

## O horror da vingança na Medeia de Séneca

Ricardo Duarte

As nove peças de Séneca — *Hercules Furens* (*Hércules Enlouquecido*), *Hercules Oetaeus* (*Hércules no Eta*), *Medea* (*Medeia*), *Troades* (*Troianas*), *Phaedra* (*Fedra*), *Agamemnon* (*Agamémnon*), *Oedipus* (*Édipo*), *Phoenissae* (*Fenícias*) e *Thyestes* (*Tiestes*)<sup>1</sup> — caracterizam-se por uma peculiaridade que as isola quando comparadas com a tragédia ática, motivo por que, no século XIX, foram pelos Românticos relegadas para um segundo plano, não obstante o apreço que haviam merecido por parte de Renascentistas e Barrocos e terem constituído influência indelével em autores como Shakespeare ou Racine.

Com efeito, se o acervo mitológico a que recorre é o mesmo que o das tragédias gregas, pelo que, à partida, poderiam ser vistas como meras reescritas de Sófocles ou de Eurípides — assim o entenderam os Românticos, que privilegiaram, de resto, o teatro grego —, o tratamento que desses mitos Séneca faz e, mais importante, o fim que o guia na composição das peças outorgam-lhe um papel especial, que cumpre analisar.

Na linha de uma tendência que havia já despontado com o teatro helenístico, e que traduziu a evolução da filosofia no sentido de uma pregação da sabedoria, de forma a torná-la mais acessível, o teatro de Séneca insinua-se como exercício de pregação estoica, uma dissertação sobre moral, numa época em que tão necessária a sentiria o filósofo ante a série de crimes e atrocidades a que, remontando embora a Calígula, no principado de Nero se assistia de forma especialmente flagrante. Daí as leituras não raras vezes feitas das suas peças enquanto retrato dos tempos que então se viviam em Roma e das personagens senequianas como *exempla* de um tratado moral. Seria esta uma forma de chegar aos não iniciados, mostrando-lhes quão nefastos são os efeitos da submissão ao erro.

---

1 Importa ressaltar que a autoria do *Oetaeus* tem sido posta em causa. Para uma análise dos principais argumentos aduzidos a este propósito, veja-se, a título de exemplo, Ferreira (2011) 45-49. Se neste conjunto não incluímos a *Octavia* é porque, apesar de alguns críticos sustentarem o ponto de vista contrário, hoje em dia parece haver um consenso em torno da posição de que essa peça não é da autoria de Séneca. Um bom ponto de situação acerca do debate académico em redor desta questão pode ser encontrado, mais uma vez, em Ferreira (2011) 45-46, e também no trabalho de Segurado e Campos, *A tragédia Octávia: a obra e a época* (1972), em que o autor, na esteira de Pantzerhielm-Thomas (1945), Marti (1952) e Giancotti (1954 e 1983), defende a ideia de que a *Octavia* foi escrita por Séneca (I, 661-663) e situa a composição da obra entre 62 e 65 (I, 653-661).

Ora, é à luz deste princípio que, na esteira de autores como Giancotti, Marti, Nussbaum, Pimentel, Pratt, entre outros, podemos analisar as suas tragédias, neste caso concreto a *Medeia*, e o seu contributo, de cariz pedagógico, na divulgação da teoria estoíca, e ver como a descrição que da protagonista é feita a afasta, não só do ideal do sábio, como também do comportamento que era esperado por parte da mulher.

Foi graças à preciosa ajuda de Medeia que Jasão, enviado por seu tio Pélias, rei de Iolco, conquistou o velo de ouro, na medida em que foi ela quem lhe deu o unguento para o proteger das queimaduras dos touros ignispirantes e quem adormeceu, com os seus encantamentos, o dragão que guardava o velo. Medeia fugiu depois com Jasão, que lhe havia prometido casamento, e os restantes Argonautas. De modo a poder acompanhá-lo e a tornar a sua fuga um sucesso, Medeia não vacilou perante as adversidades e o crime. Ela teve coragem de matar e despedaçar o irmão, depois de o ter tomado como refém, de modo a atrasar a perseguição que seu pai, Eetes, movia aos prevaricadores. Tendo-se casado no país dos Feaces, na corte do rei Alcínoo, Jasão e Medeia seguem para Iolco, onde ela se vingou de Pélias, convencendo as filhas a esquartejar o corpo do próprio pai para dentro de um caldeirão, com a promessa de que ele seria rejuvenescido. Todavia, tal não aconteceu e Acasto, filho de Pélias, baniu o casal do seu reino.

Desta forma, Medeia e Jasão mudam-se para Corinto, onde vivem tranquilamente durante dez anos, até ao momento em que Creonte quis dar a filha em casamento ao herói e expulsar Medeia do reino.

Importa, então, vermos a forma como, trabalhando sobre as linhas gerais deste mito, que acabámos de expor, Séneca apresenta Medeia como um exemplo a evitar a todo o custo.

Tendo Séneca, dentre os três ramos do estoicismo — lógica, física e ética —, apostado sobretudo no desenvolvimento da ética, há alguns aspectos que, neste âmbito, convém ressaltar. O primeiro prende-se com a noção de paixão, ponto nevrálgico do estoicismo desde as suas bases. «Paixão» remete para *patior*, verbo que significa sofrer, suportar. A paixão é, pois, algo que se suporta passivamente, um *affectus*. As paixões provocam perturbações na alma, já que são movimentos contrários à sua essência primeira, a *ratio*. Manancial de angústias e dor, são doenças da alma.

A Medeia que Séneca nos apresenta enferma destas moléstias. Ao longo da peça, vemo-la quase sempre delirante, entregando-se a discursos arrebatados e pejados de mórbidos intentos.

Mas como poderia ela libertar-se das paixões, ou evitar ser por elas dominada?

Na resposta a esta questão, duas posições divergentes a respeito da natureza das paixões.

Por um lado, a de alguns autores, como Posidónio de Apameia, que consideram que as paixões nada contêm de cognitivo. Movimentos gerados pela e na parte irracional da alma, elas não dependeriam de qualquer juízo.

Por outro, a defendida por Crisipo ou pelo próprio Séneca, de que à paixão preside sempre uma estrutura cognitiva, mais propriamente um juízo. Este juízo arrastaria consigo uma apreciação relativa a realidades ou circunstâncias exteriores, que não dominamos.

Concretizemos com o caso de Medeia. Foi a falsa convicção de que só ao lado de Jasão poderia ser feliz que a animou no ror de assassínios que cometeu desde que deixou a casa de seu pai até ao funesto desenlace do filicídio, já em Corinto. Tivesse ela desfeito os falsos juízos em que laborava e muito mais cedo teria ido ao encontro de um apaziguamento genuíno.

Medeia não se guia pela razão. O seu comportamento só poderia culminar em *uitium*, vício, já que a conformação com a *ratio* se apresenta como fundamental para todo aquele que procura estar em simpatia com essa sua essência primeira.

É esta a base da fórmula estoíca da vida em conformidade com a natureza, cristalizada na expressão latina *naturam sequi*, aquela que deve ser a aspiração máxima do Homem. O que o consegue fazer é sábio e atinge o bem supremo, a *uita beata*.

A demanda da virtude constitui, deste modo, o objectivo de vida de todo o *sapiens* estoíco. Sábio é aquele para quem nenhuma dor é insuportável e a quem nenhuma alegria vem desassossegar. Muito longe desse ideal está a Medeia senequiana, como em Duarte (2008) se demonstra.

O estado a que o ciúme e a conseqüente ira vingadora a conduzem encontra-se nos antípodas da ataraxia que os estoícos proclamavam e que Séneca designa por *tranquillitas animi*, tranquilidade da alma. Esta noção traduz-se numa impassibilidade ante os infortúnios da vida, os males do mundo, os receios mais primordiais e universais, como o medo da morte, facilmente ultrapassado por meio de um aturado exercício de pacificação com a ordem do cosmos, a *meditatio mortis*, preparação para a morte<sup>2</sup>.

Ter sempre, em relação a tudo, alegria ou contrariedade, a atitude do promontório que permanece imóvel, imperturbável, apesar do constante fustigar

2 Uma reflexão acerca do tema da *meditatio mortis*, centrada no *corpus* trágico de Séneca, é apresentada em Pimentel (1999).

das ondas, na muito expressiva imagem de Marco Aurélio<sup>3</sup>, é outro dos princípios lapidares do estoicismo que Medeia não segue. Clamando, no início do terceiro episódio, que o ódio que sente é na medida exacta do amor que a Jasão dedicou (vv. 397-398: *Se procuras saber, desventurada, que limite deve ser fixado ao ódio, fá-lo na mesma medida do amor*<sup>4</sup>), ela define-se como uma mulher de excessos. Nem mesmo o amor que sente por Jasão, o *amor-morbus* que os estóicos condenavam, está livre de mácula, porquanto, como vimos, baseado num falso juízo e adulterado pela desmesura.

A *Medeia* de Séneca possui, pois, uma idiosincrasia própria, que permite falar de uma poética não-aristotélica.

Se, para Aristóteles, a tragédia tinha como objectivo último conduzir à catarse, na concepção moralizante e didáctico-pedagógica do teatro senequiano a catástrofe não se deve a uma inesperada falha por parte do herói, mas antes decorre dos falsos juízos em que as personagens laboram.

Elas podem, pois, ao contrário das da tragédia ática, ser responsabilizadas — e são-no de facto — pelos seus actos. Há, relativamente ao teatro grego, um nivelamento pelo plano do meramente humano. Se o Homem cai em desgraça, é porque o merece.

Assim sendo, com Séneca o sentido último do trágico dilui-se. Não é já a identificação entre acção e espectador, conducente à catarse aristotélica, que se pretende, mas antes um papel activo por parte do espectador, um repúdio pelo que é representado.

Também uma demorada análise do conteúdo da peça, das personagens e dos recursos de linguagem se revela favorável à leitura que propomos. É um vocabulário de violência, excessos, crimes e desvarios, todo ele decorrente da submissão às paixões, aquele que perpassa pela obra, desde o prólogo, em que, invocando Hécate e uma série de divindades do domínio das trevas, Medeia esboça os seus intentos de dar a morte a Creúsa e a Creonte, de ver Jasão exilado, e se entrevê já uma alusão ao futuro filicídio; até ao final, em que a atrocidade é mesmo levada a cabo.

Distribuídas, depois de devidamente contabilizadas, as ocorrências mais significativas por quatro grupos lexicais distintos — o das paixões; o do assassinio/ da morte/ da ruína; o do fogo; o do horror/ do sangue/ do horrível — concluimos que a caracterização de Medeia — pois é ela quem domina toda a peça,

3 M. Ant., 4, 49.

4 Todos os passos citados da *Medeia* de Séneca seguem a nossa tradução (2010, Lisboa, Sá da Costa).

proferindo mais de metade do total dos versos — é indissociável de termos como *caedes* (assassinio), *crimen* (falta/ delito/ erro), *cruor* (o sangue derramado), *dolor* (dor, sofrimento), *furor* (delírio, loucura), *impetus* (fúria, arrebatamento), *ira* (ira, cólera), *nox* (noite), *odium* (ódio, raiva), *scelus* (crime), *umbra* (sombra). As paixões manifestam-se nas palavras que profere e também nos seus gestos. No primeiro caso, ressaltamos, por exemplo, que de um total de catorze ocorrências de *dolor* e de vinte e duas de *ira* em toda a peça, onze e treze, respectivamente, são postas na boca de Medeia. A descrição do torvelinho de paixões que a domina dá, pois, a imagem da irracionalidade no seu expoente máximo e o seu comportamento é diametralmente oposto ao esperado do sábio estóico. Medeia apresenta-se como a imagem última do anti-estóico.

Por sua vez, a acumulação de vocábulos do campo lexical do fogo, patente em quase toda a obra, com especial ênfase nos passos dos rituais de magia e do abraçamento de Corinto, dá conta, juntamente com a imagética de um mar irado, também ela recorrente, da natureza da acção do ciúme, da paixão destruidora, contribuindo, assim, para a caracterização da ira de Medeia.

Também as intervenções do Coro se apresentam como veículo de princípios da doutrina estóica, funcionando, muitas vezes, como guia das reacções do público, ao assumirem uma função moralizante. Mostrando-se, desde o início, hostil para com a estrangeira, o Coro tem consciência do quão temíveis são os feitos de Medeia, quando irada. Ainda assim, não hesita em fazer-lhe frente e em se lhe opor, uma vez que toma o partido de Creonte.

O papel do Coro assume especial relevo na quarta ode coral (vv. 849-878), pela função desempenhada na narração dos sintomas da cólera que acomete Medeia. Comparando-a a uma ménade e a uma tigre-fêmea privada das crias, a sua descrição impressiona pela expressividade com que a inquietação de Medeia é aqui referida.

Um aspecto sobremaneira importante a ter em conta na análise das odes corais da *Medeia* prende-se com a importância que à protagonista é dada. Na primeira ode, Medeia merece apenas uma única e muito fugidia referência<sup>5</sup>, excluída que se encontrava da ordem social de Corinto e, naquele ponto específico da trama, do epitalâmio que se celebrava, tanto que nem chega a ser nomeada; na segunda, também só lhe é dedicado um pequeno reparo, ainda que desta feita seja devidamente identificada pelo nome<sup>6</sup>. Já quanto à terceira, sobre Medeia,

5 vv. 114-115: *Que vá encoberta por cúmplices trevas a que, furtiva, se dá a um marido estrangeiro.*

6 vv. 361-364: *Qual a recompensa desta viagem? O velo de ouro e Medeia, maldição maior que o mar, digno salário do primeiro navio.*

mercê do cada vez maior protagonismo que vem assumindo na peça, versam quinze versos. Ora, não é por acaso que tal acontece. O relevo por ela assumido na acção cresce na mesma proporção da sua entrega, episódio a episódio, mais aberta e despidoradamente às paixões. Assim, à medida que por elas vai sendo dominada de forma mais sôfrega e irreversível, Medeia tende a centrar toda a trama em torno de si, facto que se repercute inevitavelmente, não só nas suas intervenções, que se vão tornando mais longas e pautadas por marcas de consciência da sua supremacia enquanto agente actancial, como também na atenção de que é alvo por parte das outras personagens. Tanto assim é que a última ode coral apenas fala de Medeia e do seu delírio.

Outro aspecto a ter em conta na caracterização de Medeia prende-se com a sua descrição mediante características eminentemente viris. Com efeito, são-lhe apontados traços geralmente atribuídos aos homens. Começemos por ver o termo *uigor* na sua ocorrência nos vv. 41 e 42<sup>7</sup>. Depois de se exortar a procurar uma vingança que passe pelas vísceras, a própria Medeia vacila ante o que de monstruoso essa sugestão comporta. Se pode, por um lado, haver aqui alusão a uma vingança que se abata, quer sobre Creonte, quer sobre Creúsa, unidos por uma relação visceral de pai e filha, este verso abre já caminho para o filicídio. Deste modo, Medeia procura, nos passados excessos, alento para empreender novos e mais terríficos *crimina*.

Porém, ainda que, como nota López<sup>8</sup>, o termo *uigor* tenha por Séneca, na *Consolatio ad Marciam*<sup>9</sup>, sido utilizado num sentido positivo, para apontar como *exempla* mulheres como Lucrecia, Clélia e as duas Cornélias, na sua aplicação a Medeia ele reveste-se de um claro valor pejorativo, mormente se tivermos em consideração que ele se opõe inequivocamente ao adjectivo *femineus*, ressaltando a sua alteridade relativamente a todas as outras mulheres e o porquê de ser excluída da ordem social de Corinto<sup>10</sup>. A conotação negativa deste termo encontra,

7 ...*si quid antiqui tibi / remanet uigoris; pelle femineos metus...* (... 'se ainda em ti subsiste algum do vigor de outrora; repele os temores de mulher...').

8 López (2002) 188.

9 Sen., *Consolatio ad Marciam*, 16, 1.

10 Não podemos, a este respeito, deixar de levantar a questão da legalidade do casamento consumado entre Jasão e Medeia. Sendo ele grego e ela uma bárbara, trata-se de uma união vedada pelos preceitos da civilização a que Medeia se sujeita assim que deixa a Cólquida. Não é esta uma questão despicienda, já que a falta de *iustae nuptiae*, de um casamento legal, é mais um factor a acentuar a fragilidade da ligação Medeia-Jasão e a exclusão a que é votada. Além disso, há que contar igualmente com a carga

de resto, paralelo na descrição<sup>11</sup> que Creonte faz de Medeia enquanto mulher na maldade (*feminae nequitia*) e dotada de uma força masculina (*robust uirile*), justificando, assim, o exílio que impõe a uma mulher, a seu ver, transgressora.

Por sua vez, o adjectivo *inuitta* (v. 104), utilizado pelo Coro na sua primeira ode ao referir-se à mão *contrariada* com que Jasão abraçava a mulher, claramente a detentora do poder, é, a este respeito, igualmente significativo, uma vez que também ele nos transmite uma ideia de força máscula, de magnetismo, exercida por Medeia.

Desde que entra em cena, Medeia é deixada sozinha, perante um grupo de homens, seus manifestos inimigos, o Coro. O único apoio com que poderá contar ao longo de toda a peça é o da Ama.

A Ama é conselheira, filósofa, modelo de *bona mens*, voz da prudência e da reflexão. Ela enuncia os preceitos por que se deve guiar a essência do comportamento humano, especialmente o da mulher: silêncio, resignação ante o poder, serenidade. Em oposição, Medeia é descrita como uma mulher que se distancia das outras. Não é submissa, nem recatada. Arguta, dispõe da Retórica, que domina de forma admirável, a seu bel-prazer, revertendo os conselhos da Ama, quantas vezes sob a forma de *sententiae*, a seu favor, a favor das suas motivações.

Com efeito, encontramos evidência do sentido de auto-suficiência e resignação estóicos em algumas intervenções de Medeia, quando, por exemplo, retorque à Ama que *Jamais há-de acontecer não haver lugar para a coragem* (v. 161) ou *A quem já nada pode esperar, nada desespera* (v. 163) ou ainda *Resta ainda Medeia* (v. 166); do sentido de justiça e do dever quando riposta a Creonte *Se ages como juiz, julga. Se como tirano, ordena* (v. 194), *Os reinos iníquos nunca duram para sempre* (v. 196) e, por fim, do sentido da inconstância da Fortuna em *Confia nos reinos, ainda que o acaso inconstante possa arremessar grandes riquezas em direcções várias* (vv. 221-222).

Outra função assumida pela Ama é a de narradora — é ela quem nos dá conta do frenesim em que Medeia se encontra antes do seu confronto com Jasão, comparando-a a uma ménade e enumerando uma série de notações psicossomáticas decorrentes da ira. Enquanto narradora, desempenha ainda muito significativa função ao desfiar os preparativos mágicos a que Medeia se entrega no início do quarto episódio (vv. 670-739).

---

social de grande humilhação e opróbrio que comportava o facto de uma mulher ser preterida por outra, porquanto a mulher abandonada era votada ao desprezo pela sociedade.

11 vv. 266-271.

A Ama é, pois, a personagem que aconselha, ajuda — mas que também teme — Medeia, estabelecendo com ela, juntamente com o Coro, uma função contrastiva. É, sobretudo, como representante da doutrina estóica, à *dementia* contrapondo uma *bona mens*, que a sua personagem ganha importância.

Um estudo deste tipo permite, pois, concluir que a obra trágica de Séneca é, de facto, como desde há muito tempo tem vindo a ser afirmado, diferente. Diferente porque divergente relativamente ao cânone grego, diferente porque reflexo de influências literárias várias, diferente pelo objectivo último que ditou a sua composição.

Ao centrar a sua atenção na análise psicológica das personagens, de que os longos monólogos interiores de auto-análise são prova cabal, Séneca reduz a acção à sua expressão mais simples. Servindo-se do bombástico, do sangue, da crueldade extrema, aspectos decorrentes todos eles do jugo das paixões, para servir o seu fito, ele reinventa o género trágico. Com Séneca assistimos a um reajustamento na relação existente entre personagem e espectador. Importa chocar, impressionar, causar uma repulsa conducente a um posterior distanciamento relativamente às paixões encenadas.

Também a Medeia apresentada por Séneca é uma Medeia diferente, uma Medeia banida, desprezada, mas nem por isso menos audaciosa ou arrogantemente vaidosa de tudo aquilo que a isola e coloca à margem da sociedade, ela que dá vida ao *exemplum* último da degradação humana, mulher que prescindiu da sua condição de mãe e que encontra na alteridade o reduto último da sua horrível vingança.

**RICARDO DUARTE**

Centro de Estudos Clássicos — Universidade de Lisboa

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARMISEN-MARCHETTI, M. (1989). *Sapientiae Facies: étude sur les images de Sénèque*, Paris, Belles Lettres.
- BORGIO, A. (1998). *Lessico Morale di Seneca*, Napoli, Loffredo Editore S.P.A.
- CAMPOS, J. A. S. e (1972). «O simbolismo do fogo nas tragédias de Séneca», *Euphrosyne* 5, 185-247.
- CAMPOS, J. A. S. e (1997). «Ratio e Voluntas no Pensamento de Séneca», *Classica*, 22, Lisboa, 79-92.
- CAMPOS, J. A. Segurado e (1999). «Séneca, Brecht e o Teatro Épico», *Classica*, 23, Lisboa, 9-26.
- DUARTE, R. (2008). *De mater a monstrum: o abismo dos affectus estóicos na Medea de Séneca*, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- FERREIRA, P. S. (2011). *Séneca em cena. Enquadramento na tradição dramática greco-latina*, Lisboa, FCG.
- GIANCOTTI, F. (1953). *Saggio sulle tragedie di Seneca*, Roma – Napoli – Città di Castello.
- HERRMANN, L. (1924). *Le théâtre de Sénèque*, Paris, Les Belles Lettres.
- LÓPEZ, A.; POCIÑA, A. [eds.] (2002). *Medeas, Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy* (Volumen I), Editorial Universidad de Granada.
- LÓPEZ, A. (2002). «Coro de mujeres y Coro de hombres en las tragedias *Medea* de Eurípides y de Séneca», López et Pociña eds., 171-210.
- MAZZOLI, G. (2002). «Medea in Seneca: il logos del furor», López et Pociña eds., 615-625.
- NUSSBAUM, M. C. (1987). «The Stoics on the Extirpation of the Passions», *Apeiron* 20, 129-177.
- PIMENTEL, M. C.C.M.S. (1999). «A *meditatio mortis* nas tragédias de Séneca», *Classica*, 23, Lisboa.
- PIMENTEL, M. C.C.M.S. (2004). «Estoicismo e figuras femininas em Séneca», *Brotéria*, 3, vol. 158, Lisboa.
- PRATT, N. T. (1948). «The Stoic base of Senecan drama»: *TAPhA* 79, 1-11.