando diz a ela que:

Não é que, de acordo com ciúme que te punge, eu repudie o nosso matrimônio porque esteja ferido de amor por uma nova esposa nem porque deseje competir com outros homens no número de meus filhos. Os que tenho me são bastantes. Não me queixo quanto a isso. O que desejo é que possamos viver com bem-estar e dignidade sem temor da penúria. [...]. Estou raciocinando mal?” (EURÍPEDES, 1988, p. 33).

Em defesa de Medéia, o coro de vozes femininas vem em auxílio da protagonista e

contradiz o herói, ao pronunciar-se assim: “Jasão, embelezaste muito essas tuas palavras. No entanto, posso aventurar-me a falar contra os teus planos, eu não penso que tenhas agido corretamente traindo tua esposa” (EURÍPEDES, 1988, p. 33). Segundo Lesky, nessa passagem da tragédia, o coro demonstra compaixão pela protagonista e “acompanha o destino de Medéia, quer ampará-la, consolando-a.” (LESKY, 1976, p. 172). No entanto, em determinados pontos da narrativa, Medéia não encontra aceitação no coro trágico, que lamenta o desfecho da história, se agita e esbraveja, criticando sua atitude infanticida e lembrando outro mito grego em que há atitude análoga. Também nesse ponto o coro não permanece ao lado de Medéia. Observe-se:

Desgraçada mulher, és então como o rochedo ou o ferro, matas no plano arquitetado por tuas próprias mãos os filhos que tu mesma geraste! Ouvi dizer que uma só, uma única mulher entre todas que viveram antes de nós, levantou as mãos contra os seus próprios filhos queridos. Foi Ino, delirante por decreto dos deuses, quando a esposa de Jove a expulsou do palácio para vagar enlouquecida”. (EURÍPEDES, 1988, p. 56)

Em diálogo com Jasão, após a morte dos filhos, Medéia deixa claro seu objetivo ao assassinar a prole, ou seja, que sua única intenção era causar sofrimento ao homem que a traiu, quando diz: “Não vais, depois de desprezar meu amor, passar uma vida agradável, zombando de mim, nem vai a princesa! Nem mesmo Creon, que te ofereceu esse casamento, me fará sofrer expulsando-me desonrada desta terra! Por causa essas coisas, podes me chamar de leoa, se te agrada [...] Atingi diretamente o teu coração e a tua alma” (EURÍPEDES, 1988, p. 58).

Medéia busca despertar a culpa em Jasão, que retruca: “Tu também sofrerás e compartilharás dessas desgraças” (EURÍPEDES, 1988, p. 58). Em resposta, Medéia diz “Bem o sabes! Mas o sofrimento é uma boa coisa, contanto que não possas zombar de mim nem lançar-me ao ridículo” (EURÍPEDES, 1988, p. 58). Nem mesmo os corpos dos filhos Medéia cede à Jasão, que pede para enterrá-los. O desfecho da tragédia dá-se quando Medéia é levada por um carro de ouro puxado por dragões, enviado pelo deus Hélios, junto com os cadáveres dos filhos. No carro alado, Medéia “goza de selvagem prazer seu triunfo sobre o homem que odeia e [...] desaparece aqui a mulher que, no decorrer da peça, vimos lutar e sofrer, condenada à culpa e à dor” (LESKY, 1976, p. 175). Essas são, portanto, breves informações sobre a *Medéia* de Eurípedes, que oferecem à presente pesquisa alguns parâmetros para analisar a reinvenção do mito no romance de Christa Wolf

4.3 O DIÁLOGO DA MEDEIA DE CHRISTA WOLF COM A MEDÉIA DE EURÍPEDES

Medeia Vozes é uma obra transgressora do ponto de vista da narrativa e da concepção ideológica e tentadora de ser analisada por suas vastas possibilidades de perspectivas. A escolha dessa obra para tal pesquisa deve-se à uma experiência de aproximação com o universo das artes dramáticas, bem como de um estudo da mitologia grega e suas variações contemporâneas. As múltiplas vozes presentes no romance da escritora alemã fazem com que o texto possa ser examinado sob pontos de vista contemporâneos a partir de uma alegoria mítica. Segundo VIEIRA (2002), "a autora, após diferentes interpretações do mito em questão, rejeita, pura e simplesmente, a efabulação de Eurípedes e a imagem de mãe infanticida que foi imposta à consciência ocidental, concedendo à Medeia a possibilidade de se afirmar como mulher e de revelar como foi vítima das necessidades e dos valores dos homens" (VIEIRA, 2002, p. 2).

Ao colocar-se *Medeia Vozes* e *Medéia* de Eurípedes em diálogo pelo viés da polifonia, percebe-se que há diferenças fundamentais na constituição do universo ficcional de ambas as criações, a começar pelo enredo que dá origem ao mito, pois proporciona a construção de uma protagonista muito mais independente e humanizada do que na obra original.

Se em Eurípedes, Medéia aparece como uma mulher bárbara, primitivamente perversa e vingativa, em *Medeia Vozes*, a imagem do mito é reinventada. Traços do arquétipo da mulher perversa permanecem como parte do universo ficcional do romance de Wolf, porém, como instrumento para sustentar a projeção das demais personagens sobre a protagonista, seus temores perante a influência que essa provoca na sociedade grega, e não, propriamente, como essência da personalidade da princesa colca, que se diz feiticeira e bárbara. De acordo com VIEIRA:

Por mais de dois mil anos, Medéia, uma das mais poderosas mulheres da mitologia grega, é acusada de vários crimes, tais como o fratricídio, o infanticídio e o envenenamento de Glauce, mas Christa Wolf vem negar que Medeia tenha cometido alguns destes crimes. Apresentando-nos um mito que ficou na memória dos homens e demonstrando-nos a perenidade do mesmo no tempo, Wolf transforma este mito antigo e a sua personagem central na exploração contemporânea do poder. (VIEIRA, 2002, p. 1)

O desenvolvimento do enredo do romance alemão dá-se na medida em que Medeia inicia a narrativa e é seguida alternadamente pelas vozes das personagens secundárias ao longo de 11 capítulos. Essas vozes, como resposta às falas de Medeia, vão desenvolvendo a trama até culminar no desfecho da história: a condenação da protagonista ao exílio. A construção narrativa do romance de Wolf fica a cargo da soma das vozes autônomas das seis personagens, que narram suas lembranças da convivência com a protagonista, transformando-a numa nova Medeia. Não há diálogos no romance. Só são trazidos os monólogos das personagens com suas rememorações de fatos, conjecturas e diálogos com as demais personagens, e principalmente, situações vividas com a protagonista. São também trazidos seus juízos de valor sobre Medeia, o que vai transparecendo através do que as personagens chamam de "vozes interiores". Todas necessitam dar um veredito sobre a condição de Medeia, como por exemplo, quando Jasão comenta sobre a protagonista: “Esta mulher ainda há-de ser a minha desgraça. Como se eu o não tivesse já pressentido! Medeia ainda vai ser a minha desgraça, disse eu abertamente a Acamante. Ele não me contradisse, mas também não me deu razão, que maldito feitio este!” (WOLF, 1996, p. 39).

Ao examinar-se a personagem Medeia enquanto sujeito gerador da obra de Wolf, percebe-se que essa se configura no universo ficcional como uma mulher que desmascara a idealização do homem diante das forças divinas e, sendo assim, provocativa que é, representa um possível risco à autoimagem dos coríntios com seus ritos e valores sociais. Isso é diferente na Medéia da obra de Eurípedes, que apesar de protagonizar a história, é uma heroína que utiliza seu poder para cumprir a vingança a partir da ajuda divina. Já o romance de Wolf dessacraliza os aspectos divinos da personagem grega e lhe confere outros modos de se relacionar com o invisível. Essa é uma das transformações a que escritora alemã submete a tragédia original no romance, já que se sabe que a dimensão espiritual do homem com os deuses é o que sustenta um enredo trágico e, nessa nova narrativa do mito, as personagens tornam-se mais mundanas.

Em Wolf, Medeia não é uma mulher vingativa ou sedenta por uma paixão desenfreada por Jasão. O que move a Medeia reinventada é uma autonomia e uma liberdade de expressão nunca vista entre os coríntios, lugar onde vive desde sua fuga da terra natal, a Cólquida. Sendo assim, não há ênfase na vingança da personagem em relação ao companheiro. O enredo original da tragédia é, assim, rearranjado para o romance a partir de uma inversão na trama. Em *Medeia Vozes*, a traição de Jasão em novo casamento ganha importância secundária e fica

explícita somente no desfecho do romance. Tampouco o novo enlace se torna motivo de fúria ou objeto de vingança por parte de Medeia. No entanto, Wolf preserva, da tragédia grega, os motivos do matrimônio de Jasão com a princesa de Corinto, mostrando com tal união a conotação de interesse pela ascensão de poder por parte do herói e de manutenção desse por parte do rei Creonte, o que também está no texto de Eurípedes.

Na versão de Wolf, o tipo de relação amorosa entre Medeia e o herói grego é distinta da tragédia clássica. A protagonista cultiva, inclusive, relacionamento com um amante chamado Estro, que trabalha como escultor na periferia de Corinto. O conflito da heroína, na cidade grega, dá-se por uma questão política e de jogos de poder. Em Wolf, Medeia também é expulsa de Corinto, mas por outro motivo: seu afastamento da princesa da corte coríntia dá-se, primeiramente, como uma perseguição inquisidora à mulher curandeira, à maneira caça às bruxas. É quando o rei Creonte afasta a princesa colca do ambiente real grego, com a desculpa de que, segundo os médicos vinculados à corte, as ervas de cura de Medeia teriam feito mal à velhíssima mãe do rei, como pode-se observar no segmento a seguir, em que fala Jasão: "Nada irritou mais o rei Creonte e a sua corte contra ela do que a indiferença com que há pouco recebeu a notícia da sua expulsão do palácio de Corinto [...] Nunca consegui perceber por que razão a quiseram afastar. Leucon dizia que era porque o palácio já não suportava as suas maneiras orgulhosas e desdenhosas, mas seria isso explicação suficiente?" (WOLF, 1996, p. 47)

Em *Medeia Vozes*, é clara a crítica deliberada às práticas medicinais primitivas de cura executadas pela feiticeira por parte dos médicos formados pela academia, o que transparece através da voz da personagem Acamante. Para configurar essa condição Wolf coloca a protagonista Medeia como vítima de uma perseguição política por parte da corte grega, diferente do enredo ficcional de Eurípedes, onde a feiticeira Medéia se vale da condição de vítima da traição conjugal para realizar a vingança e se torna, ao mesmo tempo, algoz.

A traição de Jasão no universo ficcional da obra alemã reside, primeiramente, no fato de haver uma acomodação por parte do herói em continuar vivendo no palácio de Corinto mesmo depois de a esposa estrangeira ser convidada a se retirar do local, como se pode confirmar no seguinte trecho da narrativa de Jasão:

Ainda ouço Medeia a perguntar: Então, vens conosco? Nem me tinha passado pela cabeça tal ideia, e era isso mesmo o que ela queria mostrar com aquela pergunta. Devo ter dito que iria visitá-la muitas vezes, a ela e às crianças, e ela riu, não de desdém, mas de indulgência [...] chegou-se perto de mim, pôs-me a mão no pescoço e

disse: Não te preocupes, Jasão. Tinha de ser assim. (WOLF, 1996, p. 47)

Há também um rearranjo do mito, na obra de Wolf, quando a escritora utiliza a falsa acusação de que Medeia teria matado o irmão, logo que partiu da Cólquida, sua terra natal. Esse é um dos pontos fundamentais de diferenciação entre as duas obras. Percebe-se que esse tom de acusação do crime, presente em Eurípedes - o que de fato Medéia realiza na tragédia original para fugir, por paixão, com Jasão – não está presente na obra de Wolf, que configura outra versão dos fatos. O tom com que Eurípedes constrói o imaginário da personagem, suas ações, idiossincrasias e contexto ficcional, é subvertido na obra *Medeia Vozes*, em que se configura sua defesa, ao invés de acusação.

Na obra clássica, a personagem Medéia, apaixonada e egocêntrica, ajuda o argonauta Jasão a conquistar o Velocino de Ouro através de suas artes de magia, assassina o irmão e lança partes de seu corpo despedaçado ao Mar Negro para despistar a perseguição do pai, Eetes, rei da Cólquida, à nau Argos. Assim, foge com seu novo companheiro para a Grécia no retorno da expedição dos heróis gregos. Na obra de Wolf, Medeia narra sua própria história ao recordar a chegada dos argonautas à terra natal dela e explica de que maneira ajudou os forasteiros a conseguirem o Velocino de Ouro, como demonstra o trecho a seguir, quando Medeia conversa, em seus pensamentos, com a mãe, rainha da Cólquida:

Voltaste-te e começaste a subir a curva da praia em direcção ao palácio, onde o rei e o seu pessoal dormiam como justos depois dos brindes de despedida, com bebidas que eu lhes tinha preparado e que eles foram bebendo à saúde de Jasão que ia partir. Este tinha de ficar desperto e sóbrio para encontrar o caminho para o bosque de Ares, que eu tinha mostrado de dia, para passar pelos guardas que dormiam – também disso eu tinha me encarregado -, e para finalmente, com a minha ajuda, consumir o pacto que era a razão da sua viagem à Cólquida, o extremo oriental do seu mundo: para levar do carvalho do deus da guerra o velo que o seu tio Frixos, muitos anos antes, aqui tinha deixado na fuga, e que agora era reclamado pelos seus. (WOLF, 1996, p. 35)

A maneira como Medeia auxilia o herói Jasão na posse do Velocino de Ouro também é reinterpretada por Wolf. Em ambas as obras, a feiticeira ajuda Jasão a vencer as provas impostas pelo rei Eetes para conseguir o Velo: vencer os touros que o guardavam e dominar a serpente gigante que a protegia. Em Wolf, o enredo desse fato é reinventado: a princesa colca é quem, pessoalmente, arquiteta, parte por parte, o método de adormecimento da serpente que vive na floresta colca e embriaga o rei num brinde de despedida dos argonautas para que ela mesma possa escapar do reino da Cólquida. Portanto, por mais semelhanças que existam com

a obra original, no fato de Medeia ajudar o herói a vencer tais provações, o universo ficcional da obra alemã valoriza a habilidade de Medeia nesse auxílio e expõe a debilidade de caráter de Jasão, ao assumir diante do povo de Corinto tal conquista como sendo sua. Veja-se a narração do herói ao lembrar o período de estada na Cólquida:

Muitas vezes tive de contar como subi à árvore, como agarrei o velo e com ele descí, e de cada vez que a contava mudava um pouco, para corresponder às expectativas dos ouvintes, para ficarem bem assustados e no fim poderem ter uma forte sensação de alívio. A coisa chegou ao ponto de eu próprio já não saber o que se passou realmente naquele bosque, junto do carvalho com a serpente, mas assim como assim já ninguém quer ouvir a história. A noite, à volta da fogueira, cantam os feitos de Jasão matador de dragões. [...] Uma vez Medeia ouviu comigo essas canções, e no fim disse: eles fizeram de cada um de nós aquele que mais lhe convém. De ti fizeram o herói, e de mim a mulher má. E assim conseguiram separar-nos. (WOLF, 1996, p. 51)

Com a intenção de causar “alívio” para os expectadores, Jasão torna-se a voz metalinguística da tragédia, pois, nesse ponto da narrativa, remete ao efeito da catarse trágica e seu poder de provocar determinadas sensações no público através do desenrolar do conflito em que a personagem está envolvida e de alcançar um desfecho heróico. Há também o fato de em *Medeia Vozes*, a protagonista envolver-se amorosamente com Jasão a partir da viagem à Grécia, o que muda em substância os motivos desse auxílio se comparado à obra de Eurípedes. Na primeira obra, Medéia ajuda Jasão por motivos passionais; na segunda, por motivos políticos e sociais, pois a crise que se abate no reino da Cólquida impede que parte da população continue vivendo naquele lugar, incluindo-se a filha do rei. Wolf também modifica as intenções que fazem Medeia partir da Cólquida, permanecer em Corinto e sair dessa cidade, fatos que são consequência, inclusive, da alteração que Wolf imprime na matriz familiar da heroína. A visão sobre os bárbaros é remodelada pela escritora alemã e o pai de Medeia também age como um déspota, o que não acontece na tragédia grega. A interpretação dessa distinção será objeto do capítulo sobre a regionalidade da obra, que vem a seguir..

Outra diferença fundamental entre as Medéias de Eurípedes e Wolf é a visão presente na obra alemã a respeito do Velocino de Ouro: segundo Brandão (1998), enquanto a mitologia grega explica que o objeto provém de um carneiro vivo, sacrificado em honra à Zeus por Frixo, tio de Jasão, e que dá origem à expedição dos argonautas, a escritora alemã também reinventa sua função, como pode-se perceber no seguinte segmento de *Medeia Vozes*, quando Jasão fala:

Que podia significar para mim aquele velo que só mais tarde, quando começaram a olhar para ele com mais atenção, os homens da “Argos” referiram como “Velo de Ouro”? Aquela pele, como tantas outras de carneiros da Cólquida, tinha sido utilizada para extrair ouro: na primavera punham-se as peles num dos riachos que da montanha desciam para o vale, para absorverem a poalha de ouro que a corrente trazia do interior do monte. Os argonautas quiseram saber tudo sobre este método, para mim perfeitamente banal, mas que a eles os deixou num estado de grande excitação: havia ouro na Cólquida! Ouro a sério. Porque é que eu não tinha dito nada antes? A empresa poderia ter sido muito mais proveitosa. (WOLF, 1996, p. 35)

Essa mudança de imagem do objeto sagrado, dessacralizando-o, também é elemento da reinvenção do mito. Wolf retira do panteão grego o símbolo da ação corajosa dos heróis que integraram a expedição de Argos e o traz para o espaço profano, extraindo, ao mesmo tempo, seu sentido religioso e transportando-o para o mundo dos interesses monetários. Há até mesmo um tom de ironia com relação à lenda trágica ao longo da narrativa através das lembranças de Jasão, como pode-se perceber no segmento, a seguir:

O velo? Perguntou Medeia, surpreendida. Mas por que carga de água o velo? [...] O velo. Como é que eu ia explicar àqueles olhos que tinha mandado construir um navio sólido, com cinquenta remadores e um mastro alto, lhe dera por tripulação os mais nobres filhos da minha terra, que atravessara com ele o nosso mar Mediterrâneo, que penetrará, através de um perigosíssimo estreito, no Mar Negro ameaçador e encapelado, para chegar aqui a esta terra sombria da Cólquida [...] tudo isso só para vir buscar uma vulgar pele de carneiro. (WOLF, 1996, p. 45)

Segundo Brandão (1998), o Velocino de Ouro foi deixado anos antes no reino da Cólquida como presente em agradecimento à hospitalidade recebida pelo tio de Jasão, Frixos, que andava fugido da Grécia. Na tragédia clássica, o tio de Jasão, Pélias, Rei de Iolcos, lhe pede que se arrisque e vá em busca do Velocino de Ouro para tomar o reinado que lhe pertencia por direito de família - pedido esse revestido de artimanha para levar o herói à morte e despistá-lo do desejo pelo reino. De acordo com Brandão, “alguns mitógrafos julgam que a ideia da conquista do precioso velocino fora sugerida ao herói pela deusa Hera que, profundamente irritada com Pélias, porque esse não lhe prestava as honras devidas, queria encontrar um meio de trazer Medéia, a fim de que a feiticeira da Cólquida o matasse” (BRANDÃO, 1998, p. 176). Nesse aspecto, *Medeia Vozes* conserva os motivos da expedição dos argonautas do mito original, mas, através da voz do herói Jasão, realiza uma crítica sobre o real sentido de cumprir tal tarefa, através do questionamento de Medeia, o que pode-se acompanhar no seguinte trecho da obra:

Mas o que é que me levava a reclamar o que tinha sido um presente? Durante toda a viagem eu tivera a certeza de que sabia por que razão nós de repente precisávamos tanto desta pele em Iolcos, afinal de contas todos nós empenhávamos as nossas forças, e mesmo as nossas vidas, nesta empresa, e agora, diante desta mulher, comecei a gaguejar, e todas aquelas altíssimas e imperativas razões foram minguando até ficarem reduzidas ao triste facto de que a minha pretensão ao trono de Iolcos dependia da posse daquele velo. Ela, indagadora, esforçava-se por perceber. [...] O que ela achava era que o meu tio Pélias me dera esta perigosa missão para se ver livre de mim. (WOLF, 1996, p. 46)

Nesse segmento, Jasão vê-se em completo constrangimento ao dar-se conta de que havia uma falácia na proposta de resgate do Velocino de Ouro e de que essa falsidade ficava visível ao ser interpelado por Medeia. Jasão, diante desse desconforto de ser questionado por Medeia, apela para o outro argonauta, Télamon, que é seu amigo fiel desde que conheceu Medeia ainda na Cólquida. Para justificar o feito heróico dos argonautas, Télamon inventa ser o Velocino de Ouro símbolo de fecundidade masculina, ao que Medeia retruca imediatamente respondendo que “então a fecundidade masculina em Iolcos devia andar muito por baixo” (WOLF, 1996, p. 46). O tom irônico e cômico que as personagens do romance imprimem em determinadas passagens do romance expõe, de forma habilidosa, a possibilidade de tornar pueris temas supervalorizados no universo divino da cultura grega e de configurar uma personagem irreverente como Medeia, “uma mulher que é rebelde só porque afirma a sua vontade” (WOLF, 1996, p. 19).

Outra diferença fundamental no enredo reinventado refere-se à morte dos filhos de Medeia: o assassinato é cometido pela corte coríntia, logo após o anúncio da condenação de Medeia ao exílio. A notícia é pronunciada pela própria Medeia em sua última fala do livro, que coincide com o desfecho do romance. É onde está presente a grande transformação da tragédia grega original. É quando Medeia questiona se alguém irá acreditar na falácia dos gregos ao acusá-la de ter assassinado os filhos. Observe-se:

Mortos. Assaninaram-nos. Apedrejados, diz Arina. E eu que pensei que a sua sede de vingança terminaria com a minha saída. Não os conhecia. [...] E ainda eu não tinha saído dos arredores da cidade deles e já elas estavam mortas. [...] E ainda não foi desta vez que os Coríntios me deixaram em paz. Que dizem eles? Que eu, Medeia, teria morto os meus filhos. Que eu, Medeia, me teria querido vingar do traidor Jasão! Quem é que vai acreditar numa história dessas, é o que eu me pergunto. Arina responde: toda a gente. Também Jasão? Esse já não tem nada para dizer. (WOLF, 1996, p. 203)

Nesse segmento, Medeia esbraveja na linguagem invocativa da tragédia grega, amaldiçoando seus algozes e assassinos de sua prole quando diz: "e a mim, que me resta? Amaldiçoá-los. Malditos sejais todos! Malditos sobretudo vós, Acamante, Creonte, Agámeda, Présbon! Que se abata sobre vós uma vida de horrores e uma morte miserável! Que os vossos uivos cheguem aos céus sem os comover! Eu, Medeia, vos amaldiçoo!" (WOLF, 1996, p. 204).

Já, no que se refere às semelhanças de ambas as obras, nota-se a manutenção de alguns traços de caráter das protagonistas Medéias, como, por exemplo, o orgulho, expresso na passagem em que a protagonista refere-se a si mesma ao rememorar um diálogo com a mãe, quando diz que "nunca esqueci o que uma vez me disseste: que se um dia me matassem, depois disso teriam de acabar ainda com o meu orgulho. Continua, e continuará, a ser assim, e bom seria se o meu pobre Jasão percebesse isso a tempo." (WOLF, 1996, p. 21). Jasão também destaca tal marca do caráter de Medeia, quando menciona que "Se ao menos ela não fosse tão orgulhosa [...] e não enrola a sua juba de cabelos como as mulheres de Corinto depois do casamento, e ainda diz: E depois? Não me achas mais bonita assim? Desavergonhada! Sabe muito bem o que acho bonito, quem é para mim a mais bonita" (WOLF, 1996, p. 59). Essa característica, em especial, sinaliza a presença da *hybris*, traço da personagem que contribui para a precipitação dos acontecimentos trágicos, o qual não necessariamente deve ser interpretado como defeito. No universo ficcional do romance, o orgulho de Medeia porta um sentido qualitativo, em contrapartida ao orgulho desmedido que leva a Medéia euripediana a agir como uma mulher sanguinária. Veja-se que a natureza desse mesmo sentimento é utilizada de forma distinta em ambas as obras. Em Eurípedes, Medéia, mais enfurecida, sustenta esse orgulho até as últimas consequências para vingar-se da traição do companheiro. Enquanto que em Wolf, esse orgulho é apenas estímulo para Medeia investigar os crimes ocultos em Corinto, motivo de mistério para os moradores da cidade e, especialmente, para os habitantes do palácio real. Observe-se:

Segui a mulher. O corredor que leva à sala dos banquetes tantas vezes o percorri no papel de esposa respeitada de Jasão, o sobrinho e hóspede do rei, a seu lado, em tempos que me pareceram felizes. Como pude eu enganar-me assim! Mas nada engana mais que a felicidade, e não há lugar em que a lucidez da percepção fiquei tão turva como no séquito do rei. (WOLF, 1996, p. 21)

Há, também, outra semelhança fundamental entre as personagens das duas obras: ambas as Medéias deliram em seus aposentos e têm suas forças vitais fragilizadas pela pressão social e conflito irreparável aos quais estão submetidas por parte da corte coríntia, ou seja, não há como adequar a convivência das feiticeiras na vida da cidade grega. Apesar de provocarem alterações semelhantes no ânimo das personagens, mas por motivos diferentes – a primeira, por cegar-se de ódio pela traição do marido e a segunda, por haver descoberto crime hediondo em Corinto - esses estados são diferentes também em suas consequências: na *Medéia* de Eurípedes eles alimentam a raiva por causa da traição conjugal a que leva a protagonista a cometer a vingança; em *Medeia Vozes*, a personagem sente a frustração e a angústia de estar sendo perseguida pela corte de Corinto por haver descoberto o grande segredo submerso naquela cidade, que ela chama de cidade que se “assenta sobre um crime” (WOLF, 1996, p. 17). Cada umas das Medéias têm de conviver com um confronto que modifica seus destinos completamente.

Na tragédia grega *Medéia*, pode-se levantar a hipótese de que a falha trágica, ou *hamartía*, também se dá no momento em que a princesa colca ajuda o herói Jasão a vencer as provas impostas pelo Rei da Cólquida, com o auxílio das artes de magia, em troca do casamento. E quando essa mata o próprio irmão e joga suas partes no Mar Negro para despistar a perseguição do próprio pai. Ou, ainda, esta falha dá-se quando a princesa resolve fugir com o herói para outras terras e, nessa fuga, encontra-se com o destino que a fará infeliz. E, ainda, acontece quando Jasão, ao estabelecer-se em Corinto, junto com Medéia e os dois filhos, frutos dessa união, resolve abandonar a família em prol de um novo casamento, justamente com a filha de Creonte, rei de Corinto.

Em *Medeia Vozes*, a falha trágica ocorre quando, já na primeira manifestação de Medeia, essa expõe sua investigação sobre o mistério de Corinto, segue a Rainha Mérope pelos corredores do palácio coríntio e acaba por descobrir ossadas de crianças incrustadas nas paredes do palácio, restos de cadáveres que dão pistas de um ritual de sacrifício ocorrido em nome da manutenção do poder do rei.

Em Eurípedes, após o assassinato da princesa grega, do Rei Creonte e dos dois filhos, Medéia foge numa carruagem de fogo com a ajuda dos deuses. Em Wolf, ela é presa e não se utiliza de nenhum tipo de magia para libertar-se. No romance ela é uma heroína com características humanas, como de qualquer mortal. Em Eurípedes, é uma heroína com poderes

que a elevam à dimensão superior e a aproximam da invencibilidade dos deuses.

4.3.1 AS TRANSFORMAÇÕES OPERADAS PELO POLIFÔNICO CORO DE VOZES NO ROMANCE DE CHRISTA WOLF

De acordo com Bakhtin, quando se cria um herói com visão autônoma, aprende-se com ele, ao mesmo tempo em que se tenta desenvolver suas concepções até enquadrá-las num sistema acabado de ideias. Na tragédia, o herói necessita enfrentar o conflito sem solução, que também envolve a presença dos deuses, sofrendo, conscientemente, as duras consequências de seus atos, sem possibilidade de solução, pois, se há saída, desfaz-se o trágico.

No romance de Wolf, ainda permanecem os conflitos insolúveis que a tragédia exhibe, porém são de outra ordem e natureza. Ao evocar o que os gregos chamam de reconhecimento, Medeia busca livrar-se de um conflito no qual está envolvida. Em *Medeia Vozes* o conflito também não é desfeito. No entanto, não há influência direta dos deuses, nem na causa e nem no desenrolar da trama, como se percebe na tragédia original. Essa condição de tornar o tema mais mundano é mais uma evidência de que *Medeia Vozes* se trata de um romance, porém, uma narrativa carregada de influências da tragédia grega, não só por constituir-se na reinvenção de uma lenda heróica, mas também por manter elementos da literatura dramática. Por exemplo, a figura do narrador independente, que permanece fora da história mítica, fica limitado à introdução da obra. Observe-se um trecho:

Somos nós que descemos até aos Antigos? São eles que nos apanham? Tanto dá. Basta estender a mão. Passam-se para o nosso mundo com a maior das facilidades, estranhos hóspedes, iguais a nós. Nós temos a chave que abre todas as épocas, por vezes usamo-la despidoradamente, deitamos um olhar apressado pela fresta da porta ávidos de juízos precipitados. (WOLF, 1996, p. 11)

As personagens do romance de Wolf parecem ter a responsabilidade de contar a “verdadeira história” e confrontá-la com a “história mal contada”, desvirtuada e, ainda, explicar, em detalhes, o que não foi dito há 7 mil anos, quando a tragédia foi escrita. Segundo Belleza, "No entender clássico, os reis se responsabilizavam a tal ponto por seus governados que com eles se identificavam e podiam resumir o comportamento de seus súditos. [...] Era

outro o enfoque e o estilo de investigar a miséria e a dor" (BELLEZA, 1966, p. 27). Wolf utiliza o artifício da reinvenção do mito como uma alegoria para recriar a história da mulher e sua relação com os homens e com o mundo.

Segundo o linguista russo Bakhtin, o herói no romance polifônico tem competência ideológica e independência, e é interpretado como autor de uma concepção filosófica plena e não como objeto da visão artística final do autor. Essa postura da narrativa do herói desfaz o plano monológico da obra. O herói não é resultado ou projeção da visão de mundo do autor, pois sua palavra tem autonomia. Há, na obra de Wolf, uma criativa técnica de mesclar fatos originais do mito com novas situações que demonstram um ponto de vista deslocado, basicamente, para o interior de Medeia e que lançam luz em fatos que, na tragédia grega, são obscuros. O universo ficcional é construído tendo como base reinterpretções de fatos da obra original, pois as vozes individualizadas das personagens refazem a história do mito junto com a heroína reinventada nessa versão moderna do cânone literário. Veja-se um exemplo de como, na prática, na voz de Medeia, se opera essa construção literária:

Não. Eu era a única que tinha maus pressentimentos, pois conhecia a desconfiança do meu pai em relação a estes hóspedes. A única, além de ti, Mãe. Tu já não precisavas de novos motivos para os teus maus pressentimentos. Conhecias o rei. Eu debatia-me, em mim mesma, com o meu pai: Não vais atraí-lo, minha filha! Eu sabia que Jasão queria o velo. Eu sabia que o rei lho não queria dar. Por que, isso nunca perguntei. Eu tinha de ajudá-lo a eliminar este homem, custasse o que custasse. Percebi que o custo seria elevado, para todos nós. Não me restava outra saída que não fosse a traição. Não me restava outra saída? Como os anos afinal vão fazendo desbotar as razões que me pareciam tão fortes! (WOLF, 1996, p. 33)

Nesse segmento, Medeia está em fase de reconhecimento da ação do passado e, num processo de relativização de suas atitudes, evoca da própria memória diálogos e vivências com a mãe e o pai, os quais dão pistas sobre outro elemento de reinvenção do enredo, quando refere-se a “eliminar este homem”. No romance alemão, o pai de Medeia é um rei déspota, tanto quanto o rei de Corinto. Medeia não é a única vítima, nem a algoz e, portanto, a natureza dessas relações se multiplica, assim como se pluralizam em novas vozes e são reinterpretadas as antigas vozes da tragédia.

No modelo de drama na *Poética* de Aristóteles, a peça é construída a partir de um conflito principal que dá origem a conflitos secundários. Muitas vezes, o objetivo principal do protagonista se confunde com o conflito principal da peça. Ação e objetivo estão imbricados. Em *Medeia Vozes*, nota-se a presença da personagem Medeia interferindo na vida de cada

uma das demais personagens que constituem a versão do mito por Wolf. Observe-se mais um segmento do romance que comprova o quanto a voz da protagonista está presente nas memórias das demais personagens:

Porque estava uma noite de breu quando Medeia apareceu no nosso ancoradouro com aquela trouxa de pele nos braços, sem mais nada, embalando a trouxa como se fosse um recém-nascido. Duvidei até à última de que ela visse realmente. Afinal, eu tinha visto ela andava pela cidade, de cabeça erguida, como as pessoas se juntavam à sua volta e a saudavam. Como ela falava com eles. Conhecia-os todos, ia embalada numa onda de esperança. (WOLF, 1996, p. 40)

Na obra de Wolf, vozes de personagens que estariam dissolvidas no clássico coro trágico, ganham destaque: são individualizadas, têm oportunidade de pronunciar-se e desenvolvem ações independentes das demais personagens. Esse é outro elemento fundamental da reinvenção do mito e da transformação da tragédia grega em romance: tais vozes individuais, que na tragédia grega acabam aparecendo diluídas num uníssono de vozes semelhantes, ganham autonomia no universo ficcional do texto alemão. Há a presença da voz de Medeia em todas as demais vozes das personagens. Essa presença constante também mostra o ponto de vista de cada personagem sobre a protagonista, e, sendo assim, são essas imagens sobre a nova Medeia que ajudam a construir, de fato, o novo mito. Tais versões e julgamentos sobre "quem é Medeia", com a soma dos pontos de vista das outras personagens, constituíram-se como o coro polifônico que constrói a identidade da personagem Medeia para o leitor.

A voz de Medeia aparece ao longo da obra em quatro monólogos distintos, intercalados pelas vozes, respectivamente, de Jasão, Agámeda, Acamante, Glauce, Leucon e novamente por Jasão e Leucon. No entanto, as falas da heroína atravessam também os monólogos das demais personagens, demonstrando que tais vozes se referem, a todo momento, à figura de Medeia, por sua marcante presença e interferência em suas vidas. Ao orbitarem em torno da protagonista, têm papel importante na estruturação do mito reinventado.

4.3.1.1 MEDEIA: UMA RELEITURA DA MULHER TRAÍDA E VINGATIVA

A construção de uma nova personalidade para Medeia na obra de Wolf, através do novo enredo do universo ficcional, serve como fundamento para a reinvenção do mito da feiticeira bárbara infanticida, que acompanha e assombra a humanidade desde tempos imemoriais. Wolf transforma uma protagonista perversa, vingativa, egoísta e traiçoeira em uma mulher forte, individualizada, independente, inquieta, inconformada, generosa e altruísta. A releitura centra-se, em especial, nas habilidades mágicas da personagem. Observe-se um de seus monólogos:

Resisti quanto pude a receber ensinamentos daquele jovem sacerdote, preferi ficar doente. Lembro-me bem agora, foi aquela doença durante a qual tu me mostraste as linhas da minha mão, o sacerdote cometeu crimes horríveis mais tarde, era um depravado, e foi então que tu disseste: Esta criança tem o segundo olhar. Quase o perdi por completo aqui, por vezes penso que o medo doentio dos Coríntios em relação ao que chamam os meus poderes mágicos me levou a perder essa faculdade. (WOLF, 1996, p. 20)

Se, em Eurípedes, ela é uma mulher que se vale da condição de feiticeira e utiliza seus poderes para fins egoístas e passionais, na ficção de Wolf Medeia é uma feiticeira que cura, que coloca a serviço da comunidade de que faz parte suas habilidades terapêuticas, seu conhecimento sobre plantas e ervas e outras técnicas de cura. Em ambas as obras, a heroína é considerada perigosa e ameaçadora por força desses poderes. Enquanto os motivos pelos quais se teme Medéia na tragédia grega são reais, porém, em *Medeia Vozes*, esse medo é fruto da percepção equivocada das demais personagens sobre a personalidade da protagonista, idealizada como uma mulher que cura as pessoas mas com intuito duvidoso e que, por isso mesmo, deve ser temida. É visível a crítica do romance de Wolf, através da perseguição de Medeia, ao *status* da medicina contemporânea, da mesma forma que à inquisição e à prática de demonizar as mulheres curandeiras a partir do período da Idade Média.

Por esse motivo está presente a questão feminina, de gênero na reinvenção da personagem principal. É o que Zinani (2006) e Navarro (2006) chamam de "apropriação do discurso feminino", ou seja, ter a coragem de ser diferente do modelo patriarcal de mulher. Na obra, Wolf cria uma Medeia que é invejada pelas mulheres de Corinto, que cultivava uma relação de amor com outro homem que não é seu marido, que tem círculo fiel de amigos, grupo restrito por certo, e que manifesta pontos de vista diversos acerca de suas vivências em Corinto e de suas experiências com a vida.

Através da primeira intervenção da voz de Medeia, conhece-se também nuances das demais personagens do enredo reinventado, já que a protagonista fala sobre o contexto, descreve a fuga da Cólquida em direção a Corinto e, já no início, narra a aventura de seguir Mérope, a rainha coríntia, pelos corredores do palácio, lugar que esconde os crimes referidos. Medeia provoca em cada personagem uma espécie de fixação ou fetiche, que desperta em cada uma, ao mesmo tempo, amor e ódio, desejo e rejeição, admiração e repúdio. Em *Medeia Vozes*, a protagonista é a voz presente em todas as outras vozes. É onipresente nos pensamentos das demais personagens, ora em ternas lembranças, ora em ameaçadoras memórias. A construção da narrativa faz com que cada personagem narre somente aspectos de sua vida relacionados a essa mulher: ela representa uma interferência crítica que toca a consciência de todas as personagens, modificando-as. É provocativa, mesmo sem ter intenção de causar tal efeito, e, por isso, seu poder de transformação é repudiado por quem deseja manter o *status quo* vigente na sociedade grega.

Há uma série de relatos nos monólogos de Medeia e na voz das demais personagens que comprovam essa constante dicotomia de sentimentos sobre a curandeira nas consciências das personagens, motivo, inclusive, de preocupação constante para Medeia. É como se a protagonista percebesse que, ao mesmo tempo em que causa mudanças no ambiente em que vive, essas mesmas alterações podem voltar-se contra ela, e jamais poderá adaptar-se a Corinto e a seu povo. Ela expressa tal dificuldade de convivência, inicialmente, com as mulheres coríntias, as quais têm uma visão negativa sobre a protagonista Medeia, quando diz: "As mulheres dos Coríntios parecem-me animaizinhos domésticos cuidadosamente amansados, olham para mim como se eu fosse uma coisa do outro mundo, nós os três, os divertidos da ponta da mesa, atraíamos todos os olhares, todos os olhares invejosos e escandalizados dos convivas e os de Jasão, implorando" (WOLF, 1996, p. 19).

Está, portanto, presente em todas as vozes do romance a questão da mulher. Jasão, por exemplo, é, entre todas as personagens, a que mais critica a personalidade de Medeia, seus modos e ações na sociedade na qual está inserida, sendo símbolo da concepção patriarcal de poder, como se pode verificar a seguir:

E ela não facilita nada as coisas a ninguém. Quase diria que brinca com fogo. Só a maneira como anda! Desafiadora, é o termo. A maior parte das mulheres da Cólquida anda assim. Eu até gosto. Mas, por outro lado, também se percebe que as mulheres dos Coríntios se queixam: porque é que as estrangeiras, refugiadas, haviam de poder andar na sua cidade com um porte mais seguro do que elas próprias? Houve sarilhos, esperava-se que eu acalmasse as coisas, Medeia mandou-

me passear. (WOLF, 1996, p. 45)

Evidentemente, a voz de Medeia, que manda um herói grego “passear”, é a representação da libertação da voz da mulher recalcada por séculos e séculos de opressão patriarcal. A reinvenção do mito de Medeia expõe, claramente, a versão de um mito sob a escrita feminina, onde a personagem tem voz autônoma e autonomia nas ações e demonstra um ponto de vista próprio perante o universo masculino. É a voz da mulher mal interpretada, julgada, ultrajada, por mulheres e homens, e que luta por desfazer essa visão machista a respeito do feminino. Medeia reinventada é a voz de defesa da mulher que percebe o quanto há de opressão perpetuada na cultura das sociedades patriarcais. É a voz da mulher que transgride os padrões morais e as convenções sociais, assim como as regras comuns de relacionamento instituídas nessas sociedades imbuídas do pensamento patriarcal. Opressão que tem como exemplo o mito grego da Medéia infanticida, capaz de matar os filhos para maltratar o companheiro.

Wolf se utiliza de um mito ancestral que, na Grécia Antiga, foi considerado um avanço na observação do universo feminino e na voz de mulheres como protagonistas para libertar essa mesma personagem de um tempo longínquo, do mito, da tradição, ainda que carregado de interpretações negativas sobre a mulher daquele tempo, e que, se comparado ao mundo contemporâneo, é um estigma da visão sobre a mulher perversa. *Medeia Vozes* é reinvenção mítica e, ao mesmo tempo, libertação do mito. Acerca das obras escritas por mulheres, é relevante a opinião de Zinani (2006), como contribuição para o debate sobre gênero. Observe-se quando a pesquisadora diz que:

Por meio da desconstrução do discurso patriarcal, a voz da figura feminina passa a ser ouvida, possibilitando-lhe revelar a sua experiência e expressar uma nova ordem social e simbólica, cujos parâmetros desvelam o universo da mulher, com a intenção de projetar uma estética de caráter feminino, na medida em que esse universo é representado pela literatura, e que pode se converter em elemento político influente na transformação dos sistemas de poder existentes. (ZINANI, 2006, p. 16)

Medeia é perseguida pela corte coríntia justamente por possuir uma visão de mundo original, que vem de sua origem bárbara, mas, especialmente, por perceber, de forma crítica, as relações e os jogos de interesses no meio social de Corinto. Medeia é a voz do anti-silêncio, do questionamento do poder instituído e arbitrário e, por isso, é alvo de represálias, não só por

parte dos coríntios, mas também de alguns de seus conterrâneos, interessados em absorver o sistema de poder local.

Christa Wolf exercita, portanto, através dessa personagem, a escrita feminina que subverte a visão equivocada da mulher sobre si mesma, herdada por milênios de reprodução de mentalidades e convenções. É relevante mencionar, também, o que Almeida (2004) diz a sobre o exercício de pesquisa a respeito das mulheres que escrevem, como a escritora alemã em foco, ou seja:

Quando [Virgínia] Woolf se pergunta onde estavam ou o que faziam nossas miseráveis mães, aquelas que não nos deixaram como herança um sólido e digno patrimônio, para que pudéssemos escolher livremente a vida que queríamos viver, estava perguntando também, onde estavam as nossas mães literárias, as nossas mães criadoras, as nossas mães autoras, as nossas mães ficcionistas, cientistas, filósofas, artistas (...) Talvez este tenha sido também o caso de Virginia Adele, filha diletta de autoras como George Elliot, Charlotte Brönte, ou Emily Dickinson, autoras que, contrariando os preceitos patriarcais que circunscrevem a realização feminina unicamente no casamento e na maternidade, ousaram criar. Ousaram viver sozinhas as noites escuras de suas biografias precárias, longe da glória e da fama, do luxo ou dos aplausos. Abriram caminhos, estas teimosíssimas senhoras de língua inglesa, iluminando com suas chamas tênues, as devastadoras noites das almas femininas que pediam sedentas por mais, muito mais do que lhes havia sido permitido viver. Abriram caminhos para todas que, até hoje, reverenciam o ofício da escrita e que não desistem de tomar da pena para pensar e criar. A crítica literária feminista não pode deixar a história dessas senhoras de lado e, a análise da história das autoras é, portanto, uma tendência, uma linha de pesquisa e de estudo possível para quem se pergunta sobre a indagação a presença ou ausência das autoras no cânone literário. (ALMEIDA, 2004, p. 1)

Assim como Zinani e Almeida, Navarro (2006), na Introdução de *Literatura e gênero: a construção da identidade feminina*, de Zinani (2006), também expressa semelhante visão a respeito do valor do exercício das mulheres que se debruçam sobre a escrita literária e cumprem um papel de criar e recriar personagens femininas que tenham espaço de liberdade e que subvertam a visão patriarcal de conduta, tanto nas mentalidades, quanto na expressão das emoções, culminando assim, em ações mais afinadas com a essência do pensamento feminino em exercício e pleno vigor. Observe-se:

Na vida real, como também na literatura, os papéis sociais e a condição geral das mulheres têm sido construídos a partir de um conjunto de pressupostos, de valores e de moralidade ética determinada previamente por uma perspectiva de dominação patriarcal. Seu resultado em termos ficcionais, como nas sociedades reais e concretas, têm sido limitar a ação social autônoma das mulheres, criar mitos justificadores, enraizar uma ideologia dominante e, finalmente, atribuir um lugar coadjuvante, secundário e menor, quase sempre irrelevante, às mulheres no desenvolvimento social. (NAVARRO, 2006, p. 12)

A partir disso, ao analisar a forma como essa autonomia e essa atuação social feminina se dão no universo de *Medeia Vozes*, percebe-se que a personagem protagonista é construída para romper com o mito justificador presente na *Medéia* euripédiana. No mito reinventado, Medeia interfere diretamente na ordem social da comunidade de Corinto quando se atreve a investigar o crime de infanticídio cometido pelo Rei Creonte e que é ocultado em meio a uma condição permanente de hipocrisia e de manutenção do poder. Assim, ela cria rearranjos e transforma, mesmo que colocando em risco a própria estabilidade, o ambiente na qual está inserida. É um ser atuante, e não mera figura passiva no contexto social onde vive.

No enredo do romance só é revelado de que forma se dá o assassinato da filha do rei de Corinto através da voz de Glauce, a princesa e irmã da vítima. No entanto, ao longo da narrativa através das vozes das demais personagens, oferecem-se elementos suficientes para que o leitor compreenda que há um resgate de antigos rituais de sacrifício para a manutenção do poder real e que essa prática é ocultada por ser considerada inaceitável socialmente. Ou seja, monarca da cidade grega ultrapassa o limite do aceitável, secretamente, para manter-se no poder e evitar que o trono lhe seja tomado sem seu completo consentimento. Semelhante rito, baseado na crença da manutenção do poder, foi realizado pelo pai de Medeia, Eetes, nas terras bárbaras, com o próprio filho Apsirto. No entanto, a autoria do assassinato do príncipe da Cólquida é atribuída à Medeia, injustamente, por Acamante, seu inimigo declarado. Ela se encontra entre dois sistemas de poder que, mesmo distantes, assemelham-se entre si pelos traços patriarcais de dominação social e, subliminarmente, de dominação religiosa, também.

O romance de Wolf desloca o tema do infanticídio do mito original, dedicado à Medéia, para as mãos de ambos os monarcas. Torna-se, assim, metáfora da mentalidade egóica que impera na construção das personagens masculinas. Medeia é a única mulher que se exime do silêncio, tão comum entre as mulheres da sociedade da antiguidade clássica, período no qual está contextualizada a narrativa e, com sua coragem e petulância, provoca a ira dos homens gregos por invadir esse espaço-limite entre o poder masculino e a ação feminina, coordenada pela intuição ou pela faculdade do “segundo olhar”, ao qual refere Ídia, mãe de Medeia e rainha da Cólquida, no primeiro monólogo da protagonista.

Medeia é a mulher que não se furta de vivenciar, em profundidade, a busca pela verdade e pela clareza das circunstâncias. Abomina a hipocrisia, responde quando

questionada, na medida em que, em sua consciência, percebe a necessidade ou não de emitir resposta. Traço de caráter que causa irritação não só ao companheiro Jasão, ao inimigo Acamante e à discípula Agámeda, mas também ao amigo fiel Leucon. Em diversos momentos da narrativa, essas vozes se pronunciam demonstrando não compreenderem o porquê de essa mulher ser tão objetiva e tão misteriosa ao mesmo tempo, ora tão transparente, ora tão obscura nos seus atos.

Na sua segunda intervenção, Medeia defende-se da acusação de haver assassinado o irmão Apsirto. Nesse segmento, ela dialoga, em seus pensamentos, com o irmão, como se esse estivesse presente na vida real e não só em sua imaginação. Sua voz expressa a saudade da terra natal, dos ritos e da cultura que a constituiu. Rememora em detalhes velhas lendas matriarcais da Cólquida, onde as mulheres é que reinavam e onde a justiça era uma ação prática.

A voz da protagonista, na terceira intervenção, já demonstra estar ela presa pela corte coríntia e aguardando pelo julgamento, forjado pelo rei através das artimanhas de Acamante. Nessa passagem, ela narra sua incursão pela tradicional festa dos coríntios, espaço onde se dá o clímax do romance: a perseguição aos colcos e a prisão da princesa da Cólquida após evitar o sacrifício de vários presos em nome da deusa Artemísia, padroeira de Corinto, durante a festa de entrada da primavera. Medeia é acusada de incitar as mulheres da Cólquida a castrarem Turon, que foi vítima dessa ação por, na verdade, iniciar o corte de uma árvore na floresta sagrada dos colcos em Corinto. No mesmo segmento, por tal motivo, Medeia é julgada e condenada ao exílio. E, na última passagem, a personagem já está exilada e fica ciente da morte dos dois filhos e da acusação de que ela mesma os teria assassinado.

4.3.1.2 ACAMANTE: O PODER USURPADOR

Acamante, em *Medeia Vozes*, é personagem inédita, pois não está presente na tragédia escrita sobre o mito original de Medéia. Conselheiro real e primeiro astrônomo do rei, torna-se amigo da feiticeira bárbara e, ao perceber que, posteriormente, Medeia configura-se numa

ameaça crescente a seu sistema de crenças, torna-se seu archi-inimigo. Ao longo da narrativa, ele se pronuncia como a voz do poder instituído e que, em nome de um bem comum autocrático, manipula e se serve de seu cargo para beneficiar a si próprio.

Acamante é a imagem do político que atua a partir de um sistema de valores que enobrece o povo de Corinto, sua terra natal, e deprecia os povos imigrantes, como os colcos, tratando-os como inferiores e incomodando-se com as diferentes visões culturais. Acamante não aceita ser contrariado ou desmentido. Irrita-se com Medeia por essa ser “mulher até aos ossos” (WOLF, 1996, p. 106), pois “Ela não estava disposta a aceitar os vaticínios que [ele] fazia a partir dos sinais do firmamento, e [ele] via nisso uma ofensa” (WOLF, 1996, p. 107).

Um dos elementos surpreendentes do desfecho de *Medeia Vozes* está no fato de ter sido Acamante a personagem a revelar o segredo do sacrifício de Ifínoe, o qual presenciou quando ainda era jovem. É através da voz de Acamante que se conhecem os motivos e as relações de poder que justificam a atitude do rei Creonte em provocar e aceitar o sacrifício da filha.

Acamante, em diálogo com as lembranças do passado coríntio explica à Medeia que no conselho real da cidade grega, havia dois partidos, um fiel ao rei Creonte e o outro apoiando a rainha Mérope. E que essa tinha um grande ascendente, pois, segundo um costume antigo da cidade grega, “há muito esvaziado de sentido, o rei teria recebido a coroa da rainha, já que o poder se transmitia pela linha materna” (WOLF, 1996, p. 109). Diz ele que, quando alguém lembrou-se de reavivar essas velhas leis, ambos os partidos iniciaram, entre si, a luta pelo poder real. Acamante revela que, nesse período, surgiu a possibilidade de aliança com uma cidade-estado vizinha a Corinto, e que daria segurança ao povo local, mas sob a condição de que se firmasse um casamento entre Ifínoe e o jovem rei da cidade, para então, mais tarde, suceder ao reinado de Creonte. Membros do conselho da rainha Mérope avaliaram como sendo sensata tal proposta, inclusive a própria rainha. No entanto, Creonte opôs-se e Acamante permaneceu a seu lado desde então. Através de Acamante conhece-se a cultura do estado, o *status quo* estabelecido em Corinto e a maneira pela qual se dão as imposições da realeza. Observe-se a conclusão à qual ele chega sobre o diálogo que travou com Medeia sobre o sacrifício de Ifínoe:

O nosso preço foi Ifínoe. Toda a cidade de Corinto se afundaria se a não tivéssemos sacrificado, disse eu a Medeia. E o que é que te faz ter a certeza disso?, perguntou ela. Era de esperar que a pergunta viesse. [...] O que me fazia ter a certeza?, gritei.

E era ela quem me perguntava uma coisa dessas, a mim, que vivi os acontecimentos e, bem podia dizê-lo, sofri com eles? Talvez a esta luz ela pudesse parar um pouco para pensar se lhe assistia o direito de vir ensinar a alguém como se deve comportar em relação ao seu país ou à sua casa real. (WOLF, 1996, p. 110)

Tal diálogo dá nascimento à disputa de poder de Acamante em relação à Medeia. Através dele, percebe-se uma imagem de Medeia como uma mulher intrusa, invasiva, que vem tirar a quietude de membros da corte coríntia, que oferece risco ao esquema de controle do reino sobre os moradores locais, a partir de seu pensamento autônomo, sua personalidade irreverente e diversa das demais mulheres de Corinto, além da sua inquietude e autenticidade feminina. Veja-se como o conselheiro refere-se de forma irônica à curandeira quando rememora sua chegada à terra estrangeira:

Ah, falar desta ingênu! São os ingênuos que nos lançam na desgraça. Nunca pensei que ainda houvesse exemplares destes. É certo que antes dela vieram boatos que despertavam necessariamente a nossa curiosidade, marinheiros que aportavam à nossa costa tinham encontrado a Argos e também aquela mulher, num porto qualquer deste nosso grande mar, todas as conversas e intrigas das tabernas dos portos vieram dar à nossa costa, não me lembro de nada que, naquele tempo, excitasse mais os ânimos do que as aventuras dos Argonautas, nem de nada que andasse mais nas bocas do mundo do que aquela mulher que em breve seria conhecida pela bárbara. Eu conheço os homens, acho que posso dizê-lo, conheço as suas estranhas e irreprimíveis necessidades, conheço a sua fantasia desmedida e a sua tendência para tomar por pura realidade as excrescências dessa fantasia, mas aquela mulher devia ter alguma coisa que incendiava as suas cabeças e não lhes saía delas. (WOLF, 1996, p. 101)

Acamante, então, como arqui-inimigo da curandeira, também está presente na voz das demais personagens. A dualidade formada pelas personagens Medeia-Acamante estabelece um eixo fundamental da reinvenção do mito e aparece em todas as vozes que compõem o coro do romance alemão. Jasão refere-se à relação de ambos em sua primeira narrativa, ou seja: "desde o princípio que se gerou entre ambos uma relação infeliz, porque ela pura e simplesmente se recusava a aceitá-lo. Vi logo que aquilo não ia dar com resultado" (WOLF, 1996, p. 43) e ainda comenta sobre o ciúmes que sentiu em alguns momentos, percebendo os olhares de Acamante em direção à Medeia: "mas eu não sou cego, alguns olhares não me escaparam, dele para ela, de admiração, talvez, ou de surpresa, mas um homem como Acamante, que não se surpreende com coisa nenhuma deste mundo, isso já quer dizer alguma coisa" (WOLF, 1996, p. 43). No entanto, quando Medeia o viu pela primeira vez, no mesmo monólogo de Jasão, comenta com o argonauta "que esforço que o homem faz para tentar manter uma certa imponência" (WOLF, 1996, p. 43). Sobre as consequências dessa relação,

será desenvolvida análise aprofundada na influência do contato entre as culturas colca e coríntia no capítulo sobre região e regionalidade.

4.3.1.3 AGÁMEDA: A DISCÍPULA INFIEL

Agámeda, migrante colca que zarpou da Cólquida, na nau Argos, junto com Medeia e outros conterrâneos colcos e guerreiros gregos após o resgate do Velocino de Ouro, representa, no romance, a voz da infidelidade, da obsessão, da inveja, da traição e da vingança contra Medeia. Essa é uma das personagens que incorpora a inversão de papéis que a escritora alemã propõe através da reinvenção do mito grego: a vingança não mais acontece como uma consequência do sentimento arrasador de uma Medéia enfurecida com a traição conjugal mas, sim, como revanche das personagens que integram o universo ficcional. Elas possuem uma espécie de projeção psicológica na protagonista e suas ações demonstram que consideram Medeia, por ser segura de si, autônoma, empoderada e sábia, como ameaçadora. A vingança, que na tragédia é ação de Medéia, é invertida no romance e passa a ser ação de personagens secundárias, como Agámeda, Acamante e Présbon.

Agámeda tem sentimentos de inveja e disputa contra sua mestre desde a infância, quando Medeia iniciou-a nas artes de magia e entregou seus conhecimentos de feiticeira com um alerta conselheiro e profético. É o que se pode observar no segmento em que a discípula rememora suas vivências com a sua mestra, e em que se percebe que Medeia, já ciente de um traço obtuso de caráter presente em Agámeda, alerta a discípula sobre a necessidade de eliminar qualquer intenção pessoal na aplicação de tais conhecimentos. Leia-se:

Ainda vais ser uma boa curandeira, Agámeda – mas, como sempre, dava-me logo para trás assim que a minha alegria começava a crescer – se aprenderes a apagares-te. Não sou eu quem cura, disse, nem tu, Agámeda, alguma coisa cura com a nossa intervenção. O que nós podemos fazer é criar as condições para que essa força possa actuar livremente, em nós e no doente. (WOLF, 1996, p. 66)

Agámeda, como que desvirtuando tal conselho e, ao contrário, alimentando em si a mágoa e a rejeição por Medeia, vai construindo, desde a Cólquida, estratégias para vingar-se da sacerdotisa. É através dela que Acamante, vai obtendo falsas provas para forjar um

juízo contra Medeia e então, expulsá-la de Corinto. A voz de Agámeda é a voz que oscila entre a admiração e a inveja, a gratidão e o desprezo obsessivos. Observe-se o diálogo entre a discípula e Lissa, a ama de leite de Medeia e de seus filhos: “e a menina dela, Medeia, a infalível, que só se rodeava dos seus admiradores e não deixava que mais ninguém lhe chegasse perto? Com esta, Lissa calou-se. Tu estás doida, disse. Acreditas naquilo que dizes. Queres mesmo acabar com ela. Pois quero, quero mesmo. E o dia em que isso acontecer vai ser o dia mais feliz da minha vida” (WOLF, 1996, p. 68).

Agámeda é a voz do desejo de ascensão social, da ambição sem medidas, e vai ganhando força enquanto personagem conforme Medeia vai sendo envolvida pelos planos dessa e de Acamante, ao lado de Présbon, contrerrâneo da Cólquida e que tornou-se organizador dos festivais de Corinto. Percebe-se esses aspectos da personagem em falas como essa: “E agora que a estrela de Medeia está a declinar, agora que eu começo a ser moda no palácio, como diz Présbon, às vezes até encontro no bolso uma jóia de valor quando regresso de ver um doente. Um anel, uma gargantilha. Ainda as não uso, Présbon recomendou-me que não o fizesse, para não despertar a inveja dos outros” (WOLF, 1996, p. 67).

Agámeda é a voz da bárbara ansiando por ser coríntia, da refugiada que necessita ser acolhida e considerada nativa pela nova cultura; é a manifestação do desejo de viver e se utilizar dos valores culturais gregos para ascender socialmente. A discípula de Medeia observa Présbon, seu parceiro de conjecturas, como um vencedor: “Nenhum dos colcos chegou aonde ele chegou, Présbon, filho de uma criada e de um oficial do palácio na Cólquida, e que a princípio não se envergonhava de recolher o lixo depois das grandes festas. Como teve de se esforçar para que reparassem nele! E como sofreu com a humilhação!” (WOLF, 1996, p. 32). Em Agámeda, percebe-se a voz da traição que a protagonista Medeia nem suspeita que irá a seu encontro.

4.3.1.4 LEUCON: A FORÇA DA CUMPLICIDADE

Leucon representa a voz do amigo fiel. Apesar de grego e de ser segundo astrônomo do rei de Corinto, ele transita entre os subúrbios e o centro da cidade e se relaciona com

imigrantes de forma cordial e desprovida de preconceitos. Além disso, é uma espécie de protetor de Medeia. É o amigo cúmplice que a auxilia, inclusive nos encontros românticos e clandestinos que a curandeira mantém com Estro, o amante. É através da voz de Leucon, inexistente na mitologia grega, que conhecemos em detalhes o lado luminoso da protagonista reinventada. Leucon demonstra considerar Medeia generosa e cativante, mas ao mesmo tempo teimosa e confiante demais a ponto de não perceber a trama que a envolve e que culminará na fatal condenação ao exílio. Em sua primeira intervenção no romance, Leucon admite que previsões nefastas se cumprirão sobre o destino de Medeia; descreve o romance entre ela e Estro, o escultor; revela as verdades sobre o sacrifício de crianças em Corinto e, ainda, demonstra ter visão crítica sobre a cultura e a mentalidade vigente na sociedade coríntia.

Ao antever o desfecho tenebroso da protagonista, Leucon angustia-se por perceber que nenhum de seus avisos é considerado por Medeia, como se pode perceber em seu depoimento, quando diz: “Medeia está perdida. Vai-se esfumando. Vai-se esfumando diante dos meus olhos e eu não posso travá-la. Estou a ver diante de mim o que lhe vai acontecer. Vou ter de assistir a tudo. É o meu destino, ter de assistir a tudo, antever tudo e não poder fazer nada, como se não tivesse mãos” (WOLF, 1996, p. 141).

Tal desabafo está embasado no seu conhecimento sobre o funcionamento da corte coríntia. Leucon sente-se desolado por ele mesmo afeiçoar-se “de alma e coração a pessoas que não conhecem verdadeiramente a situação em Corinto, não tem ideia daquilo que os coríntios são capazes de fazer quando se sentem ameaçados, como agora.” (WOLF, 1996, p. 143), como é o caso de Medeia.

O amigo também intermedia e revela a relação de Medeia com o amante, Estro. Leucon diz que “Medeia vai a casa de Estro quase sem tomar precauções” e que tal “negligência torna-se perigosa, mesmo punível” (WOLF, 1996, p. 142). Observe-se um monólogo dessa personagem:

Que vai ser de nós, Leucon? Pergunta ela, e eu não tenho coragem de lhe dizer o que sei, o que vejo, o que vai ser dela. Vem, na sua beleza resplandecente e ardente de amor, de visitar Estro, abraça-me e eu abraço-a, a uma mulher que já não está aqui. Faz coisas que não devia fazer, não dá ouvidos aos meus avisos, e com Estro não se pode falar. [...] Ela está na ponta dos seus dedos, Medeia, apossou-se dele, é o que ele mesmo diz, nunca lhe aconteceu uma coisa destas, o prazer de ter esta mulher deu-lhe um novo prazer de viver, de trabalhar [...]. (WOLF, 1996, p. 142)

O papel de protetor que o segundo astrônomo assume diante da amiga colca se justifica, por ser membro daquela cultura e ter a dimensão exata do que podem cometer os coríntios contra aquela mulher que, mesmo sem ter intenção, provoca o desconforto, o constrangimento e a ira da corte grega.

Na percepção de Leucon, Medeia é uma espécie de referencial de mulher ideal, uma iluminadora no caminho dos amigos ou, do seu ponto de vista amedrontado, “[...] o centro do perigo. E o mais terrível no meio de tudo isto é que ela não se deixa convencer de que é assim.” (WOLF, 1996, p. 145). Leucon se enche de admiração pela amiga, mas ao mesmo tempo, à maneira dos coríntios, encobre tal sentimento. Esse comportamento fica nítido em trechos como: “não lhe quero dizer que a segurança que dela irradia é vista agora por muitos coríntios como arrogância, e que ela é odiada por isso. Nunca pensei tanto sobre uma pessoa como sobre essa mulher” (WOLF, 1996, p. 146).

Pode-se criar uma analogia dessa mulher-iluminadora à carta da Imperatriz, do tarô. Entre os 22 Arcanos Maiores do tarô, a carta de número três é o arquétipo da Imperatriz. Baseado na Teoria do Inconsciente Coletivo, de Carl Jung (1995), psicanalista discípulo do criador da psicanálise, Sigmund Freud (1976), e que estudou esse oráculo oriundo de antigas civilizações, como o Egito, as imagens das cartas podem ser interpretadas como um conjunto de símbolos que refletem conhecimentos e vivências de todas as épocas da humanidade, à semelhança dos mitos, como é o caso dos argonautas retratados em tarôs, como o mitológico.

Com variações, a figura da Imperatriz, no tarô, costuma ser retratada como a força feminina que representa autonomia, poder de cura e destreza, com base na suavidade e na convicção de seus ideais. Pode-se estabelecer, a partir dessa interpretação, uma nova relação mítica na figura da nova Medeia reinventada no romance. Em contrapartida, a Imperatriz é o oposto complementar do Imperador, carta de número quatro do tarô, que significa a força masculina que, se utilizada com equilíbrio, é motriz para a construção da realidade material. Leucon, através de sua voz, traz essa imagem da mulher-luminária, que, por lançar luz sobre a cidade de Corinto, ilumina as obscuridades e ofusca a visão dos que se valem da sombra para manter-se na condição de dominação. A luz, nesse caso, torna-se ao mesmo tempo incômoda e ameaçadora, assim como a personagem Medeia o é para as personagens que assim interpretam sua atuação no meio social.

Na segunda e última interlocução, Leucon menciona sobre o curso dos astros: “ouvir

as vozes que me atormentam!” (WOLF, 1996, p. 193). É do céu que o amigo da protagonista extrai suas previsões e seus lamentos sobre o fim triste de outras personagens, como Glauce.

É através da voz de Leucon que se conhece parte importante da reinvenção do mito de Medeia, como se pode perceber no segmento a seguir, quando ele diz que, entre outros motivos, “não sente rancor de Jasão”, pois:

[...] Acamante foi adversário mais forte: este domina agora as operações. Foi ele que espalhou a notícia sobre a morte de Glauce, versão oficial que todos, sob pena de morte, têm de aceitar: que Medeia terá enviado a Glauce um vestido envenenado, um terrível presente de despedida que terá queimado a pele da pobre Glauce quando o vestiu, o que a obrigou, no meio de dores insuportáveis, a procurar alívio, atirando-se ao poço. (WOLF, 1996, p. 197)

Aqui, mais uma vez, utiliza-se, no romance, fragmento essencial da tragédia grega e constrói-se uma versão dos fatos, como se o mito fosse destituído de verdade e apenas falácia inventada por Acamante, que tenta imprimir uma versão oficial dos fatos numa tentativa de desviar a atenção de seu jogo de poder.

4.3.1.5 JASÃO: O AMBICIOSO ARGONAUTA

A personagem Jasão, apesar de ser protagonista também do romance *Medeia Vozes* e de tomar a palavra por duas vezes ao longo da obra, ganha, na reinvenção do mito grego, uma importância menor. A narrativa de Jasão aparece em dois momentos no romance: quando esse explica seus motivos de permanecer no palácio real de Corinto e justifica suas dúvidas sobre a culpa de Medeia com relação à morte do irmão e, também, quando Medeia é condenada ao exílio sem a guarda dos filhos que, posteriormente, são assassinados pelos coríntios.

No romance, Jasão é a voz da ambição, repetindo essa característica do herói da tragédia grega. Esse traço de caráter é preservado, para sustentar no mito reinventado de Medeia, o egoísmo que serve de base para o desenrolar da trama do romance, assim como sustentou o enredo da tragédia clássica. Jasão é um herói que pensa em si mesmo e age de

acordo com suas necessidades e oportunidades. Ele abandona a família em ambas as obras, porém, em *Medeia Vozes*, justifica suas atitudes em diversas falas suas, nos monólogos, numa tentativa de obter de Medeia aprovação e consentimento de suas ações. É como se houvesse uma culpa subliminar ao descrever os porquês de suas decisões, deveras oportunistas. E sua covardia aparece ao manter as versões distorcidas das ações de Medeia, arquitetadas num plano que Acamante lidera para exilar Glauce, a princesa colca, de Corinto.

Ao mesmo tempo, na narrativa, fica declarado o declínio da força da figura do herói e de sua condição perante a corte coríntia, mesmo que ele tenha privilégios aos olhos do rei Creonte e esse o tenha escolhido para sucedê-lo no trono. Jasão representa aqui a imagem do herói em decadência. Um segmento da primeira narrativa de Jasão demonstra ser ele a voz da ambição desiludida, ou seja: “Aportei a tantas terras, a tantas cidades com a minha 'Argos', olhei de frente tantos e tão diversos rostos humanos, e agora que o meu barco está na doca e os meus companheiros se dispersaram, só me resta este canto, tenho de me arranjar aqui, e também Medeia tem de se arranjar aqui, que sina esta!” (WOLF, 1996, p. 40).

Nas duas versões do mito de Medéia aqui focalizadas, mas, em especial, na de Wolf, Jasão coloca-se como vítima das artimanhas e da força de persuasão da feiticeira. Observe-se seu pensamento em *Medeia Vozes*: “quando ela olha longamente para alguém com os seus olhos chispantes de ouro sob o traço grosso e contínuo das sobrancelhas, ninguém consegue deixar de acreditar no que ela diz” (WOLF, 1996, p. 51). No romance, o herói titubeia em suas conclusões sobre tal influência, quando hesita entre certeza e dúvida sobre o fato de Medeia ter assassinado o irmão e pelas sucessivas procuras pela ex-companheira em sua casa, como se pode observar no trecho a seguir:

Ela devia ter irritado este Acamante, senão ele não ia desenterrar esta história antiga, e ainda por cima não provada, para a espalhar aos quatro ventos. Obriga-me a ir ao Conselho dos Anciãos e a fazer figura de parvo, a ter de depor sobre a acusação de que Medeia terá morto o irmão naquela altura. Fiquei para morrer, só consegui levar as mãos à cabeça e afirmar que isso era uma coisa absurda. Sendo assim, então eu estava convencido de que aqueles que a acusavam estavam a mentir? Onde é que eu tinha ido parar, em que alhada ela me tinha metido outra vez! Convencido, convencido! De que é que um homem pode estar convencido quando se trata de mulheres como esta! (WOLF, 1996, p. 40)

Segue-se mais um exemplo da dualidade a qual Jasão sofre quando tenta acreditar em Medeia, ao mesmo tempo desacreditando dela quando depara-se com as acusações de

Acamante, fundamentadas num plano para provocar a perseguição à protagonista. Esse sentimento dúbio do herói com relação à companheira permeia quase que permanentemente suas falas. Leia-se:

Nego-me a acreditar que ela terá morto o irmão, afinal com que motivos? E há uma voz em mim que murmura: nem eles próprios acreditam, menos que todos Acamante, mas habituei-me a desconfiar destas minhas vozes interiores, explicaram-me que elas se deviam, se devem ainda, quem sabe, à influência de Medeia, ela tem poder sobre as pessoas, sabe como adormecer um homem. (WOLF, 1996, p. 51)

Ao mesmo tempo em que alimenta em si a dúvida sobre a moral da mulher com quem conviveu, desde a expedição da qual era líder, Jasão representa a voz da covardia, da rendição ao *status quo*, da capacidade que um homem tem de aceitar uma situação hipócrita para beneficiar a si mesmo, sem levar em conta as consequências que sua família sofrerá. Através da fala de Jasão, pode-se perceber que Medeia interfere no sistema de poder, representado pela escola de astrônomos e médicos da escola de Acamante e torna-se ameaça para esses profissionais que trabalham em Corinto, motivo pelo qual ela tem de deixar o local onde habita com Jasão, numa ala do palácio, para morar numa cabana de adobe. No entanto, Jasão permanece no palácio, beneficiando-se da confiança crescente do rei de Corinto em relação ao argonauta. O herói confessa e justifica, ao mesmo tempo, que “Claro que ela esperava que eu a defendesse. Ou que fosse com ela. Mas, como é que se pode defender alguém de acusações forjadas? E se eu fosse com ela isso só teria agravado nossa situação” (WOLF, 1996, p. 60).

Wolf, ao construir um universo ficcional reinventado, expõe de modo mais explícito questões fundamentais presentes no mito original, ou seja, que o casamento com a princesa de Corinto não têm conotações românticas e, sim, é um meio de Jasão alcançar a realização da ambição e do desejo de ser rei. Observe-se no monólogo: “Não é propriamente lascívia transbordante aquilo que sinto quando lhe apalpo os ossos debaixo daqueles vestidos pretos sem jeito. [...] Quando atravessávamos o pátio do palácio em direção ao poço, ela começou a tremer, levantou os braços e caiu a meu lado, a espumar a boca. [...] Parecia que a cabeça me estoirava. Nem quero pensar no que me espera” (WOLF, 1996, p. 188).

Ainda no seu primeiro monólogo, Jasão revela a paixão que sentiu por Medeia ao vê-la no altar sacrificial, na Cólquida, sentimento esse que permanece no herói, ao longo da narrativa, mas que ele vai reprimindo para agradar ao rei Creonte, como pode ser observado quando ele diz: “eu me debatia entre a minha afeição a Medeia e o meu dever, e prazer, de

servir o rei Creonte” (WOLF, 1996, p. 58), já que “o rei Creonte é como um pai para mim, que digo eu, melhor que o meu próprio pai” (WOLF, 1996, p. 51).

Em seu segundo monólogo, situado após a condenação de Medeia ao exílio, sem os filhos, Jasão justifica-se ainda mais intensamente e demonstra o seu grande egocentrismo e um certo grau de culpa, quando pensa que “nada do que aconteceu aconteceu por minha vontade. Mas que poderia eu ter feito? Foi ela própria que deitou a perder. A louca. Só para me atingir. Fez tudo o que pôde para me arrasar. Mesmo que a cortassem em pedaços, ainda ficariam os olhos. Aqueles olhos não deixam de me olhar” (WOLF, 1996, p. 183).

É através da voz de Jasão, em sua última intervenção, antes do monólogo final da feiticeira após o julgamento de exílio, que Medeia se pronuncia uma única vez sobre o casamento entre o companheiro e Glauce, em todo o romance. É nesse aspecto que reside a mais relevante mudança no mito grego de *Medéia*: inexistente uma relação de vingança por parte de Glauce, a princesa colca ou algum tipo de manifestação de ódio sobre esse matrimônio. Leia-se na narrativa:

Alguém na tua posição, alguém a quem em breve darão a filha do rei por mulher. Mas digo-te uma coisa: livra-te de fazer algum mal a Glauce. Ela ama-te, sabias? E é frágil, muito frágil. Rainha é que ela não é, e tu, meu caro Jasão, não és rei para esta cidade de Corinto, e isto é o melhor que agora ainda posso dizer de ti. Não vais ter muitas alegrias no teu novo cargo. Aliás, não vais ter muitas mais alegrias na tua vida. As coisas são dispostas de tal modo que não só aqueles que têm de suportar injustiças, mas também os que as fazem, estão condenados a não ter alegria na vida. Pergunto muitas vezes a mim própria se o prazer de destruir outras vidas não virá de não termos prazer nem alegria com a nossa própria vida. (WOLF, 1996, p. 185)

É a partir desse diálogo que se conhece também a decisão de Creonte de impedir que Medeia leve ao exílio os filhos. Em tal circunstância, Agámeda e Glauce manifestam-se contrárias à decisão do rei, ambas por motivos distintos, pois não queriam que os filhos de Medeia pudessem ser pretendentes, um dia, ao trono de Corinto. Observe-se Jasão relembando as intenções de Glauce sobre isso:

Quem é que me garante que eu, uma vez casado com ela, vou fazer um filho a esta pobre Glauce? [...] Deviam dar à mãe os seus filhos. Porque crueldade desnecessária? Era o que ela pensava, disso estou certo. Mas por detrás dessa opinião estava também a incerteza em relação a si própria, e só essa insegurança lhe deu coragem para falar contra a crueldade. Comecei a perceber que esta Glauce talvez não fosse uma mulher cômoda para mim, como tinha esperado. (WOLF, 1996, p. 188)

É, nesse ponto, que Jasão questiona, em sua consciência, o casamento com a filha do rei Creonte. E como última tentativa, em relação a Medeia, de “lhe explicar como tudo se tinha passado e que alguém na [sua] posição nada poderia ter feito” (WOLF, 1996, p. 185), Jasão recebe como resposta, junto à uma gargalhada de Medeia, a frase: “não me digas que ainda queres que eu trate de te arranjar uma boa consciência!” (WOLF, 1996, p. 185). Depois disso, Jasão finaliza sua participação no romance emitindo comentários tendenciosamente machistas, como esse: “o que temos de fazer é possuir as mulheres, quebrar-lhes a resistência” (WOLF, 1996, p. 189).

4.3.1.6 GLAUCE: A PERTURBADA MARIONETE DO REI

No universo ficcional do romance, Glauce é também personagem reinventada, que ganha voz diferentemente da peça de Eurípedes, na qual a filha do rei Creon chama-se Creusa, e é vítima das artimanhas da vingança da feiticeira Medéia por ser a nova companheira de Jasão e filha do monarca que exilou a forasteira de Corinto para abrir caminho a seus planos de sucessão no trono.

Através da reinvenção da figura que representa a noiva de Jasão, percebe-se, em profundidade, também a modificação das intenções e do comportamento de Medeia se comparadas à tragédia euripedeana. Em *Medeia Vozes*, as duas personagens, Glauce e Medeia, criam uma relação de vínculo e intimidade, e por conta disso, provocam descontentamento e sentimento de ameaça ao monarca de Corinto e ao seu funcionário principal, Acamante.

No romance, a personagem Glauce é a voz da culpa. Uma culpa que é fruto da influência e da dominação do rei Creonte, seu pai, e de Acamante. Ambos tentam convencê-la de que Medeia é má e exerce nefasta influência sobre qualquer um que dela se aproxime, e ela, a filha, cria dúvidas a respeito do caráter da sacerdotisa bárbara. Além disso, a culpa de Glauce vem, também, do segredo do grande crime em Corinto, que ela conhece.

A bondade de Medeia, aos olhos da perturbada Glauce, ganha conotação perversa quando é persuadida pelo pai e pelo astrônomo da corte coríntia a afastar-se da curandeira.

Porém, assim como Jasão, oscila entre a certeza e a dúvida a respeito do caráter de Medeia. Também Glauce demonstra alimentar um conflito moral que nasce do fato de não saber qual é, verdadeiramente, o caráter da mulher barbárea. Há momentos em que Glauce se pronuncia como uma voz manipulada pela visão alheia a si mesma, como, por exemplo, quando diz: “passou muito tempo até eu reconhecer que me tinha enganado também neste ponto, que me tinha deixado enganar, mas o que é que está certo, será que eu posso confiar nos meus olhos, ou acreditar seja em quem for?” (WOLF, 1996, p. 128). Observe-se, também, que a manipulação mental é estratégia do monarca para afastar a filha do contato afetivo com Medeia, como no segmento a seguir demonstra. Veja-se:

[...] há pessoas cujo cheiro podíamos inspirar horas a fio, mas não quero pensar outra vez nisso, na mulher que também me pôs a mão sobre a testa, não, disseram-me para a esquecer, tenho de esquecê-la, os que me recomendam isso têm todos razão, especialmente Creonte, o meu pai, tenho de riscar da minha lembrança o nome dessa mulher, tenho de tirar da cabeça essa pessoa, inteira, arrancá-la do coração, tenho de deixar que me perguntem, ou perguntar a mim própria, como foi possível eu ter-lhe aberto o coração, a ela, que será sempre uma estranha para nós [...]. (WOLF, 1996, p. 121)

Essa manipulação cria o que se poderia chamar de “a voz dentro da voz”, pois, através desses momentos na narrativa de Glauce, percebe-se a confusão à qual ela é submetida pela interferência do olhar do “outro” sobre a mulher colca, como quando diz que “são cada vez mais fortes as vozes que a acusam de ter morto o irmão, e hoje ouvi pronunciar o seu nome em ligação com a peste que já fez as primeiras vítimas lá em baixo, nos bairros pobres da cidade” (WOLF, 1996, p. 132).

O olhar mítico da tragédia de Eurípedes sobre uma Medéia perversa é transformado pela dúvida de Glauce, a qual tenta lutar constantemente com a visão desvirtuada, imposta pelos governantes de Corinto, para desviar o seu interesse pelas verdades ocultas da cidade. Verdades das quais Medeia tem conhecimento e, portanto, perturbam e desestabilizam o rei de Corinto e o astrônomo. A verdadeira voz da consciência de Glauce fica, então, oprimida pela versão oficial que os gregos apresentam sobre a personalidade de Medeia.

Medeia, no monólogo de Glauce, aparece como uma espécie de protetora da princesa coríntia. São repetidas as tentativas de aproximação e contato de Glauce com Medeia,

especialmente quando a sacerdotisa busca a cura da princesa jovem, que sofre de constantes ataques epiléticos, talvez causados pela tensão de ser testemunha do sistema opressor na qual vive a família real coríntia. Medeia, nas lembranças de Glauce, diz a origem do seu mal: "tu tentaste durante tantos anos, disse-me ela, harmonizar o que não era harmonizável, foi isso que te pôs doente" (WOLF, 1996, p.130). A feiticeira realiza o constante exercício de compreender que fatos e circunstâncias da casa real atormentam Glauce e de ajudá-la a fazer-se consciente da realidade que a atormenta, até que chega o momento em que essa lhe revela o segredo da casa real: Ifínoe, a irmã mais velha, foi assassinada a mando do próprio pai e são dela os ossos encontrados por Medeia, na noite em que seguiu a rainha Mérope no palácio coríntio.

No entanto, quanto mais Medeia auxilia a princesa em seu despertar pessoal e na libertação das memórias que a transtornam, mais aproxima-se do perigo de torna-se inimiga do rei de Corinto e seu séquito. Numa série de relatos, parte de seus monólogos, Glauce demonstra que as tentativas infrutíferas de Medeia de melhorar a auto-estima da princesa grega e de revelar os segredos de seu passado só aproximam a curandeira do seu destino fatal: ser odiada e repudiada pelos coríntios. Observe-se um segmento em que ela tenta ajudar a princesa coríntia:

Porque é que passas a vida vestida com estes panos pretos, dizia ela, e despiu-me os vestidos pretos que uso desde que me conheço, trouxe consigo Arina, a filha de Lissa, que tinha uns panos tecidos como só as mulheres da Cólquida o sabem fazer, com cores que me enchiam o olho [...] levaram-me ao espelho, mas isto não é coisa para mim, disse eu, e elas só riam, já tinham escolhido um azul vivo, é bom para alegrar disse Arina [...] um dos jovens cozinheiros não me reconheceu e assobiou quando eu passei, nunca se viu uma coisa destas [...] e era maravilhoso, ah, que maravilha, mas era tudo a magia negra dela, que me fazia sentir uma coisa que não existia [...] assim de um momento para o outro os meus braços e as minhas pernas ficavam esbeltos, era o que eu sentia, mas era tudo ilusão, escárnio. (WOLF, 1996, p. 123)

A personalidade soturna da princesa grega traduz, portanto, sua condição de opressão constante, o que é anterior à chegada de Medeia em Corinto, fruto do esquecimento sobre a morte da irmã no palácio real. Glauce lembra: "Ela, que me quis tirar o medo que eu tinha do pai, a ela é que eu queria mostrar que ele só podia despertar em mim uma alegria com medo. [...] foi ela que me quis convencer de que podia pensar à vontade que odeio o meu pai, que nada lhe aconteceria por isso, eu não tinha que me sentir culpada. Foi aí que começou a sua influência nefasta sobre mim [...] uma monstruosidade" (WOLF, 1996, p. 124). A princesa

não tem clareza sobre a bondade de Medeia, da qual ela esquece, influenciada pelo pai e Acamante, e passa a temer a “influência nefasta” da feiticeira.

Glauce demonstra alegrar-se com o fato de Medeia estar sendo perseguida pela corte coríntia, já que a presença da curandeira na cidade poderia atrapalhar o acordo de Jasão casar-se, em breve, com ela. E expressa esse sentimento quando diz:

Este é, sei-o bem, o único sentimento que partilho com Jasão. Jasão, que agora aparece mais vezes, e de cada vez o meu coração, tolo como é, dá um salto, esquece que é meu pai quem o manda. Mas eu bem sei que ele está preso a outra, está e estará, ninguém se liberta dela. Mas pode alguém como eu recusar uma dádiva dos deuses? Não deverei eu apanhar as migalhas que me caem da mesa alheia, sabem a amargo, mas também a doce, tanto mais doce quanto mais ele se afasta de mim? Nessas alturas ele está comigo em pensamento, fala comigo como nunca comigo falou, toca-me como nunca há-de tocar, traz-me uma felicidade que nunca conheci, ah, Jasão. A mulher há-de ir ao fundo, e é bom que assim seja. Jasão ficará. Corinto terá um novo rei. E eu ocuparei o meu lugar junto desse rei e esquecerei, esquecerei, poderia enfim voltar a esquecer. (WOLF, 1996, p. 134)

Através das vozes de todas as personagens examinadas, percebe-se, além da natureza de cada uma delas, também a voz da Medeia, que ganha conotações conforme o ponto de vista de cada membro do universo ficcional do romance. Por isso, a soma de todas as vozes na obra *Medeia Vozes* jamais forma um uníssono. É polifônica no sentido de ser independente e de construir de forma heterogênea os fatos e as visões que compõem o enredo da reinvenção polifônica do mito grego, trazendo uma nova Medeia que se opõe a de Eurípedes.

As vozes que emergem dos monólogos de cada personagem não só caracterizam a personalidade e o papel de cada uma delas, no universo configurado, como vão constituindo uma nova Medeia, resultado dos pontos de vista expressos nelas. Uma Medeia que não é a concretização de uma imagem unitária mas multifacetada, fruto da polifonia dos discursos heterogêneos que a constroem. Essa é a grande abertura que o romance propicia para olhar a personagem de diversas perspectivas, que a fazem ser uma transformação da Medéia de Eurípedes.

5 REGIÃO E REGIONALIDADE NA MEDEIA DE CHRISTA WOLF

Como instrumento de abordagem das questões de região e regionalidade na obra *Medeia Vozes*, elegeu-se a teoria do filósofo e sociólogo francês Pierre Bourdieu (2011) sobre o poder simbólico, para fins de estudo da cultura, crenças, hábitos, ritos e identidade, além dos sistemas de poder presentes neste romance. Levanta-se uma hipótese sobre a questão da região na obra *Medeia Vozes*: pode-se, através do texto, proceder a uma análise da cultura a partir do viés da regionalidade e como base para reinvenção do mito, ou seja, verificar de que forma as diferenças culturais entre colcos, considerados bárbaros, e os coríntios, povo grego e dito civilizado, presentes na narrativa de *Medeia Vozes*, influenciam as relações que se evidenciam na análise do discurso polifônico das personagens que reinventam o mito de Medéia.

Serão usados também os elementos conceituais de Pozenato (2003) sobre região e regionalidade, para dar escopo teórico à análise do romance. Segue-se algumas definições oferecidas pelo autor gaúcho:

A região não é pois, na sua origem, uma realidade *natural*, mas uma divisão do mundo social. Tal divisão só não é totalmente arbitrária porque, por trás do ato de delimitar um território, há certamente critérios, entre os quais, o mais importante é o do alcance e da eficácia do poder de que se reveste o *auctor* da região. Enquanto esse poder é reconhecido, a região por ele regida existe. Em suma, a região, sem deixar de ser em algum grau um espaço *natural*, com fronteiras *naturais*, é antes de tudo um espaço construído por decisão, seja política, seja da ordem das representações, entre as quais as de diferentes ciências. (POZENATO, 2003, p. 3)

O autor reforça que “uma determinada região é constituída, portanto, de acordo com o tipo, o número e a extensão das relações adotadas para defini-la” (POZENATO, 2003, p. 6). O pesquisador levanta uma discussão relevante nesse sentido que é a de descobrir se o que constitui a região é o espaço ou, ao invés dele, o tempo, a história, quando afirma que:

Para Paul Bois (1960) não há dúvida: é a história. Se a região se apresenta como um espaço, ela é um espaço definido por uma história diferente da do espaço vizinho e externo. Essa ênfase na história como fator constituinte da região remete para a importância maior dos fatores sociais em confronto com os fatores de ordem física ou da *paisagem*. (POZENATO, 2003, p. 6)

Acredita-se que as relações de regionalidade, estabelecidas através da cultura, são a grande questão da reinvenção do mito de Medéia na obra contemporânea, pois é de fato o choque histórico-cultural entre ambas as nacionalidades, a dos gregos e a dos colcos,

civilizados e bárbaros, um dos fundamentos geradores do conflito do enredo e da releitura da personagem-mito no romance. Medeia, enquanto protagonista dos conflitos e das relações desse universo ficcional, deseja participar, e participa, mesmo sendo considerada *persona non grata* no espaço social de Corinto, cidade para a qual migrou em função da união com Jasão. Esse conflito cultural também aparece como pano de fundo na obra clássica de Eurípedes. No entanto, a Medeia de Wolf participa de forma mais ativa na vida dos coríntios e, como consequência, gera as tensões da trama do romance, que se desenvolve e se reinventa enquanto transformação do mito, além de denunciar o quanto é conflituoso o espaço de convivência entre colcos e coríntios em função das diferenças culturais.

5.1 COLCOS EM CORINTO: UM RECORTE CULTURAL SOBRE O BÁRBARO E O CIVILIZADO

Ao mesmo tempo em que a narrativa de Wolf reformula o mito, transpondo-o do gênero tragédia para o do romance polifônico, no qual, através das vozes das personagens configura-se um novo enredo, também se relacionam ambas as culturas nas quais a trama se constituiu e se transforma o texto em uma crítica à cultura do Estado. Há uma visível crítica social sobre o tipo de sociedade civilizada, que é a grega, a qual permanece hegemônica e, em contrapartida, ao que se compreende por cultura bárbara, ou seja, a cultura colca. É, portanto, num ambiente de constante antagonismo cultural que se desenvolve a história de *Medeia Vozes*.

Nietzsche (2008), ao mencionar a cultura grega, ironiza sobre o conflito entre o apolíneo e o dionisíaco na cultura helênica, e coloca, respectivamente, a analogia do civilizado com o bárbaro. Observe-se:

Apolo, como divindade ética, exige dos seus a medida e, para poder observá-la, o autoconhecimento. E assim corre, ao lado da necessidade estética da beleza, a exigência do “Conhece-te a ti mesmo” e “Nada em demasia”, ao passo que a auto-exaltação e o desmedido eram considerados como os demônios propriamente hostis da esfera não apolínea, portanto como propriedades da época pré-apolínea, da era dos Titãs e do mundo extra-apolíneo, ou seja, do mundo dos bárbaros. [...] Titânico e bárbaro pareciam também ao grego apolíneo o efeito que o *dionisíaco* provoca.” (NIETZSCHE, 2008, p. 37)

O romance de Wolf vale-se de uma visão semelhante, ao construir contrapontos provocativos sobre o antagonismo da cultura colca, supostamente dionisíaca, e da coríntia, visivelmente apolínea. Diz Nietzsche que, na tentativa de manter-se civilizado “o indivíduo, com todos os seus limites e medidas, afundava aqui no auto-esquecimento do estado dionisíaco e esquecia os preceitos apolíneos. O *desmedido* revelava-se como a verdade, a contradição, o deleite nascido das dores, falava por si desde o coração da natureza. E foi assim que, em toda parte onde o dionisíaco penetrou, o apolíneo foi suspenso e aniquilado” (NIETZSCHE, 2008, p. 38).

Medeia, lembrando com nostalgia seus tempos de vida na Cólquida, em período de crise, compara-a a Corinto. A feiticeira acreditava que o sistema de poder da terra natal era caracterizado por manipulações e que, na nova terra, esse tipo de relação hierárquica não se estabelecia. A visão de Medeia sobre a cultura grega inicialmente é idealizada e desvelada na medida em que a protagonista participa da vida social de Corinto e desvenda a cultura da aparência. Essa percepção realista de Medeia sobre a Cólquida pode ser observada no segmento abaixo, quando conversa, em seus pensamentos, com o irmão:

Até tu já tinhas percebido que o modo como Eetes governava a Cólquida lhe trazia cada vez mais inimigos entre os Colcos, incluindo a nossa mãe, e eu própria, a sacerdotisa de Hécate, cujo templo, sem que eu fizesse nada por isso, se tornou o ponto de encontro dos descontentes, sobretudo da gente nova (...) Escandalizavam-se com a rigidez de Eetes, com a pompa supérflua da corte, e exigiam que o rei usasse os tesouros do país, o nosso ouro, para dar novo impulso ao comércio, para aliviar a vida miserável dos nossos camponeses. (WOLF, 1996, p. 86)

Ao evocar tais recordações sobre o local de origem e defrontar-se com seu penoso presente, a personagem percebe o engano, enquanto se compromete, consigo mesma, a manter o sigilo sobre a morte de Ifínoe, segredo que, aliás, em nenhum momento do romance é publicamente revelado. Permanece velado e mantêm-se no imaginário da protagonista e das demais personagens como um tabu. Observe-se como Medeia considera os coríntios e, conseqüentemente, os gregos, como aparentemente apolíneos:

E quando aqui cheguei como fugitiva, a esta cidade luminosa de Corinto, pensei, cheia de inveja: estes aqui não têm segredos. E eles próprios acreditam que é assim, é por isso que são tão convincentes: cada olhar, cada um dos seus gestos comedidos, é para te dizer que há um lugar no mundo onde se pode ser feliz, e só mais tarde é que percebi que eles nos levam muito a mal ao duvidarmos da sua felicidade. (WOLF, 1996, p. 17)

A região no universo ficcional de *Medeia Vozes* caracteriza-se pelas relações de domínio e subjugação. Quanto à estruturação das camadas de poder, certamente pode-se afirmar que a cultura de dominação está representada pela civilidade coríntia e a de subordinação encontra-se na condição expatriada dos emigrantes colcos.

Sobre a hierarquização do poder, Bourdieu afirma que:

A classe dominante é o lugar de uma luta pela hierarquia dos princípios de hierarquização: as fracções dominantes, cujo poder assenta no capital económico, têm em vista impor a legitimidade da sua dominação, quer por meio da própria produção simbólica quer por intermédio dos ideólogos conservadores os quais só verdadeiramente servem aos interesses dos dominantes *por acréscimo* [...].” (BOURDIEU, 2011, p. 12).

Em *Medeia Vozes*, Acamante é a voz que representa o ideal conservador e contribui para a manutenção ao sistema maior de poder que é o reinado de Creonte. Para mantê-lo, lança mão de artifícios brutais, como o sacrifício da princesa Ifínoe e o exílio de Medeia. É o exercício contínuo de retirada dos indivíduos indesejáveis do círculo social, os quais provocam uma desestabilização do sistema e ameaçam a ordem e o *stablishment*.

Segundo Rüdiger (2002), no passado, a sociedade não esteve tão radicalmente submetida ao mercantilismo de modo que as relações entre as pessoas eram menos reificadas, e isso “não deve nos fazer cegar para o fato de que foi nele também que se cometeram horrores muito piores do que os de muitos – de modo algum a maioria dos – momentos da perigosa aventura moderna” (RÜDIGER, 2002, p. 138). Esses “horrores” aparecem, claramente, tanto na tragédia de Eurípedes, como também no romance alemão contemporâneo de Wolf. Afirma Holanda (1979) que “toda hierarquia funda-se necessariamente em privilégios” (HOLANDA, 1979, p. 6) e em ambas as obras sobre o mito de Medéia, a manutenção do sistema do Estado está expressa nas manifestações de poder da corte grega sobre os imigrantes bárbaros, dos quais a protagonista é a principal representante.

Na obra *Medeia Vozes*, percebe-se que se desfaz a imagem idealizada de Jasão como herói bem sucedido, mas mantém-se o traço de ambição da personagem, que no mito original aceita casar-se com Creusa, a filha do rei Creonte, para se tornar um potencial candidato a rei, o que fornece o argumento principal para a vingança de Medéia, e isso se repete em *Medeia Vozes*. Nas duas obras, o Estado sobrepõe-se à família, através da abdução de Jasão aos valores reais coríntios. Para Holanda, o Estado é uma transgressão do conceito de família, e

não uma evolução desta, já que “pertencem a ordens diferentes em essência” (HOLANDA, 1979, p. 101) e “só pela transgressão da ordem doméstica e familiar é que nasce o Estado” (HOLANDA, 1979, p. 101).

Vingança e enfrentamento entre homens e deuses em nome da disputa de poderes são motes recorrentes das tragédias gregas. De acordo com Holanda, ninguém exprimiu com maior intensidade a oposição e mesmo a incompatibilidade fundamental entre família e Estado do que o tragediógrafo Sófocles, em *Édipo*, onde “Creonte encarna a noção abstrata, impessoal da cidade em luta contra essa realidade concreta e tangível que é a família. Antígona, sepultando Polinice contra as ordenações do Estado, atrai sobre si a cólera do irmão, que não age em nome de sua vontade pessoal, mas da suposta vontade geral dos cidadãos, da pátria” (HOLANDA, 1979, p. 101).

Na tragédia original *Medéia*, a manutenção do Estado depende da transgressão ou corrupção de um modelo de família em nome do modelo imperial, ainda que esse seja patriarcal. Segundo Holanda, “onde quer que prospere e assente em bases muito sólidas a ideia de família – e principalmente onde predomina a família de tipo patriarcal – tende a ser precária e a lutar contra fortes restrições à formação e evolução da sociedade” (HOLANDA, 1979, p. 103). O romance de Wolf utiliza esse modelo patriarcal para apontar a manutenção do conceito de civilidade em oposição ao conceito de bárbarie, ou seja, há a supremacia da cultura organizada das cidades em detrimento do modo de vida de povos ritualísticos. E esses dois modos sustentam-se sobre bases culturais diversas, ou seja, tudo o que não for civilizado acaba por ser enquadrado no conceito de bárbaro.

Holanda considera também a fundação de cidades como instrumento de dominação, já que “a [sua] habitação [...] é essencialmente antinatural, associa-se a manifestações do espírito e da vontade, na medida em que se opõem à natureza. Para muitas nações conquistadoras de cidades foi o mais decisivo instrumento de dominação que conheceram, o ápice da cultura clássica” (HOLANDA, 1979, p. 61), ou seja, do princípio da *polis* grega absorvido pelo império romano foi de onde derivou o modelo urbano europeu, o qual foi transplantado por portugueses e espanhóis para as terras colonizadas, como o Brasil e toda a América Latina.

Vieira (2002) afirma que teóricos como Margaret Atwood e David R. Slavitt acreditam que Wolf fala, através de Medeia, também, em nome dos Turcos na Alemanha, dos descendentes Africanos na Europa e dos Judeus, ou seja, a personagem, alegoricamente, dá

voz a povos que foram caluniados, rejeitados e desprezados. Há, também, a possibilidade de considerar o universo ficcional de *Medeia Vozes* como uma alegoria do colapso de hegemonia da Alemanha.

Ao longo do romance de Wolf, percebe-se uma atmosfera de opressão alicerçada na necessidade constante de transformar esse ser tribal, bárbaro, em socialmente aceitável, nesse modelo específico de sociedade. É uma pretensão de “correção”: de bárbaro o homem deve tornar-se civilizado e polido através da convivência social nas cidades. Tal analogia é encontrada na obra *Medeia Vozes* quando os modos culturais dos migrantes colcos, residentes na Grécia, são fortemente rechaçados e combatidos pelo povo coríntio. A divergência que se estabelece entre as duas nacionalidades dá-se no nível do físico, como nas distinções entre a cor da pele e a cor do cabelo mas também e, essencialmente, no nível cultural. Como considera Holanda, “na civilidade há qualquer coisa de coercitivo – ela pode exprimir-se em mandamentos e em sentenças” (HOLANDA, 1979, p. 106). No romance alemão, reações repetitivas das personagens demonstram o preconceito inevitável que aparece quando os indivíduos deparam-se com costumes diametralmente diferentes de outra cultura, como é o caso de colcos e coríntios.

Numa passagem que narra a chegada dos argonautas às terras orientais, presente no primeiro monólogo de Jasão, o herói espanta-se e atemoriza-se ao observar determinados traços culturais quando atraca nas terras da Cólquida. Observe-se a descrição do herói sobre os costumes funerários do povo bárbaro:

[...] antes de qualquer outro, pus pé nesta costa mais oriental e mais estranha, e isso dava-me forças. Nós, os exploradores de uma terra bárbara, tínhamos consciência dos costumes bárbaros, e o apelo aos nossos deuses fortaleceu-nos o espírito. Mas ainda hoje sinto um calafrio que se apoderou de mim depois de termos atravessado a mata de salgueiros baixos, na margem, entrando num bosque de árvores regularmente dispostas e das quais pendiam os mais horríveis frutos. Sacos de pele de boi, de carneiro e de cabra envolviam um conteúdo que as zonas esburacadas deixavam ver: ossos humanos, múmias humanas, era o que ali estava pendurado, oscilando na brisa, um horror para qualquer pessoa civilizada, habituada a enterrar os seus mortos ou a encerrá-los em túmulos de rocha. O susto fez-nos fraquejar os joelhos. Mas tínhamos de continuar. (WOLF, 1996, p. 41)

Da mesma forma, Agámeda relembra quando Medeia, amiga de sua mãe, reagiu com a sua morte e menciona algumas diferenças religiosas entre colcos e coríntios, ou seja:

Nunca antes tinha visto Medeia tão irada com a morte de alguém que tivesse tratado. Aquela ira tinha qualquer coisa de sacrílego, porque todo o Colco sabe que

há limites para as possibilidades humanas de curar, para além dos quais são os deuses que tomam nas mãos as rédeas dos acontecimentos. Não fica bem ofender os deuses chorando demasiado os mortos, como, para nossa estupefação, o fazem os Coríntios; mas por outro lado também lhes falta a certeza de que as almas dos mortos, depois de um período de repouso, renasçam num outro corpo. (WOLF, 1996, p. 78)

Da repulsa e do estranhamento entre ambas as culturas nascem os conflitos que eclodem ao longo de toda a narrativa, os quais são representações mentais de colcos e coríntios e elementos fundamentais de reinvenção no enredo de *Medeia Vozes*. Esses são muito significativos, no romance de Wolf, enquanto subversão do mito de Medéia a partir de conflitos de ordem moral da região onde se desenrola a trama.

Bourdieu explica o que vêm a ser essas representações mentais quando diz:

Mas, mais profundamente, a procura dos “critérios objetivos” de identidade regional ou étnica não deve fazer esquecer que, na prática social, estes critérios (por exemplo, a língua, o dialeto ou o sotaque) são objeto de *representações mentais*, quer dizer, de atos de percepção e de apreciação, de conhecimento e de reconhecimento em que os agentes investem os seus interesses e os seus pressupostos, e de *representações objetivas*, em coisas (emblemas, bandeiras, insígnias, etc.) ou em atos, estratégias interessadas de manipulação simbólica que têm em vista determinar a representação mental que os outros podem ter dessas propriedades e dos seus portadores. (BOURDIEU, 2011, p. 112)

O teórico aproxima essas representações mentais do conceito de *habitus*, que define como sendo uma subjetividade socializada que aparece nas relações com “um sistema de disposições duráveis e transponíveis que, integrando todas as *experiências passadas*, funciona *a cada momento como uma matriz de percepções*, de apreciações e de ações – e torna possível a realização de tarefas infinitamente diferenciadas, graças às transferências analógicas de esquemas” (BOURDIEU, 2011, p. 65).

Na *Medéia*, de Eurípedes, a forma como se estabelecem as relações entre bárbaros e gregos é mais estreita e menos cordial se comparada à maneira como os dois grupos estabelecem contato no universo ficcional de *Medeia Vozes*. De acordo com o teórico francês: “a diferença cultural é, sem dúvida, produto de uma dialética história da diferenciação cumulativa” (BOURDIEU, 2011, pág. 115).

No mito original, apenas a Ama junta-se a Medéia na empreitada de unir-se aos

argonautas rumo à Grécia, em nome da fidelidade à princesa colca, que está apaixonada por Jasão, líder da tripulação da Argos. Já a interação entre esses povos, no romance de Wolf, multiplica-se, dando vazão a relações de natureza turbulenta, como por exemplo quando um grupo com centenas de imigrantes colcos junta-se à Medeia na expedição da Argos, após a tomada do Velocino de Ouro, e dirige-se a Corinto. Tais interações apresentam-se de forma bastante contemporânea, apesar de o enredo estar situado num contexto mítico e antigo. Ao alcançar a costa da Grécia, Medeia toma consciência de que "para os Argonautas [eles eram] refugiados, [e sente] uma pontada no peito" (WOLF, 1996, p. 34). As expressões "refugiados", "expatriados" e "imigrantes" são utilizadas constantemente pelas personagens do romance para descrever o "outro", invariavelmente, de forma pejorativa, reforçando a desvalorização dos indivíduos por terem abandonado a terra natal, oriental e bárbara, e serem obrigados a se adaptar ao mundo ocidental, dito civilizado.

No enredo do romance de Wolf, Medeia, mesmo na nova terra, permanece intitulado-se bárbara e feiticeira, ainda que apresente maior poder de influência, tanto na sociedade colca quanto na grega, por seu exercício com a medicina natural. A personagem cria, com a atividade de curandeira, uma espécie de centro gravitacional ao redor do qual orbitam as relações entre colcos e coríntios no universo ficcional. Observe-se a fala de Acamante, primeiro astrônomo do rei de Corinto, que demonstra esse aspecto:

Cedi a um impulso ínvio e expliquei a Medeia como Corinto funcionava, o que significava também pô-la pouco a pouco ao corrente dos modos como eu próprio exerço meu poder. [...] Divertia-me ver como ela não sabia apreciar o que eu lhe estava a oferecer, porque o achava natural. Nesses tempos ainda podíamos dar-nos ao luxo de jogar tais jogos como os forasteiros. Estávamos seguros de nós e da nossa cidade, o primeiro astrônomo do rei podia permitir-se explicar a uma imigrada, que jamais, em circunstância alguma, constituiria um perigo para nós (...) Pois tudo depende sempre do que queremos e daquilo que consideramos útil, que o mesmo é dizer bom e correto. (WOLF, 1996, p. 105)

O trecho acima é uma reafirmação de que "a evocação da tradição – entendida como um conjunto de orientações valorativas consagradas pelo passado – se manifesta frequentemente em épocas de processos de mudança social, tais como a transição de um tipo para outro de sociedade, crises, perda de poder econômico e/ou político, etc" (OLIVEN, 1999, p. 24). No romance alemão, a crise econômica que acontece em Corinto é consequência da crise política que encobre os reais motivos do segredo no palácio real.

Veja-se que bárbaros estabelecem-se, na cidade coríntia, e criam um bairro próprio, espécie de gueto, semelhante ao que se tem hoje com expatriados, espaço onde conseguem exercitar a cultura original. Ao mesmo tempo, quanto maior a aproximação entre colcos e coríntios, maior é o choque provocado pelo contato entre as duas culturas. Percebe-se essa confrontação em vários momentos, em especial na voz de Medeia, como quando narra, em sua segunda intervenção no romance, as infrutíferas tentativas de transmitir os valores que regiam a sociedade colca, quando recém-chegada a Corinto, ou seja:

A nós, na Cólquida, animavam-nos as nossas velhas lendas, nas quais o nosso país era governado por rainhas e reis justos, habitado por gente que vivia em harmonia e que distribuía a riqueza equitativamente entre si de modo que ninguém invejava ninguém, nem perseguia os outros por causa dos seus bens e muito menos ameaçava a sua vida. Quando eu, que ainda não tinha aprendido, contava este sonho dos colcos nos primeiros tempos aqui em Corinto, via no rosto dos que me escutavam sempre a mesma expressão, incredulidade misturada com compaixão, e depois fastio e aversão [...]. (WOLF, 1996, p. 87)

A partir desse ponto, percebe-se a incursão do romance de Wolf no mundo do capital, o que fica ainda mais nítida quando Medeia descreve o sistema econômico de Corinto e relembra que explicou aos argonautas, ainda na Cólquida, que o Velo de Ouro, "aquela pele, como tantas outras de carneiros da Cólquida, tinha sido utilizada para extrair ouro" (WOLF, 1996, p. 35). Medeia conta que os argonautas quiseram saber tudo a respeito do método, para ela, perfeitamente banal. É quando a protagonista percebe o grande interesse dos viajantes pelo objeto. Observe-se Medeia conversando com a mãe, em seus pensamentos, sobre sua descoberta:

Só aqui em Corinto os percebi. Corinto está possuída pela febre do ouro. Consegues imaginar, Mãe, que eles usam o ouro para fazer, não só objectos de culto e jóis, mas até os mais corriqueiros objectos de uso corrente, pratos, taças, vasos, até esculturas, e que estes objectos se vendem por todo o Mar Mediterrâneo a preços altíssimos, e que as pessoas trocam cereais, gado, cavalos, armas, por ouro em bruto, por simples lingotes? E outra coisa, que para nós é mais estranha: o valor de um cidadão em Corinto depende da quantidade de ouro que possui, e dela depende por sua vez o tributo que ele tem de pagar ao palácio. Há legiões de funcionários que se ocupam desses cálculos, Corinto orgulha-se destes seus especialistas, e Acamante [...] a quem um dia manifestei meu espanto por esta quantidade de escribas e contadores inúteis e arrogantes, fez-me um sermão sobre os seus inestimáveis préstimos para a correcta divisão dos coríntios em classes, sem o que um país se torna ingovernável. (WOLF, 1996, p. 35)

Na sequência do trecho acima, Medeia questiona o porquê do interesse por ouro, e Acamante explica a ela que a cobiça e os desejos dos coríntios, incluindo ele mesmo, é que

dão valor a um material e desvalor a outros, ao que a protagonista responde que esse tipo de esperteza não existia na Cólquida. Aqui é importante recorrer-se a Bourdieu quando esse afirma que:

O poder simbólico como poder de constituir o dado pela enunciação, de fazer ver e fazer crer, de confirmar ou de transformar a visão do mundo e, deste modo, a ação sobre o mundo, portanto o mundo: o poder quase mágico que permite obter o equivalente daquilo que é obtido pela força (física ou econômica), graças ao efeito específico de mobilização, só se exerce se for reconhecido, quer dizer, ignorado como arbitrário. (BOURDIEU, 2011, p. 14).

Se em grande parte, o reconhecimento de um costume ou lei permite que haja consenso entre os indivíduos, o não-reconhecimento resulta em resistência e divergência. Outros comportamentos resistentes por parte dos civilizados coríntios, em relação aos valores sociais colcos, também são identificados no romance através da voz das demais personagens. Pode-se ver isso em Leucon, segundo astrônomo do rei Creonte, que transita entre os dois universos culturais por ser amigo de Medeia e de outros imigrantes que residem em Corinto. Como Estro, amante de Medeia, e Aretusa, artista plástica de Creta e amante de Leucon, que se estabeleceu em Corinto após um maremoto que devastou a ilha natal, junto com uma personagem ao qual chamam de Velho, o qual tornou-se seu marido. Sobre Estro, Leucon diz que:

Este homem que não conhece origens, pais, parentes, a quem isso não parece preocupar, que não sente o peso de um destino que o deixou, recém-nascido, à porta de um canteiro cuja mulher não tinha filhos e aceitou este enjeitado como dádiva dos deuses e o criou, que, ainda criança, aprendeu na oficina do pai adotivo as bases de um ofício em que, como o velho canteiro livremente e quase em sinal de respeito reconhecia, em breve a si mesmo se superou. Hoje, os mais nobres coríntios encomendam-lhe os mausoléus da família. (WOLF, 1996, p. 142)

Em seu primeiro monólogo no romance, Leucon lamenta: “[ter] de afeiçoar-me de alma e coração a pessoas que não conhecem verdadeiramente a situação em Corinto, não têm ideia daquilo que os Coríntios são capazes de fazer quando se sentem ameaçados, como agora” (WOLF, 1996, p. 143). A sensação de “ameaça” que o segundo astrônomo menciona está relacionada às estruturas mentais que Bourdieu refere-se e que estão presentes nesse universo ficcional como fruto de um sistema de poder. No caso dos coríntios, através da voz de Leucon, sabe-se que qualquer abalo à manutenção da tradição e dos costumes locais de Corinto torna-se motivo de represálias e, para a protagonista, motivo de exílio. Medeia é a

representação do indivíduo que transita no perigoso território da hibridização entre as duas culturas, a colca e a coríntia, numa zona em que não lhe é permitido continuar a viver sem ser punida por isso.

O exílio de Medeia, artifício para a manutenção da tradição e do poder real, é a punição pela sua tentativa de livre circulação nas duas culturas, o que serve como exemplo público para outros que, da mesma forma indiscriminada, tentarem invadir esse território mapeado e cerceado. O cerceamento sofrido por Medeia não é reconhecido por ela como motivo de alerta, apesar de todos os sinais de retaliação a que é submetida. Esse comportamento destemido diante do perigo de ser rechaçada da cultura local é, em parte, resultado da própria cultura na qual Medeia nasce e substancialmente diferente da cultura civilizada grega e, portanto, não compreendida pelos moradores de Corinto. Isso pode-se perceber na voz de Leucon, quando esse fala: “Medeia diz que eu sou um homem que receia a dor. E eu gostaria que ela, por sua vez, receasse mais a dor” (WOLF, 1996, p. 141). Esse medo da dor e a capacidade de Medeia de antever situações de risco aparecem na obra, como quando Leucon comenta:

Há qualquer coisa que falta a esta mulher e que nós, coríntios, absorvemos com o leite da mãe, nós já nem damos por isso, só a comparação com os colcos, e em especial com Medeia, me fez reparar nisso, é um sexto sentido, um faro muito sensível às mais pequenas alterações da atmosfera à volta dos poderosos, e de que nós, cada um de nós, dependemos numa relação de vida ou morte. Uma espécie de terror permanente, digo-lhe eu. (WOLF, 1996, p. 146)

O romance de Wolf faz uma crítica contundente à aparência civilizatória, sob a qual está escondida a verdadeira natureza, perversa, dos habitantes coríntios. A narrativa polifônica demonstra, através da apresentação de facetas variadas da cultura grega, as disparidades, hipocrisias e contra-sensos que estão presentes na mentalidade civilizada dos gregos. Segundo Bhabha:

O discurso racista estereotípico, em seu momento colonial, inscreve uma forma de governamentalidade que se baseia em uma cisão produtiva em sua constituição do saber e exercício de poder. Algumas de suas práticas reconhecem a diferença de raça, cultura e história como sendo elaboradas por saberes estereotípicos, teorias raciais, experiência colonial administrativa e, sobre essa base, institucionaliza uma série de ideologias políticas e culturais que são preconceituosas, discriminatórias, vestigiais, arcaicas, "míticas", e, o que é crucial, reconhecidas como tal. (BHABHA, 1998, p. 127)

Esse teórico afirma, ainda, que determinada prática é um ato "justificado por aquelas ideologias moralistas e normativas de aperfeiçoamento reconhecidas como Missão Civilizatória" (BHABHA, 1998, p.127) e que "é no território dessa coexistência que as estratégias de hierarquização e marginalização são empregadas na administração de sociedades civilizadas" (BHABHA, 1998, p. 127).

Há nas personagens Agámeda e Présbon a representação dos indivíduos bárbaros que desejam o pertencimento e a aceitação por parte do grupo "civilizado" e, ainda que, sentindo-se excluídos do contexto no qual tentam inserir-se, buscam ascensão social para equipararem-se ao *modus vivendis* desejado. No ponto de vista de Agámeda, aparece uma insistente tentativa de compensar a rejeição pela ausência de raiz na civilização, através da aceitação e de um jogo de manipulação exercido veladamente. Numa passagem do monólogo de Agámeda, percebe-se uma revolta proveniente da opressão e da sensação de inferioridade que é alimentada, ao mesmo tempo, pelo desejo de ascensão social, e, a partir do ponto de vista dessas personagens, de ascensão cultural, como na descrita a seguir:

Acusaríamos Medeia de ter assassinado na Cólquida o irmão Apsirto. Isto daria a Acamante um pretexto para proceder contra ela logo que quisesse, já que não podia servir-se do seu crime real, o de ter descoberto um bem guardado segredo de Corinto. Nós dois, aliás, Présbon e eu, não escondemos de nós próprios uma satisfação muito especial por ver que também esta cidade de Corinto, tão maravilhosa, rica, segura de si e arrogante, tem as suas galerias subterrâneas com segredos bem escondidos. Para uma pessoa normal, com as suas fraquezas, é mais fácil viver entre pessoas que também têm as suas fraquezas. (WOLF, 1996, pág. 80)

Alguns colcos sentem mágoa pelo preconceito por parte dos gregos, o que faz com que terminem por rejeitarem-se a si mesmos diante da cultura ocidentalizada da Grécia. Agámeda é a voz que manifesta esse desejo de conquista de um pertencimento à cultura grega, ao mesmo tempo em que se sente profundamente rejeitada, por exemplo, quando diz: "Acamante recebeu-nos com aquela indescritível distância que os coríntios desde sempre assumiram para conosco, os da Cólquida, e que, por mais próximos que alguns de nós possam estar deles, nunca conseguem superar" (WOLF, 1996, p. 69).

A sacerdotisa colca, discípula infiel e inimiga de Medeia, rejeita a própria cultura e tem valores que são fruto de um olhar já colonizado e civilizado, o que demonstra quando fala: "acho que é idiotice querermos agarrar-nos a uma imagem de nós próprios que se tornou insustentável, mas então por que é que não havemos de tentar subir até à forma superior de

existência? Não quero ser uma existência anônima. Com este objectivo em vista estava, finalmente, diante de Acamante" (WOLF, 1996, p. 70).

O ápice do preconceito e da xenofobia, representados no universo ficcional, ocorre simbolicamente, quando Turon se dirige ao bosque sagrado dos colcos em Corinto, território cultivado pelos bárbaros desde sua chegada à Grécia, para se vingar dos colcos que "havam trazido a peste e agora o eclipse da lua" (WOLF, 1996, p. 179) e inicia o corte de um pinheiro a machadadas. Como tradição colca, a punição para esse tipo de afronta é a castração: as mulheres colcas "espetaram-lhe o sexo numa vara, exibindo-o, enquanto, fora de si e sem pararem de gritar, foram descendo em direção à cidade" (WOLF, 1996, p. 178). Essa é uma das mais intensas passagens que demonstram o choque cultural entre colcos e coríntios e seu resultado nefasto, o que representa elemento essencial da reinvenção do mito grego de Medéia no romance de Wolf.

5.2 MEDEIA: O HIBRIDISMO CULTURAL NO ROMANCE POLIFÔNICO

No romance, mais do que articular a separação do civilizado e do bárbaro, expõe-se também uma espécie de multimescla cultural, o que provoca o leitor a refletir sobre o constante contato entre tradições distintas e que culmina em inovações culturais. A esse processo de transformação alguns estudiosos chamam de hibridismo, hibridação ou hibridização cultural. Segundo Canclini (2003), híbridas são "as manifestações que não cabem no culto ou no popular, que brotam de seus cruzamentos ou em suas margens" (CANCLINI, 2003, p. 283)

O processo de hibridação da personagem Medeia bárbara no romance alemão vai se operando no desenrolar do enredo e pode ser considerado como um dos elementos básicos da reinvenção do mito. Dá-se através do deslocamento migratório da personagem desde a Cólquida até o solo coríntio, do contínuo contato com a aristocracia e a população de Corinto pelo exercício de sua função de curandeira, na representação que a protagonista ganha ao longo da relação com outros imigrantes e, também, pela convivência que se estabelece, através do cargo de Jasão, com a corte real.

Em uma das passagens do primeiro monólogo de Medeia, quando narra o jantar que deu início à busca por Mérope no palácio coríntio, a protagonista refere seu contato, através de uma atitude de Jasão, com o ritual que Canclini intitula, no processo de hibridação, de “sociabilidade rentável”. Observe-se:

Talvez só quisesse dar uma lição à Jasão, que tinha permitido que me pusessem na ponta da mesa entre os criados [...] Bom, são os mais altos servidores do palácio, foi a explicação esfarrapada que encontrou, não faças escândalo, Medeia, hoje não, por favor, tu sabes bem o que está aqui em jogo, é o prestígio do rei diante dos hóspedes estrangeiros. [...] Tive a sorte de ficar sentada à mesa real entre o meu amigo Leucon, o segundo astrônomo do rei, e Télamon, aquele argonauta. (WOLF, 1996, p. 17)

A socialibilidade rentável ocorre quando o objetivo do indivíduo em conviver com um determinado grupo encontra-se limitado aos interesses de ganho, seja no nível econômico ou de poder. Estar participando de um jantar na realeza por força da manutenção do *status* é a representação de um processo de adaptação na qual Medeia é, por conta dos interesses de Jasão e da relação afetiva que estabelece com ele, forçada a incorporar. Esse tipo de ritual social é comum no mundo civilizado, mas estranho e desnecessário sob o ponto de vista cultural da protagonista. Evidentemente, o enredo, mesmo situando-se num passado mítico, faz com que o romance, por essas características híbridas, seja uma alegoria das relações atuais, amorosas, econômicas, políticas e de processos culturais bastante contemporâneos.

Segundo Pozenato, “o importante para se compreender um processo cultural é ser capaz de vê-lo dentro de um processo de história” (POZENATO, 2003, p. 30). O pesquisador justifica a afirmativa quando diz que “estando dentro de um processo de história ele se transforma” (POZENATO, 2003, p. 30) e ressalta que “é importante saber identificar que fatores podem determinar transformações culturais, mudanças culturais. Que fatores, ao introduzir mudanças culturais, respeitam a identidade, fazem modificações, mas não destroem o significado cultural, e que fatores, ao interferir numa cultura, destroem essa identidade” (POZENATO, 2003, p. 30). Em *Medeia Vozes*, a manutenção do poder está diretamente ligada à manutenção da tradição, do poder patriarcal, da esfera pública e da submissão da mulher aos preceitos desse sistema.

Em termos culturais, encontra-se no trecho a seguir um exemplo do que Bhabha (2005) denomina como “impactos sobre a tradição”, os quais causam inevitável mudança nos aspectos conservadores da cultura. O estudioso considera que “a invenção das tradições é

essencialmente um processo de formalização e ritualização, caracterizado por referir-se ao passado” (BHABHA, 2005, p. 67). Observe-se o segmento do romance que traduz o espanto de Lissa, personagem que incorpora o desejo de manutenção da tradição colca, ao deparar-se com Medeia vestida e disposta a integrar-se à festa da primavera de Corinto:

Lissa voltou-se, viu-me com o vestido de festa, e assustou-se. Se eu hoje iria sair assim? Sim. Mas para onde? Para a festa dos Coríntios em honra de Artemisa. Lissa ficou calada. (...) É ela quem detém na memória todos os pormenores dos nossos rituais, às vezes muito complicados, que os transmite aos mais novos e, inabalável, exige a sua manutenção. Nunca admitia a possibilidade de uma mulher da Cólquida ir a uma grande festa dos Coríntios, e nunca aceitaria a minha razão para o fazer, nunca reconheceria que uma atitude conciliatória nos servisse de alguma coisa. Respondeu, em tom amargo, que eu me estava a afastar desnecessariamente dos Colcos, os Coríntios nunca me iam agradecer por isto. (WOLF, 1996, p. 164)

Nessa fala de Medéia, pode-se perceber que o impacto cultural, mais do que abalar a tradição, pode causar uma ruptura e iniciar o processo de hibridação. No caso de colcos e coríntios, a mescla dessas duas culturas, tão aparentemente diferenciadas, nas falas das personagens que compõem o coro da obra *Medeia Vozes*, pode aparecer velada em situações como essa descrita acima. Há uma grande resistência, até mesmo por parte daqueles que participam do processo de hibridação, em aceitar que o contato constante entre relações ritualísticas e cotidianas pode ser um fator quase que modificador das representações culturais, tanto de colcos quanto de coríntios. A protagonista, em especial, incorpora a possível e, ao mesmo tempo, terrível possibilidade de mistura que daria origem a uma terceira forma de relacionar-se entre colcos e coríntios, o que culminaria numa nova combinação de forças e, quem sabe, de ritos e práticas culturais.

Sobre hibridismo, Bhaba diz que:

(...) Os termos do embate, seja através do antagonismo ou afiliação, são produzidos performativamente. A representação da diferença não deve ser lida apressadamente como reflexo de traços culturais ou étnicos preestabelecidos, inscritos na lápide fixa da tradição. A articulação social da diferença, da perspectiva da minoria, é uma negociação complexa, em andamento, que procura conferir autoridade aos hibridismos culturais que emergem em momentos de transformação histórica. (BHABHA, 2005, p. 12)

Isso pode ser evidenciado no fato de que, nem no referencial passado, na cultura de onde se originou, nem no presente, na convivência com a cultura grega, Medeia consegue transitar de forma livre. As relações de regionalidade que se estabelecem no espaço de

Corinto, entre coríntios e emigrados colcos, tolhem essa liberdade da protagonista. Medeia encontra-se num espaço de ruptura com a tradição de sua cultura e, ao tentar transitar pela cultura coríntia, provoca também um rompimento com a tradição da qual é originária. Não importa de que maneira se desloque no espaço social, Medeia torna-se sempre aquele elemento desestabilizador que antecede a renovação cultural.

Nos monólogos posteriores à citação anterior, percebe-se que as ações da protagonista, baseadas justamente na quebra da tradição, levam Medeia a ser considerada culpada e ser condenada. Em *Medeia Vozes*, encontramos repetidas situações que colocam uma cultura frente a traços caracterizadores diametralmente opostos aos seus e que, em constante confrontação, lança a personagem Medeia no centro da questão como pivô de um conflito cultural. O motivo do exílio é resultado desse choque cultural e da manipulação de Jasão pelos desígnios do rei Creonte. Medeia pensa: “é então verdade o que se ouve dizer dele, que vai casar com a pobre Glauce e reinar em Corinto depois da morte de Creonte. Têm de se ver livres de mim, não têm alternativa” (WOLF, 1996, p. 167).

A protagonista está situada num lugar de fronteira onde, nem a cultura de origem, nem a cultura local aceitam-na e, assim, a personagem encontra-se num conflito permanente, no qual o hibridismo se estabelece, ao mesmo tempo que representa a união simbólica entre o oriente e o ocidente. Esse território simbólico configurado no romance, refere um espaço imaginário o qual, em termos geográficos, aponta para o mapa de Corinto, na Grécia. No entanto, esse lugar que traduz as diferenças e disputas entre colcos e coríntios configura-se e fica evidente também na convivência entre os moradores colcos, que vivem na periferia de Corinto, ou seja, essa região está tão presente em Corinto quanto na memória de seus habitantes que escolheram fugir com Medeia, e, essencialmente, na memória da protagonista. Isso pode ser observado no seguinte segmento do romance de Wolf:

A nós, na Cólquida, animavam-nos as nossas velhas lendas, nas quais o nosso país era governado por rainhas e reis justos, habitado por gente que vivia em harmonia e que distribuía a riqueza equitativamente entre si, de como que ninguém invejava ninguém, nem perseguia os outros por causa dos seus bens e muito menos ameaçava sua vida. Quando eu, que ainda não tinha aprendido, contava este sonho dos colcos nos primeiros tempos aqui em Corinto, via no rosto dos que me escutavam sempre a mesma expressão, incredulidade misturada com compaixão, e depois fastio e aversão, de modo que deixei de lhes explicar como nós, na Cólquida, tínhamos este ideal de tal modo vivo diante dos olhos que regíamos as nossas vidas por ele. (WOLF, 1996, p. 87)

Na obra *Medeia Vozes*, há a representação local que destaca-se e reafirma-se a partir da diferença entre tradições, crenças e cultos dos mundos representados nas duas obras: a de Eurípedes e a de Wolf. Isso pode-se observar no momento em que Medeia invoca as memórias sobre seu país de origem e estabelece constantes comparações inevitáveis à nação que a acolheu durante o exílio, e ao mesmo tempo, de forma antagônica, a repudiou. Ela diz: “Corinto, e tudo o que aqui se tinha passado e se passava, não me dizia respeito. A nossa Cólquida era para mim como que o meu próprio corpo aumentado, em que eu podia sentir todas as suas vibrações. O fim da Cólquida pressenti-o como uma espécie de doença galopante em mim própria [...]” (WOLF, 1996, p. 86).

Pierre Bourdieu contribui na explicitação das relações simbólicas, cujo conceito permite perceber-se que os traços que Medeia exalta em sua cultura são herança de uma tradição de seu país, como produto de uma subjetividade socializada, ou seja, o compartilhamento com o outro sobre o sentido que a cultura dá aos seus saberes e fazeres, o que interfere na visão da protagonista. Observe-se o teórico afirmando:

Mas, mais profundamente, a procura dos “critérios objetivos” de identidade regional ou étnica não deve fazer esquecer que, na prática social, estes critérios (por exemplo, a língua, o dialeto ou o sotaque) são objeto de *representações mentais*, quer dizer, de atos de percepção e de apreciação, de conhecimento e de reconhecimento em que os agentes investem os seus interesses e os seus pressupostos, e de *representações objetivas*, em coisas (emblemas, bandeiras, insígnias, etc.) ou em atos, estratégias interessadas de manipulação simbólica que têm em vista determinar a representação mental que os outros podem ter dessas propriedades e dos seus portadores. (BOURDIEU, 2011, p. 112).

Na fala de Agámeda, reconhece-se uma crítica ao processo de povoamento e colonização da região o qual teria sido, primordialmente, realizado pela opressão dos povos primitivos que antes habitavam no local. Observe-se:

De uma forma subliminar, não comprovável, parece que a consciência dos antepassados se passou para as gerações mais tardias, a consciência de terem um dia conquistado pela força esta língua de terra aos habitantes primitivos que agora desprezam. Nunca ouvi ninguém falar disto em Corinto, mas uma observação acidental de Acamante fez-me perceber uma noite qual o papel que Medeia, sem o saber, tem na vida dele: ela permite-lhe provar a si próprio que consegue ser justo, sem preconceitos e até simpático com uma bárbara. Por mais absurdo que pareça, estas qualidades tornaram-se moda na corte, enquanto que o povo, sem complexos nem problemas de consciência, dá vazão ao seu ódio para com os bárbaros. (WOLF, 1996, p. 76).

A crise que se estabelece em Corinto, no período da peste, corre paralela ao ocultamento das informações que Acamante possui sobre o verdadeiro futuro da cidade. A partir de suas previsões astronômicas, das quais utiliza-se, de forma arbitrária, das informações repassadas por Leucon, segundo astrônomo da casa real, para obter méritos perante o rei, Acamante omite que um grande período de escassez irá abater-se sobre a cidade. É quando se instala a peste, e Medeia, a híbrida, busca ajudar a população a vencer a fome e a doença, mas sendo mal vista, mais uma vez, por seus hábitos e ideias que destoam da cultura local grega.

O romance de Wolf evoca a temática trágica: a peste torna-se resultado do castigo dos deuses para um povo, como decorrência da falha trágica do herói da tragédia. Em *Medeia Vozes*, a feiticeira Medeia, junto aos demais cidadãos da Cólquida residentes em Corinto, é culpada pelo período em que a população local enfrenta a peste. Observe-se o monólogo de Jasão quando esse conta que Medeia ensinou, tanto aos coríntios quanto aos colcos, a comer carne de cavalo:

Começou comigo mesmo. Em plena época da fome preparou-me uma belíssima refeição e fez-me comer, postada à minha frente, confirmou as minhas suspeitas, assistiu, impávida, ao meu esforço para não vomitar, e conseguiu depois, como, já não sei, que eu me apresentasse ao povo como um apreciador de carne de cavalo. O castigo dos deuses não se abateu sobre mim, o povo matou os cavalos, comeu, sobreviveu e nunca mais esqueceu o que Medeia fez. Desde essa altura ela é vista como uma mulher má. Medeia diz que quem obriga as pessoas a tocar no que lhes é sagrado, faz delas seus inimigos. É coisa que não suportam. Por isso é que me caluniam, diz. Mas celeiros novos, isso ainda não construíram! (WOLF, 1996, p. 44)

Na narrativa, também é enfática uma crítica à tentativa de manutenção do espaço de poder dos médicos de Corinto em oposição à cultura das curandeiras colcas que atuam na cidade, como Medeia que é sua representante. É, na voz de Acamante, que aparecem o preconceito desses profissionais da saúde e a posição de superioridade na qual colocam-se em relação às (aos) curandeiras(os). Veja-se:

Nessa mesma noite ela deu à luz os dois filhos, eram gêmeos, quero dizer, são gêmeos, dois rapazes, saudáveis e fortes, um louro como Jasão, o outro de cabelo escuro e frisado, como ela. (...) O parto não foi difícil. Por vezes ouvíamos, cá fora no corredor onde tentávamos ocupar-nos, as mulheres que estavam com Medeia no quarto conversando, e mesmo cantando. Lissa, interrogada pela criadagem do palácio sobre esta alegria aqui desconhecida, explicou que o nascimento era uma festa, e como tal devia ser celebrado. Não me admirava nada que algumas das nossas mulheres, também as das classes mais altas, se deixassem instruir pelas da Cólquida nos métodos de dar à luz, mas os nossos sábios médicos não deixam entrar no palácio a arte das curandeiras da Cólquida. E têm razão, pois esses métodos das mulheres da

Cólquida não se ajustam aos nossos hábitos. (WOLF, 1996, pág. 104)

Medeia, como primeira sacerdotisa da deusa Hécate, na Cólquida, sente-se autorizada a praticar suas artes de cura também na Grécia. Ao atender a mãe do rei Creonte, a filha Glauce e outras casas de aristocratas gregos, ela é considerada por Acamante e pelos demais médicos e astrônomos da Escola de Corinto como uma tola e intrusa. Em verdade, as artimanhas de Acamante para retirar a mulher bárbara do espaço social da cidade tem base nessa intervenção *non grata* no sistema da medicina coríntia. Através de *Medeia Vozes*, é evidente a crítica alegórica ao comum repúdio dos médicos formados pelas Escolas Superiores de Medicina quanto à aplicação de técnicas holísticas e naturais, como a fitoterapia, onde a cura do paciente se dá através das plantas, ou da prática de curandeiros e benzedeadas.

Medeia é a mulher que transgride as convenções e normas de convivência delimitadas por esse universo masculino, que se afeta com as investidas femininas em se apropriar de papéis sociais e ocupar os espaços no sistema. Ao contrário do que ocorre numa sociedade patriarcal, como a que teve origem e permaneceu durante séculos na Cólquida, o que é narrado por Medeia em suas memórias, demonstra permitir à mulher ser e expressar-se integralmente, independente de estado civil, classe social, credo ou cultura e ocupar postos de poder, como o trono real.

São essas as relações de regionalidade que podem ser observadas no romance, as quais representam os sistemas de valores das duas regiões, suas rupturas, mesclas e transformações e o papel de Medeia nesses processos.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao concluir esta análise, pretende-se reunir as considerações que conduziram a pesquisa ao seu desenvolvimento e ao presente resultado. O objetivo, ao longo de todo o processo de leitura e interpretação do romance do *corpus*, foi identificar e explicitar, sob o viés da polifonia, as bases sob as quais a narrativa em foco aproxima-se do modelo de construção polifônica referida por Bakhtin e esse dá conta de sua interpretação. O interesse da pesquisa foi demonstrar que as vozes das personagens do mito reinventado alcançam a gênese da reinvenção do mito de Medéia, a partir dos múltiplos pontos de vista das personagens em seus monólogos que compõem o novo universo de *Medeia Vozes*, reinvenção do mito grego da feiticeira Medéia.

Ainda na Introdução, explicou-se as razões para escolha do tema para o desenvolvimento da presente dissertação, assim como expôs-se o interesse pela análise de um mito que, no romance polifônico de Christa Wolf, passa por uma releitura transformadora, além de discorrer-se sobre o percurso metodológico da pesquisa. No segundo capítulo, foram oferecidas algumas noções introdutórias acerca do teatro grego, da teoria da tragédia, drama e mito, para apoiar o instrumental teórico aplicado na leitura desse romance.

No terceiro capítulo apresentou-se algumas noções básicas sobre o foco narrativo, sua função social na escrita, antecipando algumas reflexões sobre seu papel no romance de Christa Wolf, além de sintetizar-se a teoria da polifonia, segundo o teórico russo Mikhail Bakhtin, além de apontar alguns elementos para o exame das vozes no mesmo romance, antecipando-se brevemente a aplicação da teoria no romance alemão em questão.

No quarto capítulo, iniciou-se por descrever brevemente o percurso literário de Christa Wolf e seu papel na literatura alemã contemporânea; demonstrou-se a aplicação da teoria da polifonia em *Medeia Vozes*, além de oferecer-se breves reflexões sobre a *Medéia* de Eurípedes, tragédia original que conta o mito grego a partir da oralidade e da cosmogonia grega, servindo de base para a sua reinvenção no romance contemporâneo. Estabeleceu-se também um diálogo da *Medeia* de Christa Wolf com a *Medéia* de Eurípedes, da qual se partiu para identificar diferenças e semelhanças, o que serviu como referencial para destacar os pontos fundamentais da construção do universo ficcional do romance que reinventa a tragédia grega *Medéia*. Também realizou-se a análise das transformações operadas pelo polifônico

coro de vozes do romance, a partir da releitura da mulher traída e vingativa da personagem Medeia; da avaliação do poder usurpador representado pela voz de Acamante, primeiro astrônomo da corte de Corinto; da análise da discípula infiel de Medeia, Agámeda, conterrânea da protagonista colca e personagem inédita, assim como Acamante; da força da cumplicidade do segundo astrônomo de Corinto, Leucon, amigo de Medeia e um dos visionários sobre a condição final da protagonista; de Jasão, herói e companheiro de Medeia, que têm sua importância diminuída no enredo ficcional de *Medeia Vozes*, se comparado ao mito original, mas que mantém a mesma característica de ser ambicioso tanto no romance, quanto na tragédia grega; e da perturbada Glauce, filha do rei e personagem que ganha maior relevância e estreita sua relação com Medeia no romance.

Concluiu-se que *Medeia Vozes* é, portanto, uma reinvenção transgressora e libertadora do mito grego e, ainda que seja um romance, carrega em sua construção elementos fundamentais da tragédia grega, como a figura do herói, a *hybris* e o reconhecimento. O romance, no entanto, reinventa o mito grego através de releitura de fatos que reinterpretam as relações entre as personagens das duas obras. Utilizou-se a alegoria do mito grego para tratar de temas que versam sobre o universo feminino numa sociedade patriarcal desvelando-se um olhar de defesa do mito da mulher vingativa na sua reinvenção no romance moderno. Medeia é abandonada pelo marido e as forças que estão no poder manifestam-se contra ela, chegando à perseguição, condenação e exílio. No romance, através da narrativa em primeira pessoa das personagens, revelam-se vozes autônomas e essa construção polifônica permite uma nova liberdade de interpretação na qual essas personagens retomam fatos ocorridos em sua vivência com a protagonista e recontam-nos, segundo sua experiência e visão particular, de forma renovadora. Wolf divide as seis vozes autônomas do romance em três vozes masculinas e três vozes femininas e dá voz a personagens inexistentes no mito da literatura dramática euripedeana, multiplicando substancialmente os pontos de vista no romance se comparado ao mito original, bem como permite a liberdade dessas mesmas vozes de contarem a história de forma individualizada, através de monólogos. O romance rejeita a construção ficcional da tragédia de Eurípides, construído sobre a imagem da mãe infanticida que foi imposta à consciência ocidental, concedendo à Medeia a possibilidade de se afirmar como mulher e de revelar como foi vítima das necessidades, dos valores e do domínio masculinos. Na soma de todas essas características, revela-se um novo universo ficcional do mito grego no romance alemão.

Se relacionada à Medéia de Eurípedes, a de Christa Wolf é decidida, espontânea, generosa, sincera e confiante. Mostra-se como uma mulher de compaixão, coragem e convicção, que mantém-se em constante luta para preservar a sua independência e autonomia, ao mesmo tempo em que seu conhecimento e ideologia representam um risco à sua própria sobrevivência em Corinto. A Medeia do romance, cujos crimes são o esforço por compreender e descobrir a verdade num contexto político que se revela manipulador e castrador tem, ao mesmo tempo, espaço para demonstrar amor aos filhos, utiliza seus poderes de cura em favor dos que necessitam e defende os colcos na terra estrangeira. Essas mesmas características que revelam-se através do ponto de vista de algumas personagens do enredo, são temidas por outras e tornam-se motivo para que os inimigos de Medeia lancem a falsa acusação de assassinato.

Além de atraente e provocativa, Medeia é uma mulher que atua como sujeito de suas ações, mantém-se em evidência por suas fortes convicções e ideais e que, em comparação com outras mulheres, inclusive de Corinto, são considerados inaceitáveis pelo sistema de poder coríntio. Observada num diálogo com a Medéia de Eurípedes, Medeia de Wolf é menos divinizada e mais humanizada, tem forte presença no imaginário das demais personagens do universo ficcional porque também exerce maior influência em suas vidas. Tem obstinação pela busca da verdade e por desvelar as relações que se estabelecem na corte que a acolheu e que, ao mesmo tempo, não suportando-a vai exilá-la. Por todos esses motivos, o leitor deverá estar atento aos monólogos da Medeia contemporânea e, especialmente, se esse conhecer a tragédia original escrita pelo dramaturgo Eurípedes, poderá ser levado à uma reflexão profícua diante do novo universo ficcional configurado.

No quinto capítulo, contemplou-se a análise da região e regionalidade no romance *Medeia Vozes*, demonstrando-se que o conflito de ordem cultural na relação entre colcos, considerados bárbaros, e coríntios, o povo dito civilizado, é uma das bases para a reinvenção do mito, tornando-o contemporâneo. Apresenta-se, também, a protagonista como elemento híbrido, na tentativa de estabelecer vínculo entre as duas culturas e como elemento de resistência ao sistema de poder autoritário monarquista e patriarcal.

Tais características, a partir da análise da regionalidade, tornam *Medeia Vozes*, portanto, um romance em que ficam desvendadas a crítica ao Estado, a revolução feminina e o preconceito quanto ao sistema migratório. Através da negação de que Medeia teria cometido

os crimes referidos na tragédia grega, o romance apresenta a recriação de um mito que ficou na memória da humanidade por sua atemporalidade e universalidade. *Medeia Vozes* transforma o mito antigo da feiticeira Medéia, infanticida e vingativa, que por mais de dois mil anos mantém-se como uma das principais personagens femininas da mitologia grega, como uma heroína que é vítima da exploração do poder e do preconceito étnico. Revela, também, a relação entre o indivíduo e a sociedade de forma conflituosa e geradora de sofrimentos, sacrifícios e inquietações, sobretudo sofridos pelas mulheres, submetidas ao longo dos séculos por valores patriarcais. Segundo Vieira (2009), a abordagem do mito, em *Medeia Vozes*, é original e inovadora pelo fato de a personagem não cometer nenhum dos crimes dos quais a tragédia grega *Medéia* acusa-a, como o fraticídio, o infanticídio, e o assassinato da princesa e do rei de Corinto, e mesmo assim, ser condenada e exilada. De acordo com a mesma autora, o novo universo ficcional apresenta Medeia como uma mulher que está na fronteira entre dois sistemas de valor: o da sua terra natal, a Cólquida, e o da terra para a qual foge, Corinto. Em *Medeia Vozes*, a protagonista e os demais colcos incorporam a imagem dos imigrantes e refugiados, os bárbaros, junto dos Coríntios, os civilizados, de quem divergem culturalmente, e refletem alguns dos conflitos culturais que podem ser transpostos para a realidade atual, identificando-se também no mundo contemporâneo suas representações, que são atemporais.

No romance alemão, a Medéia que em Eurípedes é devorada por seu desejo egoísta de vingança, dá lugar à outra mulher: uma feiticeira curandeira, sensibilizada por conflitos que transcendem interesses estritamente pessoais e passionais. Nesse elemento de reinvenção, o romance já transgride o mito original. *Medeia Vozes* é um romance de emancipação, libertação e recriação dos valores patriarcais e é, também, uma resposta à criação literária de Eurípedes, que subestima o poder feminino, ao mesmo tempo em que dá voz a esse poder e mantém uma densidade dramática correspondente ao seu referencial inicial, a tragédia grega. *Medeia Vozes* é, pois, uma alegoria do poder que, ao mesmo tempo, acolhe e oprime, e manifesta-se de forma maniqueísta e injusta.

Acredita-se, ao longo dessa pesquisa, ter-se realizado um percurso de análise fiel sobre o objetivo proposto inicialmente, de acordo com a metodologia delimitada, sem encerrar, no entanto, as variadas possibilidades de abordagem que oferece o romance alemão, ao mesmo tempo causa e consequência de reinvenção mitológica.

7 REFERÊNCIAS

7.1 TEXTOS DE FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

7.1.1 SOBRE LITERATURA GREGA, TEATRO, DRAMA E TRAGÉDIA

ARISTÓTELES. *A Poética*. Madrid: Gredos, 1974.

BELLEZA, Newton. *Teatro grego e suas conseqüências: raízes do teatro*. Rio de Janeiro: Pongetti, 1966.

BERTUSSI, Lisana. Bodas de Sangre, de Garcia Lorca e a Teoria da Tragédia. In: *Revista Letras Hoje*. Porto Alegre, PUCRS, n. 1.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Teatro grego: origem e evolução*. São Paulo: ARS Poética, 1992.

BRASIL, Luis Antônio de Assis. Introdução. In: EURÍPEDES. *Medéia*. São Paulo: Ediouro, 1988.

COSTA, Lígia Militz da. *A Poética de Aristóteles*. São Paulo: Ática, 1992.

_____; REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel. *A Tragédia: estrutura e história*. São Paulo: Ática, 1988.

DORT, Bernard. *O teatro e sua realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

LESKY, Albin. *A tragédia grega*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhem. *O nascimento da tragédia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

PEACOCK, Ronald. *Formas da literatura dramática*. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

ROSENFELD, Anatol. *Teatro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

SCHÜLER, Donaldo. *Literatura grega*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1985.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1975.

VASCONCELLOS, Luiz Paulo. *Dicionário de teatro*. Porto Alegre: LP&M, 2010.

7.1.2 SOBRE MITO

BARTHES, Roland. *Mitologias*. Lisboa: Edições 70, 1984.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*. Volume III. Petrópolis: Vozes, 1998.

CAMPBELL, Joseph. *As transformações do mito através do tempo*. São Paulo: Cultrix, 1997.

_____. *O poder do Mito*. 21ª. ed. São Paulo: Pallas Atena, 2003.

ELIADE, Mircea. *Mito do eterno retorno*. São Paulo: Mercuryo, 2004.

_____. *Mito e realidade*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.

FREUD, Sigmund. *O eu e o isso*. Rio de Janeiro: Ed. Standard Brasileira, 1976.

JUNG, Carl Gustav. *Psicologia do inconsciente*. Petrópolis: Vozes, 1995.

NICHOLS, Sallie. *Jung e o Tarô: uma jornada arquetípica*. São Paulo: Cultrix, 2000.

7.1.3 SOBRE GÊNERO

ALMEIDA, Lélia. *Linhagens e ancestralidade na literatura de autoria feminina*. Disponível em: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero26/linhages.html>. Acesso em: 20.05.2010.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

NAVARRO, Márcia Hoppe. *Apresentação*. In: ZINANI, Cecil. *Literatura e gênero: a construção da identidade feminina*. Caxias do Sul: Educs, 2006.

ZINANI, Cecil Jeanine Albert. *Literatura e Gênero: a construção da identidade feminina*. Caxias do Sul: Educs, 2006.

7.1.4 SOBRE TEORIA DO FOCO NARRATIVO

BARTHES, Roland. Introdução à Análise Estrutural da Narrativa. In: *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Vozes, 2008.

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: *Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. *Foco narrativo e fluxo de consciência*:

questões de teoria literária. São Paulo: Pioneira, 1981.

CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

FERNANDES, Ronaldo Costa. *O narrador do romance: e outras considerações sobre o romance*. Rio: Sette Letras, 1996.

LEITE, Lígia Chiappini de Moraes. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1985 [Coleção Princípios n.4].

MOISÉS, Massaud. *A análise literária*. 7. ed. São Paulo: Cultix, 1984.

SCHÜLER, Donaldo. *Teoria do romance*. São Paulo: Ática, 1989.

TODOROV, Tzvetan. As categorias da narrativa literária. In: *Análise Estrutural da Narrativa*. Petrópolis: Vozes, 2008.

7.1.5 SOBRE POLIFONIA

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1992.

_____. *Estética da criação verbal*. 3ª ed. Martins Fontes, 2003.

_____. *Problemas da poética de Dostoiévsky*. 4. ed. Rio: Ed. Forense Universitária, 2008.

_____. *Questões de Literatura e de estética*. São Paulo: Ed. da Unesp, 1998.

BARROS, Diana Luz Pessoa de.; FIORIN, José Luiz (orgs). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. São Paulo: Edusp, 1999 [Ensaio de Cultura 7].

BRAIT, Beth. *Bakhtin, dialogismo e polifonia*. São Paulo: Contexto, 2009.

_____. (org) *Bakhtin, dialogismo reconstrução do sentido*. São Paulo: Unicamp, 1997.

FARACO, Carlos Alberto. TEZZA, C. CASTRO. (ORG) *Diálogos com Bakhtin*. Curitiba. UFPR, 1999.

MACHADO, Irene A. *O romance e a voz: a prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin*. São Paulo: FAPESP/IMAGO, 1999.

PINTO, Roseli Simoni. *A Cocanha: um coro de múltiplas vozes do diálogo da época da imigração*. Dissertação de Mestrado, UCS, 2005.

STAM, Robert. *Bakhtin: Da teoria literária à cultura de massa*. São Paulo: Ática, 1992.

TACCA, Oscar. *As vozes do romance*. Coimbra: Livraria Almedina, 1983.

TODOROV, Tzvetan. Prefácio. In: *Estética da criação verbal*. 3ª ed. Martins Fontes, 2003.

7.1.6 SOBRE CHRISTA WOLF E MEDEIA VOZES

FERREIRA, LUÍZA DE NAZARÉ. *A fúria de Medeia*. Disponível em: http://www.uc.pt/fluc/eclassicos/publicacoes/ficheiros/humanitas49/04_Ferreira.pdf. Acesso em: 25.05.2011.

UMBACH, Rosani Ketzer. *Em Memória de Christa T.: Dominação e Exclusão Social*. Disponível em: http://w3.ufsm.br/grpesqla/revista/num11/art_03.php. Acesso em: 22.01.2011.

VIEIRA, Ana Maria. *Christa Wolf, Medeia Vozes*. Disponível em: http://www3.uma.pt/Publicacoes/FORUMa/200207_A2N4/christa.html+medea+vozes&cd=9&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br. Acesso em: 01.03.2011.

WOLF, Christa. *Em busca de Christa T*. São Paulo: Art Editora, 1987.

7.1.7 SOBRE REGIÃO, REGIONALIDADE E IDENTIDADE

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico*. 15ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

_____. O espaço dos pontos de vista. In: *A miséria do mundo*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

_____. Efeitos de lugar. In: *A miséria do mundo*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 2003.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1979.

OLIVEN, Ruben George. *A parte e o todo: a diversidade cultural no Brasil-Nação*. São Paulo: Vozes, 1999.

POZENATO, José Clemente. *Processos culturais: Reflexões sobre a dinâmica cultural*. Caxias do Sul: Educs, 2003.

RÜDIGER, Francisco. *Civilização e barbárie na crítica da cultura contemporânea*. Porto Alegre: Edipucrs, 2002.

7.1.8 TEXTOS FILOSÓFICOS DE APOIO

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BORNHEIM, Gerd A. *Introdução ao filosofar: o pensamento filosófico em bases existenciais*. São Paulo: Globo, 1998.

7.2 OBRAS REPRESENTATIVAS DO CORPUS E OUTRAS VERSÕES

EURÍPEDES. *Medéia*. São Paulo: Ediouro, 1988.

HOLLANDA, Chico Buarque de; PONTES, Paulo. *Gota d'Água*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

MÜLLER, Heiner. *Medeamaterial*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.

SÊNECA. *Medéia: Obras de Sêneca*. São Paulo: Ediouro, 1993.

WOLF, Christa. *Medeia Vozes*. Lisboa: Cotovia, 1996.