

## **CORROSÃO DA RACIONALIDADE ESTÉTICA EM EURÍPIDES SEGUNDO *O NASCIMENTO DA TRAGÉDIA* DE NIETZSCHE**

### **CORROSION OF AESTHETIC RATIONALITY IN EURIPIDES SECOND *THE BIRTH OF TRAGEDY* OF NIETZSCHE**

Andreino Ferreira dos Santos Filho \*

#### RESUMO

A discussão pretende analisar elementos do esteticismo de Nietzsche em *O Nascimento da Tragédia* e sua aplicação na leitura do prólogo da Medeia de Eurípides. Trata-se de apresentar as condições de possibilidade do intercâmbio entre os domínios da arte, da cultura e do humano propriamente dito através da apreensão dos fundamentos da realidade fenomênica pela via da experiência estética. O estético é a via de compreensão do humano e de suas contradições pacificadas e/ou negadas pela cultura no seu momento genético expresso na tragédia euripidiana.

**PALAVRAS-CHAVE:** Racionalidade estética; Tragédia Grega; Eurípides; Cultura

#### ABSTRACT

The discussion aims to examine elements of Nietzsche's aestheticism in *The Birth of Tragedy* and its application in reading the prologue of Euripides' Medea. It presents the conditions of possibility of the exchange between the fields of art, culture and the human itself by seizing the fundamentals of phenomenal reality through aesthetic experience. The aesthetic is a way of understanding human and its pacified contradictions and / or denied by the culture in its genetic moment expressed in Euripidean tragedy.

**KEYWORD:** Aesthetic Rationality; Greek tragedy; Euripides; Culture

---

\* Doutor em Estudos Literários - Fale/UFMG; Doutorando em Filosofia - Fafich/UFMG; Professor da PUC Minas e da UEMG. [andrelinofilho@yahoo.com.br](mailto:andrelinofilho@yahoo.com.br)

## 1. INTRODUÇÃO

Essas considerações têm a pretensão de discutir elementos do estetismo de Nietzsche em *O Nascimento da Tragédia* e sua aplicação na leitura do prólogo da *Medeia* de Eurípides. Trata-se de apresentar as condições de possibilidade do intercâmbio entre os domínios da arte, da cultura e do humano propriamente dito. Nesse sentido, procura-se demonstrar a esfera da arte, salvaguardando o seu estatuto de idealidade estética, como a instância onde o homem grego é elevado à consciência de si, já que a arte, na especificidade da tragédia ática, é a plasmação cultural que melhor engendra a compreensão da vida, da cultura e do próprio fenômeno estético. Quer dizer que a arte é portadora de uma racionalidade mais basilar e, portanto, anterior a quaisquer outras formas de mediação entre o homem e a realidade. É, pois, o primado do estético que será levado a cabo como oposição e denúncia da racionalidade ocidental. Mas não apenas isso, o cotejo entre tais racionalidades visa destacar o ponto de clivagem no interior do estético geneticamente e emblematicamente encarnado na poética de Eurípides. A discussão gravita em torno de quatro aspectos da questão, a saber, (i) o núcleo abissal produtor de real, no tratamento do qual serão feitas as possíveis aproximações entre Sileno e Dioniso; (ii) as relações entre o apolíneo e o dionisíaco enquanto complementação e reconciliação; (iii) a força estetizante do Coro e (iv) a especificidade da poética de Eurípides como tradução do espírito de uma época decadente. Assim, pretende-se, ao fim e ao cabo, explicitar minimamente o *status* do estético em Nietzsche, no cenário de *O Nascimento da Tragédia*, como explicitação da anomalia da razão ocidental.

Sócrates foi um mal-entendido; a inteira moral da melhoria, também a cristã, foi um mal-entendido... A luz do dia mais crua, a racionalidade a todo preço, a vida clara, fria, cautelosa, consciente, sem instinto, oferecendo resistência aos instintos era, ela mesma, apenas uma doença, uma outra doença – e de modo nenhum um caminho de retorno à virtude, à saúde, à felicidade... Ter de combater os instintos – eis a fórmula para a *décadence*: enquanto a vida se intensifica, felicidade é igual a instinto. (NIETZSCHE, 1991, p.110).

O pensamento socrático-platônico abriu uma época que esmaga todo o Ocidente. A frase parece resumir a estratégia de guerra nietzschiana ao encampar em um só domínio, isto é, a forma conceitual de pensar, toda a tradição ocidental. Nesse sentido, a pretensão de

Nietzsche é dinamitar as bases sobre as quais a razão autofundada reivindica o lugar de *index sui*. Enquanto tal, a razão torna-se autolegisladora e, nesta medida, índice de correção das formas de pensar e de agir humanas. É a essa superioridade – para não dizer sacralidade – que o filósofo se opõe, sem cair na armadilha de supor um metalugar de onde a crítica ao modelo ocidental seria feita. Ao contrário, Nietzsche assume a precariedade do discurso – afinal, a razão na linguagem é uma velha enganadora feminina<sup>1</sup> –, o que implica admitir a parcialidade, fragilidade, vulnerabilidade de toda pretensão à verdade.

Contra a inteligibilidade plena do real e contra a correspondência dessa às categorias do intelecto, o que resultaria, por assim dizer, no primado do sujeito, é que Nietzsche se coloca. Levar a cabo tal discussão pouco ou nada acrescentaria à exaustiva e monumental produção teórica em torno do filósofo. A nosso ver, é preciso minimamente discutir – a partir de um exemplo – como ocorre a clivagem no interior na racionalidade estética, uma espécie de atrofia do princípio dionisíaco, cujo resultado é a desfiguração do princípio apolíneo. Trata-se de afirmar que o Ocidente não está fundado no princípio apolíneo, mas em um pseudoprincípio apolíneo, numa distorção, pois simplesmente não é possível, de acordo com Nietzsche, levar a cabo (ou sequer pensar) tal princípio independentemente do elemento dionisíaco. Assim, não basta ver na filosofia nietzschiana a tipificação do arauto do levante contra a modernidade, contra a metafísica da subjetividade ou contra a racionalidade ocidental como um todo. Justamente nesse ponto reside a mencionada pretensão de contribuir para explicitar a reivindicação da força da racionalidade estética.

Como exemplo da concretude da fissura no interior da visada estética de mundo, tomaremos a tragédia euripídiana. Segundo Nietzsche no capítulo 11 de *O nascimento da tragédia*,

a tragédia grega sucumbiu de maneira diversa da de todas as outras espécies de arte, suas irmãs mais velhas: morreu de suicídio, em consequência de um conflito insolúvel (...) Mas quando, apesar de tudo, desabrochou um gênero, que reverenciava na tragédia a sua predecessora e mestra, houve que perceber então com pavor que ela apresentava realmente os traços de sua mãe, porém aqueles que esta, em sua longa morte mostrara. Essa luta com a morte da tragédia foi travada por Eurípides; aquele gênero tardio de arte é conhecido como nova comédia ática. Nela continuou a viver a figura degenerada da tragédia, um monumento a seu penoso e violento passamento. (NIETZSCHE, 1991, p.72).

---

<sup>1</sup> Nietzsche, F. *Crepúsculo dos Ídolos*. p.111.

Particularmente, a tragédia euripídiana será tomada na especificidade da peça intitulada *Medeia*. A razão dessa escolha se deve à magnitude do prólogo que, mais do que um simples anúncio do enredo, se apresenta como uma espécie de grande didascália, na medida em que desenha as diversas faces às quais a protagonista deve conformar-se. É nesse sentido que a *Medeia* de Eurípides pode ser lida à luz da denúncia nietzschiana de alijamento do elemento dionisíaco sofrido pela tragédia em virtude do primado do prólogo em relação aos demais componentes da peça – em especial o Coro. O que está em jogo é a sugestão de que, para Nietzsche, a tragédia morreu não como oposição a um modelo racional fundado no conceito, mas, antes, no interior das próprias representações trágicas.

## **2. DO PESSIMISMO TEÓRICO AO OTIMISMO PRÁTICO: A JUSTIFICATIVA OLÍMPICA PARA A EXISTÊNCIA**

De acordo com Nietzsche ao longo do primeiro aforismo de *O Nascimento da Tragédia*, a cultura grega arcaica possui a marca do pessimismo de forma contundente. Tal pessimismo consiste numa plasmação cultural que eleva à consciência a absurdidade da existência. Trata-se da consciência de um fundo abissal, contraditório e caótico que não cabe em si mesmo, porque é excesso e, nesta medida, não possui qualquer traço de legibilidade. Esse núcleo abissal e pulsante de forças existências, porque na incomensurabilidade consigo mesmo não é índice de sua própria verdade, se perde e incessantemente se recria no absurdo do sem sentido.

A ausência de inteligibilidade do núcleo pulsante de real demanda, na medida em que não cabe em si mesmo, alguma forma de tradutibilidade. Essa força motora – cega, cruel e irracional – clama por redenção sob o risco de se perder no vazio sem sentido. Nesse registro, a vida em geral é temerária, porque na cegueira do ímpeto volitivo não cabe nenhum traço de razão suficiente. Por isso, a consciência da temeridade da existência é anunciada na figura de Sileno, deus silvestre e preceptor de Dioniso que, capturado e inquirido pelo rei Midas, deixa escapar entre o amarelo sorriso – como diz Nietzsche – a cruel verdade que seria melhor ao homem não ouvir. De acordo com a sabedoria de Sileno,

a melhor coisa para o ser humano – uma espécie de estirpe maldita – era não nascer, e a segunda melhor coisa, dada o caráter inatingível da primeira, era morrer cedo.

O pessimismo veiculado por Sileno implica a incompreensibilidade da vida, uma espécie de pessimismo teórico. Contudo, a cultura grega arcaica soube, quase como um “milagre” do caldo cultural helênico, justificar a existência que resultou em um otimismo prático na figuração olímpica.

Agora se nos abre, por assim dizer, a montanha mágica do Olimpo e nos mostra as suas raízes. O grego conheceu e sentiu os temores e os horrores do existir: para que lhe fosse possível de algum modo viver, teve de colocar ali, entre ele e a vida, a resplendente criação onírica dos deuses olímpicos. Aquela inaudita desconfiança ante os poderes titânicos da natureza, aquela Moira [destino] a reinar impiedosa sobre todos os acontecimentos, aquele abutre a roer o grande amigo dos homens que foi Prometeu, aquele horrível destino do sagaz Édipo, aquela maldição sobre a estirpe dos Átridas, que obriga Orestes ao matricídio, em suma, toda aquela filosofia do deus Silvano, juntamente com os seus míticos exemplos, à qual sucumbiram os sombrios etruscos – foi, através daquele artístico mundo intermediário dos Olímpicos, constantemente sobrepujado de novo pelos gregos ou, pelos menos, encoberto e subtraído ao olhar. Para poderem viver, tiveram os gregos, levados pela mais profunda necessidade, de criar tais deuses, cujo advento devemos assim de fato nos representar, de modo que, da primitiva teogonia titânica dos terrores, se desenvolvesse, em morosas transições, a teogonia olímpica do júbilo, por meio do impulso apolíneo da beleza – como rosas a desabrochar da moita espinhosa (...) a verdadeira dor dos homens homéricos está em separar-se dessa existência, sobretudo em rápida separação, de modo que agora, invertendo a sabedoria do Sileno, poder-se-ia dizer: A pior coisa de todas é para eles morrer logo; a segunda pior é simplesmente morrer um dia (NIETZSCHE, 1992, pp.36-37).

A vida, a despeito da consciência da dor e do sofrimento que lhe é própria, torna-se digna de ser vivida, mas vivida como *theorein*, como olhar distanciado que torna a existência um grande espetáculo. Trata-se de uma visão esteticizante de mundo, na medida em que, como mencionado anteriormente, a arte é a plasmação cultural que eleva o homem grego à consciência de si.

Como, no entanto, uma cultura consciente das implicações dolorosas do existir, isto é, uma sabedoria perfeitamente pessimista pode compatibilizar-se com a celebração do mundo enquanto espetáculo teatral? Com efeito, a sabedoria de Sileno é índice de como o grego possuía a consciência do sofrimento, mas de um sofrimento – e é o que difere os gregos de outras culturas – sem justificativa.

O grego, apercebendo-se do horror da existência, estabeleceu como condição de possibilidade da vida os deuses; feitos mediação entre o homem e a literalidade da vida.

Nesse sentido, os deuses olímpicos são um véu para suportar o horror e o temor da vida, e, por isso, “a existência sob radioso brilho solar de tais deuses é sentida como algo em si digno de ser desejado”<sup>2</sup>, pois a existência que aí se encontra em jogo é a humana e não a dos deuses.

É preciso produzir sentido diante do absurdo da vida, diferentemente da cultura judaico-cristã para a qual o sofrimento é assimilado no interior de uma ordem cósmico-divina e, por isso, está de antemão justificado.

A elevação do grego à consciência de si se traduz, primeiramente, nos poemas homéricos. Neles, o homem grego conhece a si mesmo. Conhecer-se a si mesmo é índice de uma significação de mundo que apazigua as forças existências caóticas e contraditórias. É nesse sentido que a transitividade imagética plasmada na figuração olímpica se contrapõe às forças volitivas desagregadoras, emblematicamente condensadas na sabedoria de Sileno. Os deuses olímpicos representam, assim, a vitória sobre as forças titânicas e subterrâneas que ameaçam a existência humana, bem como qualquer ser individuado. Isso não significa, no entanto, a aniquilação de tais forças, mas seu apaziguamento imagético incessantemente buscado na produção da cultura elevada – como já ressaltado – à consciência no sentido doado pela transitividade das infinitas possibilidades imagéticas.

A transitividade de tais planos imagéticos, isto é, a configuração apolínea do mundo é o que, na figura dos deuses do Olimpo, torna a vida digna e possível de ser vivida. É nesse sentido que os gregos justificam esteticamente sua existência.

### 3. A RELAÇÃO ENTRE O APOLÍNEO E O DIONISÍACO

O apolíneo e o dionisíaco são princípios artísticos de natureza que não são apenas diferentes, mas contraditórios, embora se complementem ao ocupar um mesmo espaço cênico na concepção estética da existência. Uma relação marcada pela contradição e, de um

<sup>2</sup> O trecho extraído de *O Nascimento da Tragédia*, p.37, tradução, notas e posfácio de J. Guinsburg diz “a existência de tais deuses sob radioso clarão do sol é sentida como algo em si digno de ser desejado”, o que, a rigor, deveria ser traduzido como “a existência sob radioso brilho solar de tais deuses é sentida como algo em si digno de ser desejado”, como observado por Verlaque de Freitas.\*

\* Notas de aulas – Disciplina *As estéticas de Nietzsche e Freud: o dionisíaco e a sublimação*, oferecida pelo Programa de Pós-Graduação em Filosofia no segundo semestre de 2013.

só golpe, pela complementaridade carece, certamente, de explicitação, na medida em que parece ofuscada por um leve odor dialético. Quer dizer que a relação vista sob essa perspectiva pode sugerir que todo o enfrentamento agônico próprio de um encontro antitético seria resolvido, isto é, suprassumido na síntese. Complementaridade, no entanto, não implica aqui a dissolução do conflito. Essa precária afirmação reclama, no entanto, uma consistência que somente pode ser minimamente atingida através de considerações especificamente destinadas a esclarecer o que sejam os princípios apolíneo e dionisíaco. Para tanto, serão considerados os aforismos 1 e 2.

No início do primeiro aforismo, diz Nietzsche:

Teremos ganho muito a favor da estética se chegarmos não apenas à intelecção lógica mas à certeza imediata da intuição [*Anschauung*] de que o contínuo desenvolvimento da arte está ligado à duplicidade do apolíneo e o do dionisíaco, da mesma maneira como a procriação depende da dualidade dos sexos, em que a luta é incessante e onde intervém periódicas reconciliações (...) ambos os impulsos, tão diversos, caminham lado a lado, na maioria das vezes em discórdia aberta e incitando-se mutuamente a produções sempre novas, para perpetuar nelas a luta daquela contraposição sobre a qual a palavra comum ‘arte’ lançava apenas aparentemente a ponte (...) (NIETZSCHE, 1992, p.27).

A existência, na medida em que na figuração olímpica é justificada, ganha legibilidade. O princípio, ou a rigor, o impulso que engendra sentido na realidade alimenta-se da transitividade pelos mais diversos campos imagéticos. Em relação à cultura, o sentido brota da luta entre valores, uma espécie de campo de forças que quer traduzir formas existêntivas. A cultura é, assim, o cenário no qual se desdobra o combate pela afirmação da razão de ser de seus valores. Nisto consiste a doação de sentido ao real. Mas qual é a razão de ser dos valores, isto é, qual o valor do valor? A questão é que, para Nietzsche, não existe metavalor<sup>3</sup>. Não há nada de fora que possa justificar a objetividade dos valores. Assim, a cultura precisa ser legitimada de dentro, isto é, no plano da multiplicidade imagética. Nesse

---

<sup>3</sup> Na Primeira Dissertação de *Para a Genealogia da Moral* Nietzsche diz: “Todo o respeito, pois, pelos bons espíritos que possam reinar nesses historiadores da moral! Mas o que é certo, infelizmente, é que o próprio espírito histórico lhes falta, que eles foram desamparados precisamente por todos os bons espíritos da história! (...) ‘Temos na origem’ – assim decretam eles – ‘ações não-egoístas, louvadas e denominadas boas – como se fossem em si algo de bom.’ (...) Ora, para mim está na palma da mão, primeiramente, que essa teoria procura o foco próprio de surgimento do conceito de ‘bom’ no lugar errado, e ali o põe: o juízo ‘bom’ não provém daqueles a quem foi demonstrada ‘bondade’! Foram antes ‘os bons’, eles próprios, isto é, os nobres, poderosos, mais altamente situados e de altos sentimentos, que sentiram e puseram a si mesmos e a seu próprio fazer como bons, ou seja, de primeira ordem, por oposição a tudo o que é inferior, de sentimentos inferiores, comum e plebeu” (*Para a Genealogia da Moral*, p.78).

sentido, o mundo se justifica eternamente como fenômeno, como prazer estético. A arte, mais especificamente a arte apolínea, é o esforço de conferir significado às infinitas possibilidades de formas fenomênicas que se dão a conhecer somente como *Schein*<sup>4</sup>. A realidade fenomênica (*ta phainomena*) sob o brilho do jogo tradutivo e epistêmico do princípio de figuração apolínea é, por assim dizer, teatro das aparências. O apolíneo é, então, o princípio de cognoscibilidade do real, na medida em que expressa uma atividade suficientemente distanciada, que realiza-se como visibilidade cognitiva a partir da simultaneidade da posição das figuras do sujeito e do objeto.

A nucleação cognitiva, unificação tradutiva condensada no impulso apolíneo sob a égide da comensurabilidade, é, para além da exigência de sentido sob a qual a natureza é ferida pelo autofazer-se da cultura, uma defesa das coisas na sua individuação contra a turbulência das forças ameaçadoras. Mas, a despeito da instalação da inteligibilidade do real, o princípio de figuração tradutiva da plasmação de imagens no intercâmbio de planos distintos de realidade deixa transparecer uma verdade oculta e essencial, a saber, o risco de se perder numa obscuridade sem sentido.

O risco sempre iminente do absurdo não se revela senão numa racionalidade estética. Com efeito, uma lógica de compreensão do mundo, que carrega internamente sua antítese como constante ameaça, jamais pode ser entendida como conceito. Quer dizer que o apolíneo, embora seja o ímpeto de real que possibilita a plasmação conceitual, ele mesmo não é redutível ao conceito. A lógica de produção de sentido é permanentemente reprodução, porque todo sentido é evanescente, o que é radicalmente diferente das pretensões de cristalização do sentido fundadas nos princípios da identidade, da não-contradição, do terceiro excluído e da razão suficiente. Assim, o princípio apolíneo é impulso de tradução imagética e, portanto, estética, que confere legibilidade ao ser. Nesse sentido, o apolíneo é o princípio de cognição do real que expressa a vivacidade produtora e tradutiva de mundo plasmada nas diversas formas particulares de arte e de cultura.

A plasmação estética do sentido não é, no entanto, devedora apenas do princípio apolíneo. A legibilidade do real elevada à consciência na e pela arte através do câmbio

---

<sup>4</sup> O verbo *scheinen* designa o complexo constituinte de toda manifestação estética como tal. Neste sentido, o verbo encampa, de um só golpe, as noções de aparência, mera aparência, luz e brilho. Vale ressaltar, no entanto, que a dimensão fenomênica das formas como ela se permite aparecer (*scheinen*) não deve ser confundida com ilusão (*tauschung*), no sentido de engano deliberado ou logro.

imagético carrega consigo ecos da verdade de outro plano de realidade. Trata-se do ímpeto de produção de real que nele mesmo não possui qualquer inteligibilidade e que, justamente por não ser índice de sua própria verdade, exige pela força existencial não contida nele mesmo (por excesso de si mesmo) uma espécie de redenção.

O dionisíaco, princípio marcado pela intraduzibilidade por excesso, é força disruptiva por excelência radicada na universalidade do uno primordial. Tal princípio indica o fundo abissal e assombrosamente potente de afirmação de vida, ou seja, o dionisíaco não se esgota na dor e no sofrimento, é um movimento de afirmação de gozo da vida através de suas contradições. O gozo, no entanto, pode esvaír-se na própria imediatidade: é o caso do Dioniso bárbaro, marcado pelo ímpeto de êxtase e de dissolução transgressiva imediata, na medida em que se reduz à brutalidade sexual lasciva. A virulência dessa imediatidade transgressora não permite a descarga da vivacidade na mediação estética.

(...) não precisamos falar apenas em termos conjecturais para desvelar o enorme abismo que separa os *gregos dionisíacos* dos bárbaros dionisíacos (...) Quase por toda parte, o centro dessas celebrações [bárbaras]<sup>5</sup> consistia numa desenfreada licença sexual, cujas ondas sobrepassavam toda vida familiar e suas veneradas convenções; precisamente as bestas mais selvagens da natureza eram aqui desaçaimadas, até alcançarem aquela horrível mistura de volúpia e crueldade que a verdadeira 'beberagem das bruxas' sempre se me afigurou ser" (NIETZSCHE, 1992, p.33).

Diferentemente do Dioniso bárbaro, o Dioniso que emerge na cultura ática expressa-se de forma refratária em um princípio de inteligibilidade que encontra sua importância ao produzir sentido diante do absurdo da vida. Por outro lado – diferentemente da cultura judaico-cristã para a qual o sofrimento é assimilado dentro de uma ordem cósmico-divina na qual o sofrimento está de antemão justificado – o mundo apolíneo tem sua razão de ser ao conferir legibilidade à existência, na medida em que engendra a ilusão em face da qual o mundo, marcado pela dor e sofrimento, torna-se suportável. A rigor, o martírio do existir sob o império da vontade só é suportável na arte. A verdade de tal ilusão (aparência) consiste na necessidade de negar o caráter insuportável da verdade do sofrimento da existência na sua literalidade e imediatidade. A mentira torna, pois, a vida suportável, ou seja, é preciso mascarar a existência para que ela seja suportável. Nesse

---

<sup>5</sup> Grifo nosso.

sentido, a mentira torna-se verdade porque refrata a verdade insuportável de uma existência absurda.

A verdade de um plano subterrâneo é o que move de dentro o real no seu lastro primeiro. O dionisíaco, isto é, uma torrente volitiva irrefreável demanda, porque vaza e explode vitalmente, o acolhimento necessário para não se perder na ausência de sentido. Assim, a relação entre a força volitiva cega e a redenção intelectual na ordem da aparência parece evocar uma relação de complementaridade entre o princípio apolíneo e o princípio dionisíaco.

As relações entre o apolíneo e o dionisíaco tornam-se, contudo, problemáticas, caso sejam entendidas somente como complementares. Importa ressaltar, assim, a relação de contraditoriedade, evitando-se o risco de um resquício de teleologia. Quer nos parecer que a afirmação de que esses dois extremos se complementam pode significar ou permitir a inferência de que intrinsecamente um demanda o outro, o que poderia ser visto como uma espécie de inteligibilidade tradutora de um *telos* que destinaria ou enviaria um ao outro. Ora, parece que não é assim. O dionisíaco é uma força torrencial que invade cegamente, de dentro, a superfície porosa da aparência e não é acolhida pacificamente, pois ela (a ordem da aparência) se torna espaço/cenário do *agon* das forças dionisíacas.

A transitividade entre os planos imagéticos pela qual o sentido se instala gravita em torno da nucleação cognitiva que bravamente resiste à força dissolutiva da contradição dionisíaca. Nesse sentido, as coisas na sua individuação traduzem o esforço de permanência no ser. O dionisíaco é iminente e incessante ameaça a todo sentido e a toda individuação. Mas, então, como compreender, em termos de racionalidade estética, o liame entre pólos tão combativos? Para responder a tal indagação é preciso evocar a figura do coro trágico.

#### **4. A Força Estetizante Do Coro**

A tragédia ática é, para Nietzsche, o exemplo paradigmático da arte dionisíaca. Vale ressaltar que a arte, ainda que seja tipicamente apolínea, não pode prescindir da universalidade e objetividade do fluxo dionisíaco que confere a ela e nela (*natura naturans*

*e natura naturata*)<sup>6</sup> o estatuto de arte. Mas, diferentemente da arte apolínea que engendra o seu significado pela mediação e transitividade das imagens, a arte dionisíaca (tragédia) se apresenta como drenagem imagética direta da torrente volitiva própria de Dioniso, o que exige a indagação acerca daquilo que engendra as condições de possibilidade da plasmação imagética na tragédia.

Muito tem sido dito acerca da origem da tragédia grega<sup>7</sup>, e parece ser consenso entre a esmagadora maioria dos helenistas a atribuição de sua origem ao coro ditirâmico, e Nietzsche a isso não se furta. Assim, o coro ganha valor especial na medida em que é a partir dele que a figuração apolínea (a obra de arte) de Dioniso será possível. Mas, o que é o próprio coro? Este ora é posto como a representação tipificada da consciência política do grego, ora como espectador ideal. No primeiro caso, o equívoco consiste na projeção anacrônica de uma unidade de consciência política que não é própria do grego naquele momento. No segundo caso, a representação de um espectador ideal retira do coro o caráter de agente, como se ele não participasse efetivamente da cena. Ou seja, o coro também é cena para si mesmo. Por isso, a concepção posta por Schiller<sup>8</sup>, qual seja, a de que o coro seria uma espécie de muro contra a influência da realidade empírica é tão cara a Nietzsche.

De acordo com Nietzsche, o coro é mesmo um muro, mas um muro poroso que permite a drenagem do fluxo dionisíaco nele incontido e excessivo. Para o filósofo, é preciso “compreender a tragédia grega como sendo o coro dionisíaco a descarregar-se sempre de novo em um mundo de imagens apolíneo”<sup>9</sup>. Ou seja, salvaguarda-se, neste caso, o estatuto imagético e estético da obra (a peça trágica), bem como a torrente vital que a produz. Não é, *l’art pour l’art* ou o realismo natural. Trata-se, antes, da realidade ficcional na qual se diz da verdade do ser, da verdade engendradora do ser, do sofrimento e da caoticidade da vida de forma não literal. A tragédia, mediante o coro, desloca o absurdo da

---

<sup>6</sup> A expressão *na natura naturans natura naturata* foi empregada por Espinosa na sua *Ética demonstrada a maneira dos geômetras* para designar o engendramento da realidade a partir da causalidade eficiente imanente por oposição à causalidade eficiente transitiva.

<sup>7</sup> Essa discussão toma como recorte textual os aforismos de 7 a 10 de *O nascimento da tragédia*.

<sup>8</sup> “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 do mundo real e de salvaguardar para si o seu chão ideal e sua liberdade poética” (*O nascimento da Tragédia*, pp.53-54).

<sup>9</sup> Nietzsche, F. *O nascimento da Tragédia*, p.60.

existência para o plano da arte, na medida em que o coro figura diretamente as forças subterrâneas da própria realidade. O coro funda, por assim dizer, a racionalidade estética a partir da qual fala Nietzsche.

A força do coro enquanto elemento que possibilita a instalação do sentido veiculado pela plasmação imagética na tragédia é um elemento híbrido, porque fala a partir da sabedoria da natureza – e, neste sentido, é veículo expressivo da musicalidade dionisíaca – que inunda de vitalidade a arte trágica e, ao mesmo tempo, é receptor porque também é um elemento na construção do sentido imagético a que se propõe a peça. Por isso o coro é muralha porosa; é nele que se encontra a primeira refração da vitalidade dionisíaca. A potência da vivacidade manifesta no coro é, no entanto, mitigada por Eurípides. De acordo com Nietzsche, é aí que se encontra a clivagem que marca a primeira expressão da decadência do espírito grego.

## **5. A POÉTICA DE EURÍPIDES EXEMPLIFICADA NA MEDEIA**

A mais bela tragédia, segundo Aristóteles, precisa instalar o movimento que vai da felicidade ao infortúnio.

Por isso eram os que censuram Eurípides, por assim proceder nas suas tragédias, as quais, a maior parte das vezes, terminam no infortúnio. Tal estrutura, já o dissemos, é a correta. A melhor prova é a seguinte: na cena e nos concursos teatrais, as tragédias deste gênero mostram-se como as mais trágicas, quando bem representadas, e Eurípides, se bem que noutros pontos não respeite a economia da tragédia, revela-se-nos certamente como o mais trágico de todos os poetas. [...] O terror e a piedade podem surgir por efeito do espetáculo cênico, mas também podem derivar da íntima conexão dos atos, e este é o procedimento preferível e o mais digno do poeta. [...] Querer produzir estas emoções unicamente pelo espetáculo é processo alheio à arte e que mais depende da coregia.<sup>10</sup>

O elogio, mesmo com algumas ressalvas, tem como critério a encenação. Embora o estagirita diga que a obtenção do efeito trágico por meio do espetáculo é menos artístico, ele admite – e é isso que mais nos interessa aqui – que tal efeito requer recursos cênicos.

<sup>10</sup> Aristóteles. *Poética*, 1453a-1453b. Tradução, comentários e índices analítico e onomástico de Eudoro de Souza, 1987.

A lógica da composição da peça, emblematicamente exemplificada na *Medeia* interessa como explicitação de uma poética governada por uma racionalidade extrínseca. Tal racionalidade é posta como princípio racional que pretende insuflar inteligibilidade na tessitura das ações. O papel desempenhado pelo Prólogo, diferentemente da ênfase no Coro – como indica Nietzsche – ecoa o espírito de uma época marcada pela presunçosa atividade racional de corrigir a vida. O princípio evocado pela sofística na figura de Protágoras, isto é, “o homem é a medida de todas as coisas”, estabelece o primado do ser humano, uma espécie de império dentro de um império, na medida em que representa a arrogância do ser que reivindica o lugar de legislador. Vale ressaltar, então, que a principal matéria sobre a qual o caráter legislador humano se efetiva é o domínio da natureza, nele condensado na figura dos apetites.

O prólogo, ao acentuar o princípio de razão suficiente, quer reduzir o absurdo do existir, mitigando forças como *ananke*, *pathos* e *thymos*. Embora essas forças apareçam na *Medeia*, elas estão plenamente domesticadas por uma lógica compositiva prescritiva. Tal lógica, não evidente de saída – o prólogo a camufla – torna-se visível sob a hipótese de que ele é carregado de informações cênicas responsáveis pelo desdobramento da unidade de ação que dá sentido à peça. Quer dizer que o texto teatral realiza-se, isto é, cumpre a sua destinação, na cena, na medida em que a cena é sua tradução, e os elementos que permitem a construção da cena são indicados previamente nas didascálias contidas no prólogo.

Eurípides tem, assim, a peculiaridade de dar ênfase toda especial ao prólogo. Tal ênfase permite não apenas oferecer às personagens um realce maior de seus caracteres, mas também estabelecer o plano de fundo da peça. Nesse sentido, não é forçoso tomar o prólogo sob a função de didascália, a qual encampa, de um só golpe, o mito de *Medeia* e as franjas da personagem.

O mito do qual se serve o dramaturgo se apresenta como um relato oriundo de épocas remotas. O passado remoto, ao qual se reporta o imaginário mítico, possui a peculiaridade de não se esgotar nas diversas versões que cada relato pode receber. No que tange especificamente à tragédia, o mito é, em grande parte, a fonte sobre a qual a inquieta criatividade artística se debruça, sendo possível, inclusive, a criação arbitrária de novas versões. O mais importante, nesse caso, é a forma de relatar ou, a rigor, o “como” encenar.

No que diz respeito à versão encenada por Eurípides, a ênfase recai sobre a origem colca de Medeia.

No prólogo, narra-se a origem de Medeia, quando a ama lamenta a trajetória dela como uma espécie de denúncia da conspiração das forças naturais, como se a elas devessem a destinação da personagem. As questões que se colocam de saída são: qual é a importância das informações contidas no Prólogo? Será que a plateia desconhecia completamente a versão do mito criada por Eurípides?

Para além da questão – o texto clássico, mais do que qualquer outro, possui um passado longo – a *Medeia* euripidiana, escrita em grego, pressupõe inúmeros textos anteriores escritos e não escritos – importa o efeito que a informação apresentada no prólogo provoca pela mediação da cena.

As informações em termos da versão do mito criada<sup>11</sup> por Eurípides fazem do prólogo de *Medeia* uma espécie de primeira didascália da peça, cuja função principal é estabelecer campos de interação com o momento social em que o mito é representado. O início do prólogo explicita a origem da personagem protagonista da peça. A vida pregressa de Medeia é de suma importância para criar no espectador a expectativa de uma ação que se sustente logicamente.

A primeira cena de *Medeia*, isto é, o prólogo, possui dupla função. A primeira é informar, a partir de uma espécie de cena propedêutica, acontecimentos pressupostos nas demais cenas, o que também permite o estabelecimento de uma unidade narrativa, pois, de alguma maneira, era preciso dizer, e isso numa cena, a origem das personagens envolvidas na trama, especialmente os protagonistas. É nesse sentido que o prólogo informa duplamente, quer dizer: explicita ao espectador a versão do mito empregado pelo dramaturgo e indica ao ator o perfil das personagens.

No prólogo, o contexto geral é lembrado. Em Corinto, a felicidade de Medeia foi de pouca duração. Já tendo filhos com Jasão, foi vítima do marido no plano de ascensão ao poder, o qual consistia no abandono do lar para se casar com a filha do soberano local.

A explicitação do contexto é, antes de tudo, a demarcação daquilo que deve ser encenado (para o ator) e daquilo que pode ser esperado (para o espectador). O prólogo é o liame entre passado (o passado mítico) e sua atualização (a cena). Enquanto didascália, faz

---

<sup>11</sup> De acordo com Page, Eurípides inventa uma nova versão do mito de Medeia. *Introdução a Medea*, Oxford University Press, 1961.

a mediação entre o texto e a cena, entre a informação contextual, destinada ao espectador, e a informação cênica, destinada ao ator. É nesse sentido que os caracteres de Medeia são explicitados como uma espécie de didascália.

A Ama, figura importante na peça, é um exemplo claro de informação cênica. Ela descreve<sup>12</sup> o que deve orientar a construção de Medeia em cena. O ator terá de vivificar em cena uma mulher amarga, desditosa, capaz de atos segundo a paixão, como também uma mulher racional, capaz de levar a cabo um plano racional.

A primeira descrição de Medeia é o desenho de uma mulher indignada. Sua indignação pode ser nuançada sob três faces, a saber: o aspecto conjugal, o aspecto político e o aspecto religioso.

A questão conjugal aparece nos versos 17 e 18. O verbo *eunazetai*, que conduz o trecho, significa fazer casamento, deitar, acalmar. Este verbo, de mesma raiz que o substantivo *eunaios* (cama conjugal) e *eune* (cama, casamento, leito, coito), explicita a primeira nuance que a cena deve levar a cabo. O aspecto político, por sua vez, envolvido na primeira figura de Medeia se confunde com o aspecto religioso. Para discutir essa nuance da indignação de Medeia, escolhemos a tradução de Jaa Torrano. O trecho “*Medeia d’ he dystenos etimasmene boai men horkous, anakalei de dexias, pistin megisten, kai theous martyretai hoias amoibes ex Iasonos kyrei*” é traduzido por ele da seguinte maneira: “[...] mas Medeia mísera desonrada grita juramentos, reclama a fé máxima da mão direita e pede aos Deuses testemunho de que permuta ela obtém de Jasão” (vv. 20-23).

O emprego da palavra *permuta* nos parece bastante adequado para traduzir a dimensão política que a Medeia indignada encampa. O termo empregado por Eurípides foi *amoibe*. Essa palavra pode ser traduzida como “resposta” ou “troca”. O que é dado em troca, por compensação, punição ou prêmio, parece comportar, de alguma maneira, questões de natureza política. O trecho fala de acordo rompido unilateralmente. Quando a

---

<sup>12</sup> “Faz dos deuses testemunhas da recompensa que recebe do marido e jaz sem alimento, abandonado o corpo ao sofrimento, consumindo só, em pranto, seus dias todos desde que sofreu a injúria do esposo; nem levanta os olhos, pois a face vive pendida para o chão; como um rochedo, ou como as ondas do oceano, ela está surda à voz de amigos, portadora de consolo. Às vezes, todavia, a desditosa volve o colo de maravilhosa alvura e chora o pai querido, sua terra, a casa que traiu para seguir o homem que hoje a despreza [...] os filhos lhe causam horror [...] seu coração é impetuoso”. (vv. 21-38 – Tradução de Mário da Gama Kury).

Ama diz que Medeia “reclama a fé máxima da mão destra” (vv. 21 e 22 – Torrano), o significado ultrapassa a noção de juramento religioso<sup>13</sup>.

A questão religiosa que, ao lado das questões sexual e política, compõe a primeira figura de Medeia, apresentada pela escrava, reporta-se igualmente ao trecho já citado, a saber, os versos de 20 a 23. O verso 21 é a chave da face religiosa. Nele, Medeia “clama pelos juramentos”, que dizem respeito à invocação da deusa Têmis. Trata-se, a rigor, da invocação da justiça.

Na sequência, a Ama apresenta a segunda figura de Medeia, cuja característica principal é a dor. Mas não se trata de dor na alma. Da mesma maneira que a figura da Medeia indignada não prescinde do corpo, na medida em que a traição tem um tom sexual, a Medeia vítima “jaz sem alimento, corpo dado às dores, debulhada em lágrimas todo o tempo desde que se soube lesada pelo marido sem erguer os olhos nem afastar da terra o rosto, como rochedo ou marítima onda ouve se aconselhada por amigos [...]” (VV. 25-29 - Torrano).

O quadro traçado pela Ama é deprimente. Medeia lamenta a própria existência. “Sem erguer os olhos”, isto é, tomada pelo pudor, fruto da injúria do marido, ela permanece “sem desviar o rosto do chão”, sinal de resignação. Mas esse estado de coisas é ambíguo, pois ora ela é rochedo, ora é onda do mar, isto é, não sucumbirá à resignação. Daí a terceira figura, a saber, a indicação cênica de uma Medeia irada. É como se a Ama, depois de apresentar a segunda figura de Medeia, sinalizasse a reação de Medeia. O verso 38 é traduzido por Torrano da seguinte forma: “Grave é o espírito, nem suportará maus tratos [...]”, significando que quem mover o seu ódio, isto é, quem a desafiar como inimiga não “celebrará facilmente bela vitória” (Torrano). Trata-se, neste caso, da principal didascália, na medida em que nela está posta a informação que dá o tom principal que governará o enredo como um todo.

Finalmente, a última descrição ocorre na segunda parte do prólogo, mais precisamente na última participação da Ama antes da primeira manifestação de Medeia. O contexto no qual tal descrição se dá diz respeito a uma intervenção da Ama perante os

<sup>13</sup> Segundo Maria Helena da Rocha Pereira na sua tradução e comentários da Medeia (nota 9), o juntar das mãos era parte do cerimonial da promessa de fidelidade. A tradução literal, segundo a acentuação adotada no texto seria: ‘invoca o penhor máximo da mão direita’. Promessa é pacto, acordo bilateral. A mão direita é o gesto que indica a veracidade do pacto e, portanto, o compromisso de cumpri-lo, procedimento que ainda hoje abre o expediente de depoimento na esfera jurídica.

filhos do casal Jasão e Medeia, no sentido de alertá-los quanto ao perigo que a aproximação da mãe pode gerar.

O olhar feroz traduz imagetivamente o desespero da esposa traída. Jaa Torrano encontra para a expressão *metri dysthymoumene* o correspondente em português “mãe mal-animada”. A expressão sugere que Medeia está sob um ímpeto tal que a descrição mais aproximada é a de um olhar de touro bravo pronto para atacar. O quadro pintado pela Ama atinge seu ponto máximo na descrição de uma Medeia tão feroz quanto um animal, o que justifica falar da figura de animalização.

## 6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

As descrições cênicas levadas a cabo nas diversas figurações de Medeia, fornecem os elementos que guiam a ação da protagonista. Se isso não for suficiente para inferir que está em jogo em Eurípides uma poética bastante diferente do móbil poético de seus antecessores, não é difícil notar o enfraquecimento da vivacidade do mito do qual a tragédia se alimenta. *Medeia*, o exemplo aqui evocado, remete aos sentimentos femininos e à condição social da mulher grega no período clássico, como também ao lugar do diferente do grego, do civilizado, do *logos*. E esse tema, sem dúvida, integra o que se convencionou denominar “questão de gênero”, demonstrando que as mulheres podem tornar-se sujeitos de sua história, subvertendo a dominação masculina, implicando, assim, uma questão de natureza ética.

Em termos gerais – gerais porque no escopo desta breve reflexão não cabe a análise das ocorrências de cada termo em questão – pode-se dizer que, na maioria das vezes, as personagens de *Medeia* travam combates argumentativos, nos quais emergem elementos contextuais como o direito, a política e, ainda que de forma embrionária, a questão da liberdade humana. Nesse sentido, o peso do destino praticamente desaparece para, em seu lugar, surgir a reivindicação humana de maquinar astuciosamente os meios para atingir o *telos* perseguido pela ação, o que é sinal cabal de expulsão das forças dionisíacas cantadas emblematicamente pelo coro.

Há uma racionalidade na poética de Eurípides que, para Nietzsche, é índice do ofuscamento do princípio dionisíaco sob a degeneração do princípio apolíneo. Este, sem a força volitiva que lhe dá sentido pela demanda a que ele precisa responder, perde-se no silogismo vazio tipificado numa espécie de socratismo estético. Por outro lado, importantes estudos<sup>14</sup> acerca da *Medeia* podem servir de comprovação do traço realista que faz de Eurípides um tragediógrafo pautado em princípios extrínsecos à arte trágica que, sob a força imperiosa da torrente dionisíaca nela drenada, alerta o homem quanto à vulnerabilidade de todo e qualquer sentido. E, em que pese o exagero, pode-se dizer que, quando a comédia ocupa a cena cultural na Antiguidade Clássica, a tragédia já ouvira o seu toque fúnebre pelas mãos de Eurípides.

O maravilhoso acontecera: quando o poeta se retratou, a sua tendência já tinha triunfado. Dionísio já havia sido afugentado do palco trágico e o fora através de um poder demoníaco que falava pela boca de Eurípides. Também Eurípides foi, em certo sentido, apenas máscara: a divindade, que falava por sua boca, não era Dionísio, tampouco Apolo, porém um demônio de recentíssimo nascimento, chamado Sócrates. Eis a nova contradição: o dionisíaco e o socrático, e por causa dela a obra de arte da tragédia grega foi abaixo. Ainda que Eurípides procure nos consolar com sua retratação, não consegue: o mais esplêndido templo jaz em ruínas; de que nos servem as lamentações do destruidor e sua confissão de que era o mais belo dos templos? (NIETZSCHE, 1992, p.79).

<sup>14</sup> Sob a inspiração da trajetória iniciada por Maria Helena da Rocha Pereira, o Instituto de Estudos Clássicos da Universidade de Coimbra tem impulsionado a investigação em diversos âmbitos da literatura grega, em especial no campo do teatro clássico. As duas frentes de pesquisa levadas a cabo pelo Departamento de Filologia Clássica da Universidade de Valladolid e pelo Instituto de Estudos Clássicos da Universidade de Coimbra, em um estreito trabalho de colaboração reúnem teóricos que hoje podem muito bem designar o estado da arte no que tange à *Medeia* euripídiana. Maria do Céu Fialho, em um olhar sobre *Medeia* que articula elementos éticos e políticos, analisa valorativamente a conduta de Medeia em face do espaço de Corinto, cindido entre a chamada constelação do poder (Creonte e Jasão) e a população (Coro). Segundo a autora, a dissonância entre quem detém o poder e quem habita a cidade possibilita a discussão acerca dos princípios éticos que marcam a identidade grega e dos códigos de comportamento do homem civilizado. Juan Antonio López Férez, analisando a peça em uma perspectiva rigorosamente filológica, investiga a relação entre linguagem e os sentimentos de heroína trágica que ecoam na figura de Medeia. Delfim Leão, atento a questões próprias do direito ático, discute a condição da mulher grega em face do matrimônio e do divórcio. No que diz respeito à especificidade de Medeia, o autor analisa a situação jurídica da protagonista da peça enquanto uma estrangeira abandonada pelo marido. Maria del Henar Zamora Salamanca, empreendendo uma análise em uma perspectiva mais filosófica do que literária, discute a conduta de Medeia a partir de elementos extraídos das filosofias de Sócrates, Platão e Aristóteles. Carmen Barrigón, elencando as diversas interpretações e recriações de *Medeia*, estabelece uma longa, cuidada e exaustiva revisão das interpretações alegóricas e racionalistas do mito de Medeia desde a Antiguidade até o século XVII. Finalmente, destacamos o artigo de Stewart Flory. O autor estuda as implicações morais e legais do simbolismo da “mão direita” levado a cabo nas promessas contratuais. É uma discussão sobremodo importante para a compreensão do direito a vingança reivindicado por Medeia em face da quebra dos juramentos atribuída a Jasão.

A retratação de Eurípides é, para Nietzsche, não apenas caduca, mas sintoma de um novo *Zeitgeist*. O esclarecimento grego, sob a égide do jogo silogístico, demoniza os instintos e assume a arrogância da razão. A rigor, a autonomia da razão foi erigida a partir da negação da natureza – particularmente da natureza em nós. Mas a arte não é redentora – e não fora assim concebida por Nietzsche – embora possibilitasse o otimismo prático que levava os gregos pré-socráticos à celebração da existência, a despeito da dor.

A cultura grega se apresenta especialmente fértil a Nietzsche porque emblematicamente encarna a coragem diante da inexorabilidade do destino e das tentativas narcóticas de negação da tragicidade da vida. Mas, ainda que arte e vida estejam intimamente imbricadas, elas não são domínios intercambiáveis. A arte é o testemunho de um impulso de natureza cuja verdade e vitalidade não são legíveis e nem suportáveis como tal em nenhum outro lugar. E aí jaz a importância do estetismo no cenário contemporâneo. Trata-se da apreensão dos fundamentos da realidade fenomênica pela via da experiência estética. O estético é a via de compreensão do humano e de suas contradições pacificadas e/ou negadas pela cultura, oferecida pelo jovem Nietzsche no seu momento genético expresso na tragédia euripídiana.

## REFERÊNCIAS

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

BARRIGÓN, Carmen. Lectures alegórico-racionalistas de la leyenda de Medea. In De La Torre / FIALHO, Maria do Céu (Coord.). **Bajo el signo de Medea – Sob o signo de Medeia**. Coimbra : Universidad de Valladolid, 2006.

EURÍPIDES. **Medeia**. Trad. Maria da Gama Kury. Rio de Janeiro : Zahar, 2003.

EURÍPIDES. **Medeia**. Trad. Jaa Torrano. Edição Bilingue. São Paulo : Hucitec, 1991.

EURÍPIDES. **Medeia**. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. Coimbra : JNICT, 1996.

FERÉZ, Juan Antonio López. Algunas notas sobre la Medea de Eurípides. In De La Torre / FIALHO, Maria do Céu (Coord.). **Bajo el signo de Medea – Sob o signo de Medeia**. Coimbra : Universidad de Valladolid, 2006.

FIALHO, Maria do Céu. A Medeia de Eurípides e o espaço trágico de Corinto. In De La Torre / FIALHO, Maria do Céu (Coord.). **Bajo el signo de Medea – Sob o signo de Medeia**. Coimbra : Universidad de Valladolid, 2006.

FLORY, Stewart. Medea's right hand: promises and revenge. North Carolina. In **Transactions of the American Philological Association** 108 (1978).

LEÃO, Delfim F. Os desencantos de Medeia : uma xene privada de kyrios, de oikos e de polis. In De La Torre / FIALHO, Maria do Céu (Coord.). **Bajo el signo de Medea – Sob o signo de Medeia**. Coimbra : Universidad de Valladolid, 2006.

NIETZSCHE, F. **O nascimento da tragédia ou Helenismo e Pessimismo**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Cia das Letras, 2003.

NIETZSCHE, F. A filosofia na época trágica dos gregos (1873). Obras incompletas. Tradução e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

SALAMANCA, Maria Del Henar Zamora. Medea y la reflexión ética de la filosofía griega. In De LA TORRE, Suárez / FIALHO, Maria do Céu (Coord.). **Bajo el signo de Medea – Sob o signo de Medeia**. Coimbra: Universidad de Valladolid, 2006.