

A ideia de liberdade na Medeia de Eurípides

The notion of freedom at *Medea* by Eurípides

Andreilino Ferreira dos Santos Filho *

Resumo

Trata-se de discutir a noção de liberdade na *Medeia* de Eurípides a partir da compreensão do estatuto da ação da protagonista da peça, a saber, Medeia. Para tanto, recorreremos à distinção entre o que é praticado sob a força de elementos passionais, aquilo que designa o ato intencional e a deliberação racional propriamente dita. Para proceder a análise textual, utilizamos de três traduções em português, a saber, a tradução de Mário da Gama Kury, a tradução de Jaa Torrano e a tradução de Maria Helena da Rocha Pereira, além do texto grego publicado pela editora ateniense Kaktos. A numeração dos versos segue a tradução de Torrano e às citações de trechos da peça acompanham entre parênteses os tradutores.

Palavras-chave: Medeia, Tragédia; Liberdade; Deliberação racional.

Abstract

The discussion here proposed discusses the notion of freedom in *Medea* by Euripides taken from the understanding of the main character's statute action of the play (*Medea*). However, it is necessary to resort to the distinction among what is practiced over the strength of passionate elements, the designation of the intentional act and also rational deliberation. To proceed with the textual analysis, three Portuguese translations are used. They are: the translation of Mário da Gama Kury, the translation of Jaa Torrano and the translation of Maria Helena da Rocha Pereira, and also, the Greek text published by the Athenian Kaktos publisher. The verses enumerations follow Torrano's translation and the play's passages citations follow, between brackets, the translators.

Keywords: Medea; Tragedy; Freedom; Rational Deliberation.

Artigo recebido em 20 de junho de 2011 e aprovado em 10 de novembro de 2011.

*Doutor em Estudos Literários – FALE/UFMG; Mestre em Filosofia – FAFICH/UFMG; Professor de Filosofia na PUC Minas; e-mail: andrelinofilho@yahoo.com.br.

A tragédia grega é, sem sombra de dúvida, um dos maiores e mais importantes acontecimentos na Grécia e, porque não dizer, em todo o Ocidente. Prova disso é a candente atividade teórica acerca do tema. A monumental produção acadêmica que vem se configurando a partir do século XIX tem reunido diversos estudiosos que, tomando a tragédia como um fenômeno multifacetado, alargaram em muito as possibilidades de pesquisa. Tal interesse, como ressalta Romilly,

Não se trata simplesmente de fidelidade a um passado brilhante. É evidente que a irradiação da tragédia grega se prende à amplitude do significado, à riqueza de pensamento que os seus autores souberam imprimir-lhe. A tragédia grega apresentava, por meio da linguagem diretamente acessível da emoção, uma reflexão sobre o homem. Sem dúvida, é por isso que, em épocas de crise e de renovação como a nossa, sentimos a necessidade de um retorno àquela forma inicial do gênero. Criticam-se os estudos gregos, mas ainda se representam, no mundo quase todo, as tragédias de Ésquilo, de Sófocles e de Eurípides, pois é nelas que essa reflexão sobre o homem brilha com sua força primeira. (ROMILLY, 1998, p. 7).

O objeto da tragédia é o mito. De acordo com A *Poética* de Aristóteles, se tomarmos como referência o objeto da narrativa trágica, ela nem sequer se difere da epopéia. Ou seja, para ambas o objeto é o imaginário mítico. “Portanto, o mito é o princípio e como que a alma da tragédia”. (ARISTÓTELES, 1966, p. 206).

Esse imaginário mítico que se manifesta na tragédia não é a simples reposição de um passado remoto, mas significa antes a retomada da tradição na qual o homem grego é formado (*Paidéia*) para, a partir dela, refletir sobre o presente, isto é, sobre o tecido social da *polis* do século V antes da nossa era, bem como pensar acerca da condição humana geral. Nesse sentido, tal fenômeno, que, vale ressaltar, também é produção artística e evento cívico, encampa simultaneamente uma dimensão particular, na medida em que apreende o que há de mais específico no seu contexto, e universal, enquanto fornecimento de elementos indispensáveis para a compreensão do homem ocidental.

Para levar a cabo tal reflexão a tragédia se serve da noção de *mimesis*, o que, de acordo com a *Poética* do estagirita, trata-se da imitação de ações. Nesse expediente mimético aparecem tanto os caracteres das personagens como o pensamento que engendra a

ação propriamente dita. Entretanto, algo intrigante também emerge. Trata-se da responsabilidade pelo resultado da ação.

A tragédia não imita simplesmente a bondade dos homens. Ela fomenta, antes de tudo, a reflexão acerca da desmesura (*hybris*) humana e, por conseguinte, implica na discussão acerca da punição do agente. Mas, como as noções de crime e castigo podem ser colocadas pela tragédia e como o agente pode ser legal e legitimamente responsabilizado? Uma resposta possível, embora de certa forma evasiva, é que o homem é punido pelo excesso. Mas qual é o estatuto desse excesso? Uma possessão, loucura ou um ato deliberado? E naqueles casos em que o destino aparece como algo inexorável? Não seria preciso admitir o descompasso entre responsabilidade e intencionalidade? A responsabilidade independente das intenções suscita o problema de uma vontade sem escolha.

A linguagem trágica – é preciso ressaltar logo de saída – reverbera uma esfera jurídica ainda em formação. No contexto em que se inscreviam as representações trágicas não havia uma configuração jurídica do mundo plenamente consolidada. O direito grego do século V a.C., na medida em que vive o processo de transição do *nomos* consuetudinário para o *nomos* processual, está longe de ser um *cânon* definido. Ao contrário, ele é composto de categorias jurídicas problemáticas e, por vezes, ambíguas.

É, pois, a partir do traço jurídico do discurso encenado que a noção de liberdade será investigada. Na problematização da relação entre transgressão e imputabilidade que esperamos fazer emergir uma noção de liberdade, ainda que embrionária e caricatural. Portanto, um esboço da noção de liberdade.

Transgressão e imputabilidade são categorias jurídicas que eles ganham intensidade nas encenações trágicas. A tragédia é tomada, pois, como uma leitura jurídica do mito, uma espécie de expressão literária do direito grego.

O problema que se mostra a partir do elemento jurídico que compõe a trama trágica pode ser posto pelo verbo que designa a ação transgressora, a saber, o termo *harmatanein*. Este pode designar o mesmo que *adikein*, isto é, quem intencionalmente cometeu o ato criminoso, o que exigiria a vontade livre do agente. A noção de intenção (*hekon*), por sua vez, ganha significação na oposição à ação não intencional (*akon*).

No Ocidente a noção de liberdade, que em um primeiro momento se inscreve como arbítrio, ou liberdade negativa – para lembrar Kant –, é o embrião da condição de possibilidade da imputabilidade. É por isso que o indivíduo é duplamente responsável pela ação que engendra, isto é, diante de outrem e diante de si mesmo. O sujeito da ação é, pois, imputável porque é a fonte de suas próprias ações. Segundo Vernant,

A categoria da vontade [vontade livre], no homem de hoje, não supõe apenas uma orientação da pessoa em direção da ação, uma valorização do agir e da realização prática, sob suas diversas formas, mas, muito mais, uma preeminência que, na ação, se atribui ao agente, ao sujeito humano posto como origem, causa produtora de todos os atos que dele emanam. (VERNANT e VIDAL-NAQUET, 1999, p. 25).

A liberdade é, assim, o horizonte no qual se inscreve a decisão ou, mais apropriadamente, ela se efetiva na decisão do sujeito. Acrescenta Vernant, “desde que um indivíduo se empenha numa opção, que se decide, qualquer que seja o plano que se situe sua resolução, ele se constitui a si próprio como agente, isto é, como sujeito responsável e autônomo que se manifesta em atos e por atos que lhe são imputáveis”. (Ibidem, p. 26).

Mas não seria um problema esperado discutir a relação liberdade, responsabilidade e imputabilidade em um contexto em que sequer existe uma palavra que traduza claramente o vocábulo vontade livre?

Aqui duas possibilidades de leitura da tragédia podem ser postas, a saber, a ênfase na autonomia humana de um lado e o caráter inexorável do ditame divino, ainda que se reserve um espaço para a responsabilidade humana. No primeiro caso, não é preciso esforço para concluir que se trata de uma leitura anacrônica, na medida em que há clara projeção de categorias modernas (vontade, autonomia, subjetividade, etc) para interpretar o fenômeno trágico. Já no segundo, a garantia da legitimidade da imputabilidade ancorada num sujeito que assume a sua destinação, configurando, assim, a ação voluntária é igualmente problemática (LESKY, 1966, pp. 78-85), na medida em que não reserva à ação nenhum espaço de contingência.

Assim, se é arbitrário e anacrônico o emprego de termos como autonomia e vontade livre para a compreensão da tragédia grega, não seria também inaceitável admitir a ação voluntária, posto que o sujeito é imputável porque assume a sua destinação? Não seria, no fundo, mais do que uma decisão sem escolha, responsabilidade independente das intenções

ou, para lembrar a noção de liberdade em Espinosa, uma espécie de livre necessidade? Portanto, o problema da legitimidade da punição continua.

No âmbito dos estudos helenísticos a questão produz resultados aporéticos. A tese de Bruno Snell (2001), por exemplo, é a de que a dramaturgia – sobretudo de Ésquilo – manifesta categorias como vontade, liberdade e autonomia, de tal maneira que o sujeito trágico capta o impasse instalado por um caminho que bifurca a sua frente e exige desse uma decisão. A tomada de decisão é inexorável, embora o caminho adotado seja contingente.

Por outro lado, há quem sustente que o sujeito trágico é incapaz de se colocar para além da constatação do dilema. Ou seja, a consciência do conflito não se torna a mola propulsora da decisão. Essa insuficiência se funda numa outra ordem, a saber, a necessidade imposta pelos deuses. A essa tese Vernant se refere da seguinte forma: “O comprometimento traduz não a livre escolha do sujeito, mas o reconhecimento dessa necessidade de ordem religiosa à qual a personagem não pode subtrair-se e que faz dela um ser ‘forçado’ interiormente, *biastheis*, no próprio seio de sua ‘decisão’”. (VERNANT e VIDAL-NAQUET, 1999, p. 28).

Trata-se do caráter decisivo das potências divinas na ação trágica, resultando na exclusão de espaço de liberdade concedido à ação humana. Assim, se Snell é anacrônico a mera constatação do dilema faz do homem trágico um brinquedo nas mãos do destino.

A vontade livre é, assim, a chave para a compreensão da relação entre transgressão e imputabilidade. Ela é o horizonte no qual se inscreve a decisão. A questão é que o vocábulo que comportaria essa decisão – ato intencional (*hekon*) – não pode significar simplesmente voluntário, pois o agir animal também é *hekon*, isto é, obedece a sua própria inclinação sem ser coagido por uma potência exterior, o que não faz dele sujeito de decisão. Então, o que é a ação livre? É preciso, pois, apreender o *topos* e o estatuto da ação humana que se encontra entre a exigência de liberdade e a realidade da potência divina e que possa ser reconhecida como deliberação racional como critério da ação livre e, portanto, imputável.

Toda decisão (*proairesis*) é um ato executado de bom grado, isto é, *hekon*, embora nem tudo que se faça de bom grado seja objeto de uma decisão. Assim, a oposição inicialmente evocada (*hekon-akon*) não é suficiente para descrever a efetiva intencionalidade de um ato e, portanto, a liberdade do agente. Pois a ação por apetite

(*epithymia*) ou impulso (*thymos*) sem a precedência da reflexão é *hekon*, embora não seja, a rigor, *proairesis*.

A ação, enquanto *proairesis*, engendra-se como decisão apoiada em um desejo racional. Trata-se de uma aspiração (*boulesis*) penetrada pela inteligência e orientada por um objeto prático que o pensamento já apresentou à alma como um bem. Portanto, *proairesis* implica numa deliberação (*bouleusis*), um cálculo racional, uma escolha que resulta numa ação.

No teatro grego clássico é a obra de Eurípides o melhor cenário para se levar a cabo a discussão¹. A produção do tragediógrafo é entre todo o gênero trágico a mais inovadora. A novidade diz respeito ao afastamento da potência divina, deixando, por consequência um espaço maior para a ação humana. Segundo Romilly (1998, p. 7), “Eurípides introduziu no gênero trágico uma profunda renovação, presente em todas as suas obras. Ele desenvolveu a ação, forçou os efeitos, liberou a música, multiplicou os personagens, desceu os heróis dos seus pedestais, operou mil reviravoltas, consideradas, por muitas, melodramáticas”.

O peso nos caracteres das personagens, veia principal da tragédia euripídiana, configura um novo horizonte no qual se inscreve a *práxis* humana, cujo traço é a responsabilidade. O homem trágico de Eurípides parece, pois, carregar sob os ombros a responsabilidade da ação. Trata-se de destinar um espaço para a decisão humana caracterizada pela capacidade da deliberação humana acerca de seus próprios destinos.

O herói evocado por Eurípides instala a realidade humana. É, pois, esse realismo que põe à baila a psicologia das personagens. Ressalta Romilly que

o retrato das paixões em si era uma novidade. Ésquilo interessava-se pouco por ele: os problemas do erro e do castigo sobrepunham-se à psicologia. Já na obra de Sófocles existe

¹ Na *Coéforas* de Ésquilo, por exemplo, a tradição que evoca os antepassados e, entre eles, os deuses, exige o cumprimento de uma lei de sangue. Como diz o Corifeu em um trecho da peça, “é lei que o sangue, uma vez derramado em plena terra, exija sangue novo”. Ésquilo é um tragediógrafo que não se detém nos caracteres das personagens para exaltar o caráter inexorável do destino que pesa sobre o herói trágico. O homem trágico de Ésquilo se rende às determinações divinas. E, neste sentido, não seria difícil questionar a responsabilidade pelo ato já que a potência divina conduz quem quer ser conduzido e arrasta quem não quer, embora a personagem não seja posta como mero depositário da vontade dos deuses. É que Ésquilo faz coincidir o caráter humano que designa a qualidade da ação com a necessidade (*ananke*) divina. Quando Orestes declara que, de qualquer maneira, teria vingado a morte do pai, não resta dúvida que a responsabilidade consiste em querer irresistivelmente o cumprimento do destino. Mas, a despeito desse querer próprio da personagem, no fundo o destino ainda prevalece. Na vingança implementada por Orestes é até possível enxergar um espaço reservado à liberdade humana, apesar de que no fundo o caráter irresistível do destino se fará ecoar.

maior interesse; mas seus personagens assumem virtudes tão íntegras que são definidos mais por um ideal que por uma via interior complexa. Eurípides foi o primeiro a representar o homem preso a suas paixões, e a tentar descrever os seus efeitos. (Ibidem, p. 111).

Nesse sentido, a construção do homem afastado das amarras dos deuses e da inexorabilidade do destino é um dos mais decisivos passos para a configuração da subjetividade ocidental, cujo exemplo maior é a peça *Medeia*.

Medeia assume o agir humano na esmagadora maioria das cenas que compõem a peça. Esta, na medida em que prepara uma trama entre personagens distanciadas dos grilhões do destino e do governo dos deuses, faz emergir os elementos suficientes para desenharmos uma primeira noção de liberdade.

Perseguir a hipótese de que a *Medeia* euripídiana oferece um esboço da noção de liberdade fundada na autonomia do agente é, pois, nossa meta. Para tanto, é preciso rastrear na peça aquilo que pode ser posto como o estatuto da ação. Se o que rege o agir de Medeia é algo propriamente humano – a despeito de ela ser neta do Sol – então não é anacronismo e nem forçoso admitir na trama trágica pelo menos um esboço da ideia de liberdade. A rigor, queremos demonstrar que a protagonista age – mesmo que em um primeiro momento sob o domínio da paixão – a partir de uma deliberação racional. A ação resultante do cálculo racional é intencional e, nesta medida, é uma ação livre.

Mas a ação de Medeia encontra inicialmente sua mola propulsora na paixão e não na razão. E se o agir prescinde do *logos* ela, mesmo sendo *harmatia*, não pode ser qualificada como uma ação rigorosamente livre.

Logo no Prólogo, Eurípides, por intermédio da Ama, indica o motivo pelo qual Medeia viera de terras distantes para o mundo grego. O verso 8 descreve Medeia como aquela que foi afetada pela paixão. A expressão é *eroti thymon*, a qual foi traduzida como “com o coração ardentemente apaixonado” (KURY).

No verso 38, outra expressão corrobora o que se espera da ação de Medeia. Diz o verso: “*Bareia gar phren*”. Tal expressão, traduzida por Mário da Gama Kury como “coração impetuoso”, responde à hipótese de que a ação de Medeia se funda na paixão. Para Maria Helena da Rocha Pereira, trata-se de um “espírito perigoso”. É perigoso porque um coração impetuoso é incontrolável.

A ação que procede de alguém cujo coração está sobrecarregado pela dor possui como mola propulsora a paixão. Agir com o coração é o mesmo que abrigar as paixões e fazer delas o motivo da ação.

No verso 91, a Ama alerta as crianças no sentido de mantê-las afastadas da própria mãe, pois Medeia é uma mãe sob o domínio da paixão. *Metri dysthymoumene*, expressão que traduz o domínio funesto que invade o coração de Medeia, mostra como a ação é governada por uma força diferente do *logos*.

Os sentimentos que, na cena, preenchem a máscara de Medeia indicam o caráter colérico da ação, como os versos 98 e 99 o confirmam: “*Meter kinei kradian, kinei de cholon*”. O trecho, traduzido como “a vossa mãe o peito se lhe agita e move a ira” (PEREIRA), reforça a ideia de uma instância que governa o indivíduo, colocando-o não como uma espécie de joguete, mas susceptível à força da paixão.

A personagem de Medeia, informa a Ama no verso 104 – informação cênica, vale ressaltar –, que Medeia possui um “ânimo indomável”, como traduz Pereira. Diferentemente de Kury e de Torrano, ela evita naturalizar o ânimo indomável. Na tradução do primeiro o trecho é posto como “ânimo intratável, mau por natureza.” Torrano, por sua vez, emprega a expressão “hedionda natureza de espírito implacável.” Tal afirmação fixa a ação fundada na paixão como uma espécie de dado natural. Se essa tradução for tomada como didascália, ela seria uma informação destinada a explicitar que será posta em cena uma personagem naturalmente cruel. Seria o mesmo que afirmar que Eurípides estaria ontologizando a maldade na figura de Medeia, o que parece pouco provável, uma vez que o Poeta está inserido num contexto intelectual: a atmosfera sofística do século V a. C.

De qualquer maneira, o que é inicialmente confirmado é que a ação da personagem de Medeia é movida pela paixão. E se a possibilidade da violência, ou das maldades, inferida da figura de Medeia não se remete apenas à força da paixão, como também a sua própria natureza, isto é, se ela tem a tendência natural para agir segundo o *thymos*, a discussão acerca da liberdade se encerraria logo no Prólogo da peça.

Mas, quando ameaçada ao exílio pelo rei de Corinto, Medeia, no verso 306, argumenta que não é preciso nenhum temor da parte de Creonte, pois, segunda ela, o soberano em nada a teria lesado (v. 309), desejando (vv. 313-315) a felicidade do ser marido como a filha do soberano.

O rei, desconfiando do discurso de Medeia, diz: “Dizes palavras brandas aos ouvidos, mas dentro da tua alma tenho o temor de que premedites algum mal para mim, e tanto mais que antes acreditei em ti” (vv. 318-320 - PEREIRA).

No verso 865, reaparece o termo *thymou*. O contexto da ocorrência trata de uma cena em que o Coro manifesta um ar não apenas de desconforto em relação ao plano de assassinato dos filhos que Medeia pretende levar a cabo, mas sobretudo de súplica. Ele implora pela preservação da vida das crianças. O tom de súplica que governa a participação do Coro na cena se justifica em função do temor de que o *thymos* de Medeia a impulsione a agir de forma a exterminar sua prole. A rigor, a súplica é um amálgama de temor e incredulidade em face do plano de execução dos filhos. O traço de incredulidade, uma espécie de desejo de que o infanticídio não ocorra, aparece da seguinte forma: “Como,volvendo o olhar para teus filhos, serás, sem lágrimas, sua assassina? Não poderás, diante de teus filhos prostrados, suplicantes, mergulhar em sangue tuas implacáveis mãos!”(vv. 860-865 - KURY). Embora o trecho explicita muito bem a preocupação do Coro no sentido de evitar um desfecho violento e, conseqüentemente, o derramamento de sangue, a tradução de Kury não manifesta a mola propulsora da ação de Medeia. O tradutor emprega a expressão “implacáveis mãos” para traduzir a palavra *thymou*. Preferimos, então, as versões de Pereira (“ânimo constante”) e de Torrano (“aturado ânimo”). A observação da Ama insinua a impossibilidade de a mãe efetivar a ação homicida, isto é, tingir as mãos de sangue. Por outro lado, o que de fato gera temor é que a mão infanticida está sob o domínio do *thymos*. Medeia está, pois, nesta cena animada pelo *thymos*, constatação que gera a atitude de súplica da Ama.

A fala da Ama no trecho acima referido se encerra com a segunda entrada de Jasão em cena. Jasão se apresenta de forma solícita, esperando ouvir algo novo da parte de Medeia, que, anunciando boas novas, diz: “Eu me fiz odiosa aos soberanos da terra e ao esposo, que nos faz o mais conveniente, ao desposar a princesa e ao procriar irmãos dos filhos meus. Não me afastarei do furor?” (vv. 875-879 - TORRANO). O termo *thymou* empregado por Eurípides, o qual é traduzido como furor por Torrano, como “ira” por Pereira e como “rancor” por Kury, indica que se Medeia o evoca para enfatizar o seu afastamento do mesmo, a ação da esposa traída parece mesmo ser motivada por forças passionais. O discurso de arrependimento pronunciado por ela, de um lado, camufla suas

verdadeiras intenções, mas de outro admite que o princípio de sua ação é, ou era, o *thymos*. E é na esteira de um discurso que tenta velar o que move sua ação que Medeia emprega o termo *thymoumene*: “Nisto refletindo, compreendi que fora estulta e em vão me enfurecera” (vv. 882-883 – PEREIRA). Ela quer convencer Jasão de que sua permanência em Corinto não oferece nenhum risco à casa real. A prova oferecida implica a ênfase no abandono do furor que até então caracterizava sua ação. A cena sugere, ainda que na ordem da aparência, sinais de uma tomada de consciência que na tradução de Jaa Torrano aparece da seguinte maneira: “Refletindo assim, percebi a imprudência grande minha e o meu inútil furor”. Trata-se de admitir o caráter infundado do ressentimento. Confirma-se, pois, o elemento passional como o motivo da ação.

A força passional que move a ação de Medeia se manifesta mais uma vez no verso 1057. O termo *thyme*, traduzido como “ânimo” por Torrano e como “coração” tanto por Pereira como por Kury, ocorre no contexto do envio dos presentes para a noiva de Jasão. O Pedagogo informa (v. 1002) que as crianças se encontram livres do exílio, pois a filha de Creonte aceitara os objetos ofertados por Medeia, dado que parece definir o destino dos filhos do casal Jasão e Medeia.

Nessa cena, o *thyme* é invocado como uma espécie de apelo ao coração em face da iminência do infanticídio, como é notável em Kury: “Ai! Ai! Nunca, meu coração! Não faças isso!”. É uma cena de conflito interior. Mas nos versos 1076-1080 o conflito se resolve. E o domínio passional, é mais uma vez, confirmado e de forma contundente: “E compreendo bem o crime que vou perpetrar mas, mais potente do que as minhas deliberações, é a paixão, que é a causa dos maiores males para os mortais”, diz a tradução de Pereira). Nesse sentido, importa ressaltar também a versão de Kury: “Sim, lamento o crime que vou praticar, porém maior do que minha vontade é o poder do ódio, causa de enormes males para nós mortais!”. Torrano, por sua vez diz: “Sim, compreendo quais males farei. O furor é superior à minha decisão, ele causa os maiores males aos mortais”.

Finalmente, no último *agon* entre Medeia e Jasão ocorre o termo *phrena*. Trata-se da disputa acerca da responsabilidade pela morte das crianças. As acusações são cambiáveis até o momento em que Medeia afirma serem os deuses conhecedores daquele que principiou o mal, a saber, o infanticídio (v. 1372). Jasão, rebatendo a fala de Medeia, diz-se conhecedor do espírito odioso que rege a esposa. Trata-se de uma “mente

execranda”, com traduz Pereira, uma mente tenebrosa. Se tomarmos o termo *phrenos* literalmente como mente, poderemos inferir que a cena enfatiza como princípio uma força que invadira a esposa traída, de tal maneira que o interior não responde a nenhum apelo racional.

Após mencionarmos algumas ocorrências dos termos *phren* e *thymos*, a hipótese de que Medeia é passional parece ter ganhado consistência. Mas os sinais iniciais não podem produzir certeza indubitável quanto ao estatuto da ação da personagem. Queremos dizer que é preciso levar em consideração as cenas nas quais a personagem de Medeia é construída com fundamento em elementos racionais, e não passionais, a fim de que apareçam elementos suficientes para o rastreamento de uma embrionária noção de liberdade. E a ocorrência de termos como *logos*, *sophos*, *bouleusis* e seus derivados constituirão a hipótese de que a ação de Medeia é racional.

No verso 37, o termo *bouleuse* indica o objeto do temor da Ama, a saber, o medo de que Medeia trame, como ressalta a tradução de Torrano, algo em face da traição do marido. Trata-se de um expediente racional, no qual a razão é convocada para articular os meios disponíveis ou fabricá-los para que uma determinada meta possa ser atingida. Na tradução de Pereira, o nome para tal expediente é “meditação”: “Temo que ela medite nalguma nova resolução”.

Atendendo ao convite do Coro, Medeia sai da casa para explicitar os motivos de seu lamento e indignação. Depois de apresentar a condição da mulher (vv. 230-251), ela, para sustentar a especificidade de sua condição, evoca a unilateralidade do *logos*. Trata-se de pleitear a legitimidade da razão fundada numa questão de direito, isto é, a reclamação da quebra dos juramentos, cuja implicação prática fora o abandono do leito conjugal. Legitimar o desejo de vingança, que se apresenta desde as primeiras participações da personagem (cenas no interior da casa), exige a reivindicação racional para sua ação: “Mas não a mesma razão vem a ti e a mim” (v. 252 - TORRANO). O *logos*, pois, é tomado numa de suas faces, cena na qual Eurípides parece assumir o caráter multifacetado da razão.

O uso intencional da linguagem expõe a consciência racional do *status quo* da mulher sob as condições especificamente determinadas – vale dizer, de mulher estrangeira exilada. Daí a particularização da razão ou da argumentação.

O cálculo racional que caracteriza a personagem de Medeia após o convencimento do Coro acerca da pertinência da vingança torna-se objeto de desconfiança no encontro com Creonte. A suspeita do tirano funda-se no temor de que, para além da aparência, Medeia esteja tramando algo contra a casa real. O termo empregado é *bouleuses*, o qual é traduzido por Torrano como “trama”. Para Pereira e para Kury, trata-se de uma premeditação, o que supõe, tanto quanto em Torrano, o cálculo racional.

No verso 372, ocorre o termo *bouleumata*. É uma referência ao plano de vingança que fora objeto da tentativa de destruição por Creonte. O rei, que no verso 274 se apresentara como o senhor da razão, é, para Medeia, motivo de deboche. A concessão que o rei a fizera é grande loucura em face do plano e vingança que ela pretende lavar a cabo.

A Medeia racional consiste, pois, na elaboração e execução de um plano para dar cabo a seus inimigos. Não é uma obra que supõe força, a não ser força racional, no sentido de deliberar acerca dos meios para atingir o fim desejado. Nesta altura da peça, a razão já produziu o elenco dos meios de fazer cumprir o plano de vingança, faltando apenas a escolha do ponto de partida:

Vem-me à mente vários caminhos para o extermínio deles, mas falta decidir qual tentarei primeiro, amigas: incendiarei o lar dos noivos, ou lhes mergulharei no fígado um punhal bem afiado, entrando a passos silenciosos na alcova onde está preparado o leito deles? Mas uma dúvida me ocorre e me detém: se eu for surpreendida traspassando a porta na tentativa de atingi-los com meus golpes, rirão de mim, vendo-me morta, os inimigos. Melhor será seguir diretamente a via que meus conhecimentos tornam mais segura: vencê-los-ei com meus venenos (vv. 376-385 - TORRANO)

O termo que corresponde à maquinação acerca dos meios para a consecução do fim é *technomenen* (v. 369), o qual Torrano traduz como “maquinar”. A palavra ocorre novamente no verso 382 (*technomene*), também no sentido de maquinar, e dessa feita, algo pode ser visto no horizonte de possibilidades quanto aos meios disponíveis para a execução da ação, a saber, aquilo em que Medeia é versada: os *pharmakoi* (v. 385).

Nesse sentido, tramar e maquinar compõem o mesmo expediente racional, como o comprova o verso 402. Os termos *bouleousa* e *technomene* são traduzidos por Torrano como “tramar” e “maquinar”. Trata-se de um autoencorajamento que na tradução de Pereira está posto da seguinte forma: “Coragem, Medeia, não te poupes a nada do que sabes, agora

que já deliberaste e arranjaste um expediente.” O alvo desse expediente é retomado no verso 758, nas últimas palavras proferidas por Medeia por ocasião do encontro com Egeu.

A inserção da personagem de Egeu² no enredo parece ter papel decisivo no planejamento mental de Medeia. A ameaça de vingança torna-se, gradativamente, um plano de ação, mas que não tinha, até o aparecimento de Egeu, as condições efetivas para sua realização. Segundo Lesky, “[...] com a fugacidade dum cometa, atravessa a cena desta obra [*Medeia*] o rei ateniense Egeu, que regressa do oráculo de Delfos. Censurou-se muitas vezes o episódio deste passo, mas a promessa de Egeu, de manter aberto um lugar de refúgio a Medeia, dá o apoio à ação que se segue” (LESKY, 1995, P. 398).

Assim que Egeu sai de cena, Medeia se dirige ao Coro para descrever os pormenores da execução do plano. Diz a personagem:

Os meus planos [*bouleumata*], já vou dizer todos. Mas não recebas as minhas palavras a título de deleite. A Jasão alguém mandarei, dentre os meus servidores, pedindo-lhe que compareça à minha presença. E, quando ele chegar, dir-lhe-ei palavras brandas, de como também eu sou desse parecer, que estão bem as núpcias reais, que, traindo-me, ele celebra, e que belo é o partido e bem calculado. Pedirei que os meus filhos fiquem, não para matar ardilosamente a filha do rei. Mandá-los-ei então com presentes nas mãos [para os levarem à noiva, e não saírem desta terra], um peplos subtil e uma coroa de ouro lavrado. E quando ela pegar nesses enfeites e os cingir ao seu corpo, terá uma morte horrorosa, assim como todo aquele que tocar na donzela. Tais serão os venenos com que hei de ungir os presentes! Mas neste ponto eu suspendo as minhas palavras. Gemo ao pensar na ação que em seguida tenho de praticar. Porque eu vou matar os meus filhos. Não há quem os possa livrar. E, depois de ter derrubado toda a casa de Jasão, saio do país, fugindo do assassinio dos meus filhos adorados, eu, que ousei a mais ímpia das ações. É que não se pode tolerar que os inimigos escaquejem de nós, ó amigas (vv. 772-797 – PEREIRA).

Nesse sentido, comenta Manuwald (1983, 17), que “a decisão de matar os filhos não tem nada a ver com o ódio aos filhos, manifestado no Prólogo”. Embora os versos 36 e 112-114 chamem a atenção no sentido de que tanto a Ama quanto a própria Medeia afirmam o ódio da mãe em relação às crianças, discordamos de tal interpretação por

² Segundo Rocha Pereira em sua tradução de *Medeia*, p. 15: “[...] o discutido episódio de Egeu, que Aristóteles censurou expressamente na *Poética* 146b 20-21, considerando-o *alogon*, ou seja, não racionalmente motivado. Depois do Estagirita, muitos foram os autores que o criticaram, não obstante saber-se que a ação desta na cidade de Teseu dera o tema a outra tragédia perdida de Eurípides, *Egeu*, cuja data se desconhece. A posição inversa começou a acentuar-se na segunda metade deste século [século XX], com os trabalhos de Buttrey e Dunkle, até ao extremo de a considerar uma cena trivial da peça [T. V. Buttrey, “Accident and Design in Euripides’ *Medea*” *American Journal of Philology* 791 (1958) 5-6 *apud* Dunkle 1969, 97-107]. Prevista, como dissemos, nos vv. 389-391, é o bastião por que Medeia ansiava para realizar o seu plano de vingança”.

desconsiderar o vínculo entre o ódio inicial e o plano de execução dos inimigos, incluindo as crianças. Como já ressaltamos, no verso 37, na primeira ocorrência do termo *bouleusis*, a Ama ressalta todo o seu temor acerca da possibilidade de que Medeia trame algum mal. Ora, as crianças são, então, objeto de dupla instrumentalização, a saber: o meio que levará a morte à casa de Creonte e o meio que levará a punição a Jasão.

O ar de remorso que, por vezes, se manifesta quando Medeia planeja o infanticídio não é suficiente para sustentar, como quer Manuwald, a descontinuidade entre o ódio inicial e o plano final. Vale ressaltar que o cálculo racional acerca da vingança já estava sendo maquinado bem antes do aparecimento de Egeu. A importância da inserção do rei de Atenas na peça é, pois, o estabelecimento do momento oportuno para a execução do plano, uma vez que Medeia obteve do rei os juramentos de hospitalidade e exílio (vv. 723-724). O projeto que visa à execução dos *bouleumata* confirma, pois, a trama racional, a qual já se tornara posse de Medeia antes da chegada de Egeu, como explicita Filomena Hirata na apresentação da tradução de Torrano:

No terceiro episódio, sucede um fato importante e decisivo que ajudará Medeia a amadurecer seus planos de vingança. É o aparecimento de Egeu, um dos reis míticos de Atenas. Sua entrada foi objeto de crítica de Aristóteles na *Poética* que vê nele um elemento estranho à ação. De fato, Egeu chega a Corinto casualmente. Vem do santuário de Delfos, de onde obtivera um oráculo obscuro e dirige-se a Trezena para que Pitéu lhe esclareça o sentido do oráculo. Assim, conta que procurava saber como ter filhos. Tomando conhecimento do que ocorre a Medeia, ele se condói dela e ela, aproveitando-se de seu sentimento, pedi-lhe asilo em Atenas, prometendo-lhe em troca pôr fim à esterilidade com seus filtros mágicos. (p. 16)

Trata-se, pois, de um amadurecimento de um plano previamente concebido.

No verso 886, ocorre a forma verbal *bouleumaton*, por ocasião de uma referência que Medeia faz aos planos de Jasão. Trata-se do mesmo termo para designar os planos de Medeia. E Jasão, por sua vez, nos versos 551-554, faz um elogio à razoabilidade de seu plano: “Quando mudei da terra iólcia para cá atraindo múltiplos infortúnios invencíveis que invenção inventei mais feliz que esta: no exílio desposar a filha do rei?”. E, no verso 567, o valor racional de ambos os planos (o plano de se inserir na casa real e o plano de destruir a casa real) fica ainda claro, na medida em que o termo empregado por Eurípides é de mesma raiz em todas as ocorrências analisadas sob a hipótese de que Medeia é racional. Diz o

verso na tradução de Torrano: “Está mal tramado?”. Assim, embora a *bouleuma* refira-se a Jasão podemos extrair, via raiz da palavra, mais uma prova em prol da Medeia racional.

A forma verbal *bebouleumai*, pronunciada por Jasão no verso 567, é exatamente a mesma dita por Medeia no verso 893. Nessa ocorrência, o termo refere-se ao argumento de Medeia, cujo objetivo é, fingindo arrependimento, obter o apoio de Jasão para que o envio dos presentes envenenados ocorra, parte inicial do plano de vingança.

O segundo encontro entre Medeia e Jasão revela um tom bastante diferente do *agon* do primeiro. A representação que Jasão tem de Medeia no primeiro embate implicara afirmar, reiteradas vezes, o quanto ela estivera aprisionada pelo *thymos*. Dessa feita, o domínio passional do primeiro momento dá lugar ao registro racional. Abandonada a intransigência, Medeia torna-se objeto do elogio de Jasão: “Agradam-me, mulher, essas tuas palavras, e não censuro as que disseste no passado. Sempre as mulheres voltam-se contra os maridos quando eles optam por um novo casamento. Teu coração, porém, mudou para melhor; o tempo te fez afinal reconhecer qual a vontade que deve preponderar. Agem dessa maneira as mulheres sensatas” (vv. 908-913 - KURY). O termo *sophronos* (v. 913) ganha notoriedade da versão de Torrano, isto é, “prudente”. A prudência é predicado próprio daqueles que tomam a razão como critério de ação.

Depois de percorrer trechos nos quais Medeia é apresentada de forma passional e alguns exemplos da indiscutível construção racional da personagem, o resultado não parece ser aporético. As ocorrências de ações sob o domínio do *thymos* e as passagens que evidenciam a ação fundada na deliberação racional não impõem a suspensão do juízo. Antes, elas fundamentam nossa hipótese, qual seja, a de que a ação ao longo da peça vai se tornando cada vez mais regida pelo cálculo racional, o que comprovaria a possibilidade de extrairmos da *Medeia* de Eurípides um esboço da ideia de liberdade.

À guisa de conclusão, podemos dizer que a hipótese de que a *Medeia* euripídiana oferece um esboço da noção de liberdade fundada na autonomia do agente pode ser minimamente sustentada. Se o que rege o agir de Medeia é algo propriamente humano, então não é anacronismo e nem forçoso admitir na trama trágica um esboço, pelo menos, da ideia de liberdade. A rigor, a protagonista age – mesmo que em um primeiro momento sob o domínio da paixão – a partir de uma deliberação racional. A ação resultante do cálculo racional é intencional e, nesta medida, é uma ação livre.

A liberdade esboçada na *Medeia*, pois, compreende tanto o ato intencional quanto o cálculo racional. A ação patética, porque governada pelo *thymos*, transforma-se em uma deliberação acerca dos meios disponíveis a fim de lavar a cabo a vingança pela afronta do marido e pelo desprezo do soberano de Corinto. Ainda que o móvel do agir proceda do coração ferido, a maquinação que leva à morte da amante de Jasão, do rei e dos próprios filhos é prova suficiente para que a ação possa ser admita como livre. Medeia em nenhum momento age coagida por uma instância transcendente. O ato de vingança ainda que num primeiro momento quase não se diferencie do agir animal, na medida em que obedece a uma espécie de inclinação intrínseca, isto é, sua própria inclinação, não subtrai da protagonista da peça o lugar de sujeito de decisão. A força cega do desejo de aniquilar seus inimigos transforma-se em um poderoso inventário dos recursos a serem empregados no projeto de vingança.

Inventariar os meios disponíveis e susceptíveis de serem engendrados exige um espaço de contingência próprio do expediente deliberativo. E se a contingência se põe como o preâmbulo da ação, a efetividade de sua realização em termos de atingir o fim a que se propõe é incerto. Tal indeterminação faz o agir escapar ao domínio da *ananke*, pois entre a possibilidade de escolha, o ato e o finalismo da ação o nexos causal é apenas a intencionalidade. A rigor, a única necessidade passível de ser apreendida na *Medeia* de Eurípides é aquela que ele mesmo impôs ao escrever uma peça de teatro cujo resultado culminaria numa cruel vingança. Medeia é homicida porque assim o desejou o poeta.

Referências

ADKINS, A. W. H. **Moral, Values and Political Behavior in Ancient Greece**. New York, 1972.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Eudoro de Souza. Porto Alegre: Globo, 1966.

BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro. Termos Relativos à Idéia de Prece na *Medéia* de Eurípides. **Todas as Letras: Revista de Língua e Literatura**/Universidade Presbiteriana Mackenzie. Ano 1, n. 1 (1999). São Paulo: Mackenzie

EURÍPIDES. **Medéia**. Tradução de Maria da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

EURÍPIDES. **Medéia**. Tradução de Jaa Torrano. Edição Bilingue. São Paulo: Hucitec, 1991.

EURÍPIDES. **MHAEIA**. Atena: Kaktos, 1992.

EURÍPIDES. **Medéia**. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. Coimbra : JNICT, 1996.

LESKY, Albin. *Decision and Responsibility in the Tragedy of Aeschylis*. **Journal of the Hellenic Studies**. 1966.

LESKY, A. **História da Literatura Grega**. Tradução de Manuel Losa. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1995.

MANUWALD. **Der Mord an den Kindern**, W St. 17 (1983).

PEREIRA, M. H. R. **Estudos de história clássica**. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1984. V.1 e V.2.

ROMILLY, Jacqueline de. **A Tragédia Grega**. Tradução de Ivo Martinazzo. Brasília : UnB, 1998.

VERNANT, Jean- Pierre/VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e Tragédia na Grécia Antiga**. Tradução de Anna L. A. A. Prado et alli. São Paulo: Perspectiva, 1999.