

O HORIZONTE POLÍTICO DA MEDEIA DE EURÍPIDES

THE POLITICAL BACKGROUND OF EURIPIDES' MEDEA

Maria do Céu Fialho*

FIALHO, M. C. (2014). O horizonte político da *Medeia* de Eurípides. *Archai*, n. 14, jan - jun, p. 21-25
DOI: http://dx.doi.org/10.14195/1984-249X_14_2

RESUMO: *Medeia* representa a mais antiga das peças eurípidianas em que o panegírico de Atenas como espaço de harmonia e espelho de valores gregos está presente. Tendo em conta o horizonte histórico da sua representação – o início da Guerra do Peloponeso e uma das suas causas próximas, os confrontos bélicos com Corinto – o contraste Creonte/Egeu confere a esse panegírico uma natureza publicitária. Nesse horizonte sobressai a crítica eurípidiana ao comportamento ético grego, na figura de Jasão, que transgride juramentos, pactos de fidelidade, confirmados pelo apertar da mão direita e consubstanciados no leito, espaço de geração dos filhos, bem como transgride a reciprocidade de *philia*, que é base das relações sociais e no *oikos*. Por isso *Medeia*, a bárbara que se esforçou primeiro por se aculturar, radicaliza o seu sentimento de não pertença à Hélade. Eurípidés equaciona já aqui a subversão do binómio Grego/Bárbaro.

PALAVRAS-CHAVE: Eurípidés, *Medeia*, Grego/Bárbaro, Corinto/Atenas, *philia*.

ABSTRACT: *Medea* is the first Euripidean play that praises Athens as a space of harmony and a mirror for Greek ethical values. The historical background of *Medea* performance (the beginning of the Peloponnesian War and the hostilities with Corinth) is to be taken into account in order to understand the contrasting characters Creon/Aegeus as a strategy of political propaganda. It is to underline, in this context, Eurípidés' criticism of Greek ethical behaviour by means of the character

* Professora Catedrática de Estudos Clássicos, Universidade de Coimbra. (mcfialhofuc@gmail.com)

1. Essa consciência, que começa a tomar relevo a partir da década de sessenta, encontra no precioso livro de Meier (1988) um dos seus momentos mais decisivos.

Ainda que a dimensão política da comédia grega do séc. V a. C. se torne bem evidente, constitui hoje uma consciência adquirida pela investigação na área do teatro grego que essa dimensão política é comum à tragédia na pólis, ainda que, de acordo com a natureza do próprio teatro trágico, nem sempre a reflexão e a mensagem política sejam assim tão directas e evidentes¹.

A suspensão da vida quotidiana dos Atenienses, durante as festividades em honra de Dioniso, para os levar ao acto cultural que representa sentarem-se nas bancadas do Teatro de Dioniso e assistirem aos sucessivos espectáculos dramáticos (tragédia, drama satírico e comédia), ou audição de poemas narrativos, como o ditirambo, representados em competição agónica e sujeitos ao apuramento do melhor, por um júri representativo, só tem sentido se aquilo que é representado diz respeito à pólis. No caso específico da tragédia, aquilo que se oferece ao espectador, na acção e nos conflitos e situações extremas a que esta leva as personagens, é, em última análise, uma reflexão sobre a interligação entre o indivíduo, o *oikos* a que pertence e o macro-sistema da pólis, compreendendo este o universo dos homens, da paisagem e dos deuses tutelares, na sua harmonia conjugada. Essa reflexão, no contexto

of Jason, who breaks oaths, neglects fidelity, which was former confirmed by reciprocal taking right hands, sealed in the bridal bed, the room for generating children. Jason also neglects the reciprocity of philia, a fundamental value for social relationships and for relationships in the oikos. Then Medea, the Barbarian woman who tried former her acculturation, radicalizes now her feeling of being different and of being non-Greek. Euripides already presents in this play his peculiar subversion of the binomial Greek/Barbarian.

KEY WORDS: Euripides, Medea, Greek/Barbarian, Corinth/Athens, philia.

da tragédia, é proposta sob a forma de uma acção em que afloram e assumem proporções extremas as tensões, as contradições e ameaças entre os vários constituintes da pólis.

Pode, assim, a reflexão que o tragediógrafo propõe ter como referência mais ou menos imediata a vivência e a história próxima da comunidade, ou remeter para grandes questões de fundo, permanentes, aparentemente intemporais porque sempre presentes no horizonte histórico da pólis e nos seus próprios fundamentos. Esta diversidade de perspectivas e modos de construir a narrativa trágica tem, naturalmente, que ver com a própria diversidade de cada autor, com a sua mundividência e com a sua concepção de criar teatro e focalizar a fragilidade e finitude humanas.

É compreensível que tragédia composta em tempos de crise tenda, naturalmente, a condensar na *mimesis* dramática a problematização de dimensões cruciais dessa mesma crise, de modo a levar o espectador a reflectir e reconhecer, na acção, os agentes catalisadores e o cerne dessa mesma crise que o afecta a si e ao seu mundo, nos nexos quebrados, nos valores infringidos, ignorados, ou na própria imprevisibilidade do que está sujeito ao acaso ou a forças que, residindo no próprio homem, o surpreendem porque nunca este suspeitou que elas o afectassem. Do mesmo modo, quando grandes questões respeitantes à pólis e à vida dos cidadãos estão em debate, é compreensível e espectável que o teatro delas faça eco, ainda que criando o distanciamento necessário para produzir um acto comunicativo, de natureza estética e, por conseguinte, marcado por uma universalidade capaz de tocar os seus recepto-

res, não apenas quanto a um facto, um referente, em concreto, mas quanto à natureza desse facto e ao sentido da acção que o produz.

Pode a crise dever-se a agentes internos ou a factores que ultrapassam os limites da pólis e que representam uma ameaça vinda de fora, como seja, para Atenas, o caso das Guerras Medo-Persas ou da Guerra do Peloponeso; fatalmente, esta exposição prolongada a uma ameaça vinda de fora, a que não é alheia a política interna, vai degradando o equilíbrio, a economia e o universo de valores em que assenta a própria identidade da comunidade – mais ainda quando se trata de uma guerra da Hélade contra a Hélade. Se tivermos em mente Os Persas de Ésquilo, representados oito anos após a séria ameaça persa que a batalha de Salamina consideravelmente dissipou, torna-se evidente a atmosfera de panegírico patriótico de que não está ausente, todavia, uma mensagem subliminar de chamada de atenção: uma vez desrespeitados ou esquecidos os valores que uniram os Gregos, na luta, o seu destino não andarão longe do destino dos vencidos. Até às Euménides, compostas em tempo de ‘estado de graça’ da jovem democracia ateniense, não falta a subliminar advertência de que as deusas guardiãs, propícias, perseguirão os que atentarem contra a harmonia da paz e do sistema.

A crescente hegemonia de Atenas, decorrente da sua posição na Anfíctonia de Delos, levou, como é por demais sabido, à progressiva bipolarização da Hélade à volta das duas potências, ateniense e espartana, com o progressivo agravamento de conflitos, em terra-mãe ou no espaço colonizado, que culminará com o deflagrar da Guerra do Peloponeso em 431 a. C.² Parte das tragédias conservadas de Sófocles foram compostas durante a guerra e a quase totalidade da obra conservada de Eurípides igualmente o foi. Sófocles optou por uma narrativa dramática determinada pela problematização de grandes questões de fundo da limitação humana no contexto da pólis, como a subversão de valores, a incapacidade de discernir os limites da acção humana e o seu verdadeiro sentido – incapacidade representada como cegueira e sublinhada pelo contraste com a onisciência divina, através do recurso insistente ao motivo dos oráculos mal

2. Cf. (RHODES, 2006, p. 102 ss.).

compreendidos. O nexa com o contexto histórico próximo não é evidente. O poeta eleva-se acima dele, universalizando a sua perspectiva de tensão, conflito e contradição na existência humana, ainda que o espectador pudesse perceber, na longa e desgastante espera de Electra, na situação de impasse provocada em *Filoctetes* pela falha de valores éticos determinantes na vida em comum, como a *philia*, no modo como a argumentação retórica já não persuade e vale menos que o silêncio, em *Édipo em Colono*, uma sociedade em desagregação dos seus padrões éticos. Curiosamente é esta última peça (406-405 a. C.), numa Atenas desmoralizada, à beira da derrota final na guerra que enaltece, numa das mais belas odes corais, o seu estásimo I, a beleza harmónica da natureza da Ática, onde a presença dos deuses é perceptível e a sua aliança com os homens e a paisagem contribuem para erguer Atenas ao estatuto de cidade modelo, imorredoura. Com ela sintoniza um Teseu idealizado, de acordo com o tratamento que foi dado à figura no séc. V, em função de uma política ateniense de afirmação identitária. Pretende o poeta dirigir um apelo à cidade desgastada para que recupere essa Atenas primordial e idealizada, das origens, que contém, na sua piedade e justiça, o segredo da sua imortalidade.

Outro é o caminho da tragédia de Eurípides, tragédia eminentemente de tempos de crise, composta por um homem atento aos grandes debates do seu tempo, por eles tocado, como o atesta a construção das suas personagens em acção, e igualmente atento ao curso de um conflito que ele percebe poder vir a provocar um desgaste fatal em Atenas e na Hélade. Essa consciência parece vir a agudizar-se no decorrer da guerra, como se verá.

Ainda que a cronologia das peças conservadas não possa ser precisada na totalidade, algumas datas nos foram transmitidas e, em relação a algumas das peças não datadas, é possível estabelecer, com uma razoável margem de probabilidade, uma cronologia relativa. Da primeira metade da Guerra do Peloponeso parecem datar a maior parte daquelas a que podemos chamar as peças de propaganda ateniense. Delas se distancia, cronologicamente, com forte probabilidade, o *Íon*³.

A propaganda, que pressupõe em Eurípides um discurso assumido ou subliminar de panegírico, pode assentar numa estratégia de reconhecimento de uma harmonia genuinamente helénica que encontra na pólis ateniense a sua sede verdadeira e única – o que supõe que essa harmonia se perdeu no resto da Hélade, ou em partes específicas da Hélade – ou na acção e carácter de figuras de governantes emblemáticos que representam, como que por um processo de sinédoque, os valores genuínos de Atenas. E esses são os valores que não só deveriam ser os de Atenas, mas de toda a Hélade. Assim, Egeu, Teseu, Demofonte contrastam com os tiranos de espaços desarmónicos.

Importa, neste contexto, reflectir sobre a construção de *Medeia*. A peça foi composta para a sua representação nas Grandes Dionísias da Primavera de 431 a. C., precisamente o ano em que deflagram as hostilidades abertas da Guerra, após o conflito naval entre Atenas e Corinto. Eurípides recorre ao antiquíssimo mito dos Argonautas, de que já a *Odisseia* dá conta (12. 69-70) e que Píndaro canta (P. 4. 71-251), e situa o par Medeia-Jasão, após a fuga da corte de Pélias, na sequência da morte deste, precisamente em Corinto, onde a acção decorre. A traição e abandono, por parte de Jasão, de que Medeia vai tomando conhecimento, geram nela a ira revoltada da estrangeira de paixão e sentimentos desmedidos, que seguiu Jasão até à Hélade, abandonando a sua terra natal, recorrendo à violência e ao poder da magia por amor ao Grego com quem havia selado compromissos de amor. O motivo do Bárbaro fiel a valores éticos da Hélade civilizada que o Grego, todavia, infringe, apesar de os evocar – motivo tão do agrado de Eurípides e que o dramaturgo futuramente desenvolverá, em peças de temática de guerra –, está já presente nesta peça. *Philia* e *philos* são conceitos recorrentes na boca da protagonista, no contexto do reconhecimento do pacto outrora selado, quando Medeia ofereceu o seu auxílio para que Jasão consiga alcançar o Velo de Ouro⁴. O apertar das mãos direitas de ambos foi tomado pela princesa bárbara como sinal inquebrantável de laços de reciprocidade que passaram a uni-los, de acordo com os padrões éticos da *philia* grega⁵. Assim Medeia seguiu Jasão até à Hélade,

3. Saxonhouse (1986, p. 273) manifesta a sua discordância em relação à compreensão desta peça como sendo de propaganda política ateniense: "Some have read Ion as a propaganda piece written for Athenians eager to defend their citizenship laws by reference to their divine origins. However, to read the Play in this way is to ignore the critique implicit in it and to obscure the subtle interplay between male and female that undermines the Athenians' self-satisfaction in their masculine policy". Contra esta perspectiva vide (FIALHO, 2010, p. 233-239).

4. Cf. (FIALHO, 2006a, p. 58-63); (FIALHO, 2006b: 22 ss.).

5. Sobre a expressividade do motivo recorrente do apertar da mão direita, veja-se Flory (1978: 69-74).

confiada na paixão e compromisso que pensava uni-los na fundação do seu *oikos*, no leito em que a sua união se celebrava, lugar da geração dos filhos⁶. Tais pactos apresentam-se, na peça, quebrados por Jasão em função da sua sede de prestígio e poder, alcançados através das núpcias com a filha do rei de Corinto, Creonte. E o motivo do leito (*lechos*), motivo recorrente, aliás, é evocado recorrentemente com seriedade e amargura na boca de Medeia, e desvalorizado significativamente na boca de Jasão⁷.

Se o cinismo de Jasão é patente no confronto entre o Argonauta e Medeia, nos falsos motivos que aquele evoca para legitimar o seu comportamento (vv. 523-575), a frieza implacável do rei de Corinto em relação à estrangeira abandonada, sem protecção, com os seus filhos, é chocante. Jasão acena com a protecção que tenciona dar aos filhos. Creonte, em contrapartida, é claro: expulsa a mãe sem pátria e os seus filhos, de imediato, da terra de Corinto – ainda que venha a cometer o erro fatal de conceder a Medeia mais um dia, o dia de que ela necessitará para executar a sua sangrenta vingança.

Esta tragédia, pela sua força dramática e riqueza de dimensões que envolve, presta-se a múltiplas leituras e abordagens, desde a perspectiva de compreensão da tensão entre sentimentos, dignidade e razão que determina a acção da protagonista, à leitura do binómio Grego-Bárbaro posto em causa⁸. Tais leituras complementam-se, sem dúvida. Mas é possível, como já tem ocorrido, que nelas se sinta o papel dramático de Egeu, surgido como que por acaso, vindo de outro contexto mitológico, com preocupações que parecem constituir factor dispersivo, como um papel algo forçado⁹. E é esta a questão fulcral que justifica a referência a *Medeia* no contexto de uma reflexão sobre a propaganda ateniense no teatro de Eurípides. Como se viu, não é arbitrária a escolha do espaço de Corinto como o cenário trágico para a peça representada em 431 a. C.. O Coro de Mulheres Coríntias sofre com Medeia a sua sorte, está próximo daquela de cuja casa se confessa amigo e apenas se distancia, horrorizado, perante a dimensão da vingança da maga traída. O Coro representa, sem dúvida, a cidade, distanciada da intriga palaciana dos seus governantes, promotores da proposta a Jasão que leva à desarticulação do seu *oikos* e à

quebra dos seus compromissos e responsabilidades criadas. Creonte representa o governante frio, sem escrúpulos nem valores, centrado apenas nos seus interesses e nos de sua casa. Com esta construção da figura prepara Eurípides o contraste com o mítico rei de Atenas, que faz vir à cena para o exhibir agindo em oposição absoluta a tal tipo de comportamento. Medeia expõe o seu infortúnio perante Egeu e é este o único homem grego a reagir, apodando Jasão de infame (*kakos*, 699) e de 'vergonhosa em extremo' a sua actuação (*ergon aischiston*, 695). Em oposição a Creonte, Egeu atende o pedido de acolhimento de Medeia, formulado de acordo com as formalidades que o convertem num acto de súplica. Ainda que Egeu seja sensível à promessa de Medeia de lhe abrir o caminho para a fertilidade, Egeu preocupa-se em sublinhar que, antes de mais, é por respeito aos deuses que a acolhe, e só depois se refere ao seu desejo de alcançar descendência, que será satisfeito (719-721).

Não deixa de ser expressivo o contraste entre Jasão, integrado já no contexto do poder de Corinto, que abandonando os filhos e destruindo a casa que fundou com Medeia, ou Creonte, que desrespeita a união e os filhos de Jasão, e Egeu, que reconhece ser o desejo de descendência uma vocação natural do homem.

O espectador não se encontra, propriamente, perante um retrato idealizado do governante que representa Atenas – processo a que estará sujeita a figura de Teseu, na segunda metade do séc. V - mas o seu retrato é já parcialmente emblemático e o contraste com os representantes do poder de Corinto é flagrante; ora essa técnica de contraste de figuras representativas é reconhecidamente euripídiana. O Coro, no estásimo III, após a cena de Egeu, enaltece a geração dos Erectidas, abençoados por pertencerem a esse espaço sagrado e harmonioso que é o da Ática, em que os deuses habitam e a natureza é suave e perfumada. O contexto do canto antecipa, assim, o do estásimo I do *Coloneus*, o mais belo elogio de Atenas, entoado após Teseu ter acolhido Édipo em solo ateniense. *Medeia*, para além de todo o potencial hermenêutico que contém, representa, assim, a mais antiga das peças euripídianas em que o panegírico de Atenas como espaço de harmonia e

6. Nota Leão (2006, p. 80-81) que, ainda que a união entre Medeia e Jasão não possa ser considerada um matrimónio legal, de acordo com os parâmetros gregos, "a sua relação assentava, inicialmente, numa garantia mais forte, que eram os juramentos celebrados tomando os deuses por testemunhas": sendo ambos exilados em terra estrangeira, e abandonando Jasão Medeia, esta fica, tal como seus filhos, completamente exposta e sem direitos. É finalmente, Zeus, o protector dos juramentos, também a divindade ofendida (KOVACKS, 1993, p. 45-70).

7. Cf. (BONGIE, 1977, p. 44).

8. Cf. (FIALHO, 2006a, p. 63).

9. Cf. (DUNKLE, 1969, p. 98-100).

espelho de valores gregos está presente. Tendo em conta o horizonte histórico da sua representação, o contraste Creonte/Egeu confere a esse panegírico uma natureza publicitária.

Não estamos perante uma típica peça de súplica, como o são *Os Heraclidas* e *As Suplicantes*. No entanto, a súplica e a resposta de acolhimento de Egeu criam a oposição com o tirano de Corinto. É, sobretudo, dessa oposição que ressalta a diferença de atitude de Egeu/Atenas no respeito a valores e princípios ético-religiosos helénicos. Egeu ergue-se sobre Gregos cujos padrões de comportamento ferem a ética helénica consagrada como espelho de identidade, e, só por ele, Medeia assegura que o seu plano de vingança é exequível: destruir a capacidade de se perpetuar num *oikos* para aquele que destruiu o *oikos* construído com Medeia – Jasão. Ainda que sacrificando sangue do seu sangue: a isto a levou a barbárie de um Grego, a quem se uniu por paixão, por resposta a um suplicante, por compromissos assumidos pelo sacrossanto juramento. Vingança hedionda, vingança que sacrifica o sangue da própria vingadora, mas que não deixa, na sua desmesura, de configurar o princípio da ética grega de ‘molestar os inimigos e beneficiar os amigos’.

A tanto foi levada a que tudo sacrificou ao seguir Jasão para solo grego, ao tentar, em vão, o esforço de se aculturar. No fim, subsiste já a peculiar interrogação de Eurípides, que se tornará cada vez mais gritante, à medida que a guerra avança e chacina com ela: quem são, afinal, os verdadeiros Bárbaros?¹⁰

10. A perspectiva crítica do binómio Grego/Bárbaro em Eurípides foi já bastas vezes assinalada: vide e. g. (FRIEDRICH, 1993); (SAÏD, 1984, p. 27-53); (ALLAN, 2002, p. 67-80).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALLAN, W. (2002). *Eurípides: Medeia*. London, Duckworth.
- BONGIE, E. B. (1977). Heroic Elements in the *Medea* of Eurípides. In: *TAPhA* 107, p. 27-56.
- FIALHO, M. C. (2006a). O motivo da *philia* na *Medeia* de Eurípides. In: *Actas do Colóquio A Antiguidade Clássica e nós: herança e identidade cultural*. Braga, Centro de Estudos Humanísticos, p. 53-64.
- _____. (2006b). A *Medeia* de Eurípides e o espaço trágico de Corinto. In: SUÁREZ DE LA TORRE, E., FIALHO, M. C. (Coords.), *Bajo el signo de Medeia/Sob o signo de Medeia*. Coimbra-Valladolid, Imprensa da Universidade – Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, p.13-30.
- _____. (2010). Propaganda ateniense nel teatro di Eurípide. In: DE MARTINO, F. (ed.), *Antichità & Pubblicità*. Bari, Levante, p. 233-260.
- FLORY, S. (1978). *Medea's Right Hand: Promises and Revenge*. In: *TAPhA* 108, p. 69-74.
- FRIEDRICH, R. (1993). *Medea apolis: on Eurípides' Dramatization of the Crisis of the Polis*. In: SOMMERSTEIN, A; et al (eds.), *Tragedy, Comedy and the Polis*. Bari, Levante.
- KOVAKCS, D. (1993). Zeus in Eurípides' *Medea*. In: *AJPh* 114, p. 45-70.
- LEÃO, D. (2006). Os desencantos de Medeia: uma *xene* privada de *kyrios*, de *oikos* e de *polis*. In: SUÁREZ DE LA TORRE, E., FIALHO, M. C. (Coords.), *Bajo el signo de Medeia/Sob o signo de Medeia*. Coimbra-Valladolid, Imprensa da Universidade – Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, p.67-82.
- MEIER, C. (1988). *Die politische Kunst der Tragödie*. München, Beck.
- RHODES, P. J. (2006). *A History of the Classical Greek World. 478-323 BC*. Oxford. Blackwell.
- SAÏD, S. (1984). Grecs et barbares dans les tragédies d'Eurípide. La fin des différences?. In: *Ktéma* 9, p. 27-53.
- SAXONHOUSE, A. W. (1986). Myths and the Origins of Cities: Reflections on the Autochthony Theme in Eurípides' *Ion*. In: EUBEN, J. P. (ed.), *Greek Tragedy and Political Theory*. Berkeley-Los Angeles- London, pp. 252, 273.

Recebido em agosto de 2014,
aprovado em outubro de 2014.