

A presença do agon na narrativa mítica de *Medeia* de Eurípides

MARIA REGINA CANDIDO

Resumo

Agon está relacionada con la narrativa trágica, marcado por situaciones de lucha y conflicto trágico. Nosotros seleccionamos para el análisis el relato mítico de Medea, que definimos como la representación de un suceso pasado que había sido tomado desde el punto de vista de Eurípides. El poeta reconstruye la trayectoria de la nieta de Helios para la sociedad de los atenienses del período clásico; sin embargo, la narrativa se perpetúa hasta el tiempo presente. El poeta Eurípides, al igual que los griegos, interactuaron con el agon como una acción que era parte de la vida cotidiana. Podemos decir que el agon es parte de la narrativa del mito y de la tragedia de Medea. Revela el conflicto entre los protagonistas y sus agonistas oponentes: Creonte y Jason.

Palavras-chave: agon; narrativa; Medeia; Eurípides.

Abstract

Agon is related to the designated tragic narrative of struggle and conflict situations. We selected for analysis the mythical tale of Medea, which we defined as a representation of a past event and had been seized from the point of view of Euripides. The poet reconstructs the trajectory of the granddaughter of Helios to society of the Athenians of the classical period; however, the narrative is perpetuated to the present time. The poet Euripides, as well as the Greeks, interacted with the agon as an action that was part of everyday life. We can say that the agon is part of the narrative of myth and of tragedy Medea. It reveals the conflict between protagonists and their agonistic opponents Creon and Jason.

Keywords: agon - narrative - Medeia - Eurípides

A presença do agon na narrativa mítica de *Medeia* de Eurípides

MARIA REGINA CANDIDO
Universidade do Estado de Rio de Janeiro
medeiacandido@gmail.com

Partimos do princípio de que o homem se utiliza de diferentes meios para expressar a sua criatividade e competência e, entre essas habilidades, apontamos a capacidade de produzir discursos e formas de narrativa. Porter Abbott afirma que a narrativa é um instrumento de poder, porque na narrativa há interesses em jogo, fato que permite afirmar que o conflito faz parte da narrativa (P. ABBOTT, 2008, p. 55)

O estudo de enunciado da narrativa tem sido tema de debates e discussões em T. Todorov, na obra *As Estruturas Narrativas* (2006), e em Gerard Genette, na obra *Discurso da Narrativa* (1995) entre outros. As publicações sobre o tema deixam transparecer que vivemos rodeados pelas palavras que descrevem ações, embate e conflitos encontrados nos mitos, nos contos, no romance, na pintura, no cinema e na literatura.

Entre os gregos antigos a palavra para definir conflito é agón relacionado a narrativa trágica que designa situações de embate. A presença no palco trágico do coro reforçava o debate de um dos lados em conflito. Os atores da narrativa tinham atribuições visando reforçar

o *agon* na tragédia grega, cuja identificação passava pelo protagonista que atua como herói e o seu oponente como sendo o antagonista (P. Abbott, 2008, p. 55). O *agon*, o conflito tem sido central na estrutura da narrativa pelo fato de servir como importante componente cultural. A representação do conflito na dramaturgia dos gregos permite que a polis dos atenienses traga para o palco seus temores, suas dúvidas, seus anseios assim como a reflexão sobre as decisões que comprometem a comunidade poliades.

Selecionamos para análise o discurso construído por Eurípides a partir da narrativa mítica de *Medeia* a qual definimos como representação de um acontecimento do passado e apreendido segundo o ponto de vista do dramaturgo. O poeta reconstrói a trajetória agônica da neta de Hélio para a sociedade dos atenienses do período clássico cuja narrativa se perpetuou até ao tempo presente. O poeta Eurípides, assim como os gregos, interagiu com o *agon* como uma ação que fazia parte da vida cotidiana. Podemos afirmar que o *agon* faz parte da narrativa do mito e da tragédia que envolveu a sacerdotisa de Hécate como deixa transparecer o embate entre a protagonista Medéia e seus oponentes antagônicos na figura de Creonte e Jasão.

Embora o drama mítico tenha recebido a terceira colocação no concurso trágico ateniense, realizado no Teatro de Dionisos Eleutherios em 431, consideramos *Medeia* como resultado dos acontecimentos ocorridos na polis dos atenienses na qual o poeta expõe os conflitos inerentes a sociedade como a Guerra do Peloponeso. Entretanto, devido as suas características sintagmáticas, *Medeia* se tornou um mito cuja narrativa manteve certo destaque e prestígio junto à comunidade mediterrânea do período clássico, helenístico cuja memória chegou a modernidade. Grande parte desse conhecimento foi compartilhada socialmente, logo, a narrativa mítica de *Medeia* forma um discurso mítico compartilhado por deter um eixo temático identificado como repertório paradigmático. A motivação talvez esteja relacionada com a afetividade, ou seja, a possibilidade de identificação individual e/ou coletiva entre os personagens, o enredo da narrativa mítica e o espectador ou leitor que acompanha a situação agônica da protagonista.

Como texto, a narrativa de *Medeia* atravessou o tempo e foi recepcionado em diferentes temporalidades e suportes de informação, fato que manteve o mito ativo, dinâmico e atual. O mito foi apreendido por diferentes autores através da representação de natureza distinta, como a dramaturgia textual, a imagética e a cinematográfica. A narrativa

mítica de *Medeia* define-se como percepção das relações intertextuais, isto é, referências de um texto a outro texto de natureza diversa. Cabe ao pesquisador tomar ciência do repertório mítico da sacerdotisa de Hécate, que é vasto, pois o seu acervo cultural transita pela literatura, dramaturgia e imagética. Quanto mais conhecimento se tem sobre as distintas percepções e recepção da narrativa mítica de *Medeia*, mais se amplia a competência para compreender o diálogo estabelecido entre os textos produzidos, o contexto social e as representações do mito através do tempo.

A partir das considerações de Jorge Larrosa na obra *Narrativa, identidade y desidentificación* (1996), podemos afirmar que Eurípides deteve uma competência narrativa, isto é, um conhecimento e domínio da língua grega e das variantes do mito, fato que o permitiu produzir a narrativa mítica de *Medeia* introduzindo a inovação identificada como característica urbana inserida em um grupo de família nuclear. O poeta, ao singularizar *Medeia* com dois filhos, estava interessado em convencer o expectador de algo que somente adquire sentido quando inserido no contexto social de produção do V século dos atenienses. O outro domínio do poeta está na competência comunicativa na construção da narrativa definida como o conhecimento e a aptidão necessários do narrador para que ele possa utilizar todo o sistema semiótico à sua disposição. Eurípides como membro e integrante ativo da comunidade sociocultural ateniense detinha o saber fazer a dramaturgia de forma que fosse inteligível a compreensão dos atenienses do período clássico.

O dramaturgo apreendeu o mito e construiu a narrativa mítica da intriga, do *agon*, através de categorias que identificam a protagonista como mãe, mulher traída e abandonada, elementos marcantes que serviram aos demais receptores e poetas como repertório inicial da ação/performance da personagem e da intriga. Não temos como identificar a heterogeneidade da narrativa mítica devido a sua fragmentação e variáveis, ou seja, o conceito de que toda a narrativa detém marcas discursivas de outras narrativas provenientes do passado. Segundo Jacqueline Authier-Revuz (1998, p. 50), existem duas formas de heterogeneidade: a mostrada e a constitutiva. Na heterogeneidade mostrada, as marcas discursivas do passado tornam-se evidentes na narrativa analisada e podem ser identificadas, enquanto na forma de heterogeneidade constitutiva o pesquisador tem dificuldade em apontar as marcas da narrativa de outros discursos do passado pelo fato desse não ser revelado devido a fragmentação.

Os fragmentos narrando a ação da protagonista emergem desde o período arcaico com Hesíodo na *Teogonia* (vv.956- 962) ao nos apresentar que Medeia era filha do rei Aetes, sobrinha de Circe e neta do deus Helios. Outro aspecto de sua confusa identidade nos foi trazida por Pausanias a relatar que Eumelos na *Corinthiaca* de 730 aC, relata que Medeia foi convidada pelos coríntios para ser a sua rainha e que, de maneira não intencional, deu morte as crianças através de um ritual de purificação (C.McCALLUM-BARRY:2014, p.24). No período clássico, alguns poetas seguiram esta versão que se manteve nos períodos seguinte na narrativa mítica de Creophylos, Parmeniscos, Apolodoro e Pausanias. Entretanto, a singularidade e inovação do poeta Eurípides está em atribuir a Medeia a responsabilidade pela morte dos filhos que teve com Jasão de maneira intencional, motivada pela atitude de vingança diante do abandono do marido (CANDIDO, 2010,p.110).

Através da formulação esquemática na narrativa mítica de Medeia, o poeta expressa os elementos da intriga no enredo construído. Eurípides inicia a narrativa mítica da sacerdotisa de Hécate através da fala da ama, que traz à memória do expectador a trajetória de aventuras de Medeia da Cólquida até Corinto a qual cita nos versos , a saber:

Assim, minha senhora Medeia nunca navegaria
para torres da terra Iólcia, aturdida no ânimo por
amor de Jasão; nem persuadiria as filhas de
Pélias a matarem o pai e aqui habitaria terra
coríntia com marido e filhos, a agradar cidadão
a quem suplicou no exílio e em tudo consentânea com Jasão.
(*Medeia*, vv.5-15)

A aventura da protagonista nos possibilitou aplicar o método das unidades formais mínimas (ao qual não nos cabe apresentar aqui), conceito que integra a semiótica da imagem de Claude BÉRARD (1983, p.3). O semiótico parte do princípio de que a imagem é essencialmente narrativa e coloca em cena deuses, heróis e homens em comportamentos sociais e religiosos muito próximos ao cotidiano. Indicamos os relatos da narrativa que se tornaram repertórios imagéticos formadores das *unidades formais mínimas* presentes em vasos, afrescos e esculturas, a saber: temas imagéticos sobre a captura do Velo de Ouro, o conjunto de imagens sobre o rejuvenescimento de Pélias, denominado Peliades, e o mais intrigante de todos são os vasos referentes ao Infanticídio de Medeia. Os dois primeiros conjuntos de narrativas míticas que

envolveram a ação de Medeia tornaram-se repertório imagético de artesãos e pintores do VI e V séculos a. C. que circularam entre Atenas e o Mediterrâneo Antigo. Entretanto, devemos marcar que a última narrativa relacionada com o infanticídio ou filicídio de Medeia tornou-se tema universal que teve início no período clássico e se manteve até a modernidade.

A narrativa mítica que envolve o Velo de Ouro detém como documentação as obras de Eurípidas, a *Teogonia* de Hesíodo, a *Pítica* IV de Píndaro, os *Argonautas* de Apolônio de Rhodes e o fragmento de Eumelos de Corinto. O início da intriga narra que Athamas reina na região da Beócia e tem como esposa Nephele, mãe de seus dois filhos: Phrixus e Hellé. Entretanto, por questões de alianças políticas, Athamas repudia Nephele para se casar com Ino, filha de Cadmos, cuja união resultou em mais dois filhos: Learques e Melicerte. Logo de início, já podemos antever que o agón se faz presente, pois haverá disputas pela sucessão ao trono a partir da progeneritura. A segunda esposa tenta eliminar os filhos do primeiro casamento de Athamas. A narrativa descreve que Inos persuade as mulheres da região a torrar os grãos e as sementes às escondidas dos maridos, ato que resultou na ausência de germinação no período da semeadura provocando a fome na região.

O rei Athamas busca a solução dos problemas enviando um mensageiro a Delphos para consultar o oráculo de Apolo, mas Ino consegue corrompê-lo introduzindo falsas mensagens oraculares. Divulgou-se que o retorno da fertilidade do solo exigia a realização do sacrifício humano de Phrixus ao deus Zeus Laphystios. Athamas desejava poupar a vida do filho, porém os súditos, junto com a população local, exigiram a realização do desejo divino de oferenda ao deus, e Phrixus foi conduzido ao altar para a realização de sacrifício. Entretanto, no exato momento do sacrifício, a mãe do menino apareceu. Ela arrebatou o jovem filho do altar, colocando em seu lugar um carneiro de pelo de ouro, presente ofertado pelo deus Hermes, cujo brilho reluzente ofuscou os olhos dos participantes do rito situados ao redor do altar de sacrifício.

Apolônio de Rhodes (11:1181) apresenta-nos uma versão diferente ao afirmar que Zeus recusou o sacrifício da criança e colocou em seu lugar um carneiro com pelo de ouro. Phrixus foi salvo e enviado como hóspede ao reino de Aetes na região da Cólquida junto com o Velo

de Ouro, que ficou sob a guarda de um dragão que nunca dormia (A.MOREAU,1994, p.23).

Podemos nos perguntar: o que motivou a construção da intriga na narrativa mítica de Medeia e o Velo de Ouro? A resposta está na organização da expedição dos Argonautas em busca das propriedades mágicas do Velo de Ouro. Jasão justifica a sua presença na aventura na Cólquida como forma de recuperar o trono usurpado de seu pai pelo rei Pélias. Hesíodo, na obra *Teogonia* (vv.992-1002), qualifica Pélias como um homem orgulhoso, violento e transgressor, atribuindo-lhe o termo *hybrestes* pelo fato de ter dado morte no interior do santuário de Hera, por usurpar o trono de seu irmão, o pai de Jasão e por enviar o sobrinho para a morte através da expedição dos Argonautas (A. MOREAU,1994, p.45).

Durante a empreitada, o jovem guerreiro estabelece contato com Medeia que, movida pela paixão, decide trair a família em auxílio a Jasão. Medeia, em seu lamento, traz à memória de Jasão todo o auxílio prestado durante a sua jornada ao citar:

salvei-te, como sabem quantos gregos embarcaram
no mesmo barco de Argo, a ti, envida para
dominar com laços touros ignominioso e semear
lavoura mortífera. Matei a víbora que envolvia
o velo de ouro e que insone guardava-o nos muitos
anéis e assim te ofereci a luz salvadora.
Traidora de meu pai e de meu palácio eu cheguei
à Iolco do monte Pélion contigo,
mais por paixão que por saber
(*Medeia*, vv. 480-485)

Detentora de conhecimentos mágicos, a jovem Medeia tornara o seu amado vitorioso diante dos desafios e também o auxiliara no furto ao Velo de Ouro, pois, em troca, Jasão prometera, em juramento, desposá-la.

Eurípides coloca no prólogo Medeia como uma mulher mísera e desonrada em posição de total subordinação à figura masculina, a protagonista lamenta a sua infeliz condição ao citar que “jaz sem alimento, corpo dado as dores, debulhada em lágrimas todo tempo desde que soube ser lesada pelo marido” (*Medeia*, v. 20). Para o poeta, a motivação do lamento de Medeia está no fato de Jasão violar a lei de reciprocidade e ajuda mútua estabelecida entre o casal através

do compromisso do matrimônio firmado na região de Corinto. Entretanto, o poeta Eurípidés não narra com detalhes as aventuras do personagem mítico antes de chegar à Cólquida. A análise da narrativa do poeta centra-se na região de Corinto, como nos aponta os agentes da narrativa nomeados como Jasão e Creonte. Eles servem de sujeitos da narrativa mítica que nos permitem identificar a ação de subordinação da figura da mulher na sociedade grega, fato que nos induz analisar a narrativa junto à abordagem de gênero inserido no contexto social de produção. O poeta nos expõe pequenos lampejos sobre o lugar social da mulher na sociedade grega ao citar que:

nós, mulheres, somos o ser mais infeliz:
primeiro, é preciso com excessivo dinheiro
comprar marido e aceitá-lo como senhor,
como o divórcio não é bem visto para
as mulheres, não se pode repudiar o marido
(*Medeia*, vv. 235-240)

Eurípidés prossegue na narrativa informando que “ao chegar a sua nova morada sem condições de vir instruída de casa, deve adivinhar qual o melhor convívio com o seu consorte” (*Medeia*, v. 240). O dramaturgo acrescenta que, “quando as mulheres efetuam bem o papel de esposa, o marido convive com elas sem o uso da violência, e a vida torna-se invejável, caso contrário a morte torna-se desejável” (*Medeia*, v. 245). Consideramos que houve uma empatia junto ao público diante da narrativa, pois casar jovem aos treze anos era uma situação familiar às mulheres gregas, fato com os quais as mulheres presentes no teatro de Atenas se identificavam (CÂNDIDO, 2010, p. 23).

A análise da narrativa mítica expõe as ações sequenciais do drama de *Medeia* e, através do predicado formado por verbos ativos, como lesar, punir, vingar e matar, percebemos que formam ações que modificaram a situação de passividade como “quero morrer, amigas” (*Medeia*, v. 230). A mudança de atitude se materializa ao afirmar que “pereçam com o pai e desapareça toda a casa” (*Medeia*, v. 115) seguido do ponto de início da sequência trágica ao citar que “com justiça punirás o marido” (*Medeia*, v. 265) e complementa “que eu morra com a espada na mão, mato-os e ousada irei a crueldade” (*Medeia*, v. 390).

A sequência da narrativa mítica expressa a transição de *Medeia*, que deixa de agir como vítima e passa a atuar como agente ativa da vingança anunciada. Os adjetivos que qualificavam Jasão configuraram-

se como justificativa da ação da protagonista, a saber: “traidor de sua prole (*Medeia*, v.15), meu marido, virou o mais vil dos homens (*Medeia*,v. 230), tu, o mais odioso aos deuses, a mim e ao gênero humano” (*Medeia*, v. 465). A animosidade expressa na narrativa deixa transparecer a relação de poder exercida pelo homem na sociedade grega marcadamente masculina.

A categoria da intriga, introduzida pelo poeta no início da narrativa de *Medeia*, aponta-nos para outras intrigas, porém devemos demarcar que o início do drama começa com um estado de equilíbrio rompido por uma ação que não fazia parte do acordo previamente estabelecido. Qualificamos a ação como uma violação de uma lei social realizada através da palavra dada considerada sagrada. A relação de *philia*, reciprocidade e ajuda mútua formam um conjunto de atributos positivos que fazem parte da sociedade grega. No caso de *Medeia*, tais atributos foram materializados através do uso da palavra considerada sagrada e ratificadas pelo juramento e compromisso estabelecidos entre Jasão e *Medeia*. Torna-se interessante demarcar: o que define um *oikos* é a existência da união do homem adulto e a sua propriedade e não a união do homem com a esposa. Quando um homem casa, a esposa torna-se parte do seu *oikos* pois, o *oikos* torna-se o patrimônio do chefe da família que incluía a moradia, seus integrantes, animais, escravos e todas as mulheres e crianças que viviam sob o mesmo teto e conseqüentemente estavam sob a sua responsabilidade como *kurios*.

Aristóteles nos indica a dificuldade em estabelecer um termo para designar a união/*sunoikein* entre um homem e uma mulher (ARISTÓTELES, *Política*:1253b) definida por nós como casamento. Na ausência de um termo legal sancionado para definir a prática do matrimônio, o grego usa a palavra *gamos*, proveniente do verbo *gamein*. A demarcação do termo nos aponta que Eurípides refere-se a *Medeia* como mulher de Jasão (*Medeia*,v.10) e Glauce assume a condição de esposa/*gyné gameté* de Jasão (*Medeia*, v.15).

Na condição de esposa legítima e futura mãe, a jovem assume a condição de *gyné asté gameté kai eggyeté*, ou seja, a mulher torna-se esposa legítima por ter-se submetido as normas de contrato matrimonial/*eggye/eggyesis* que foi estabelecido entre os pai/*kyrios* e o seu futuro esposo. Entre os atenienses não havia um corpus sistemático de lei civil, mas existia normas e regras a serem observadas pelos integrantes da polis passada pela tradição e costumes, fato que nos permite afirmar que a diferença entre *eggyé* e *gamos* era o fato da

eggyé definir-se como contrato matrimonial e o *gamos* significar o ato de retirar a noiva da casa paterna (MACDOWELL, 1978:86).

Após garantir o contrato legal do matrimônio a jovem noiva deve seguir para o *oikos* do seu noivo, processo identificado como *ekdosis* quando o *kurios* faz menção de entregar a noiva ao seu futuro marido. Na residência do marido ocorre a recepção a jovem noiva para demarca a sua nova habitação/*sunoikein*. O marido celebra a *gamelia*, cerimônia de ratificação do compromisso assumido pelo *gamaté kai eggyeté* realizados diante dos integrantes da *fratria* ao qual pertencia o marido. Eles atuam como testemunhas da cerimônia realizada (R. JUST, 1989:48). O casamento realizado através da *eggyé* assegurava aos filhos o direito à herança.

Analisando a condição de Medeia, percebemos que a sua narrativa mítica não a deixa transparecer a realização da *gyné gameté kata tous nomous*/casamento realizado de acordo com a lei. Isto porque o seu pai, o rei Aetes, não estabeleceu uma relação de *philia* com Jasão, não houve a demarcação da *eggyé*/contrato matrimonial entre os homens. A partir do estabelecimento da *eggué*, a jovem esposa assegurava aos seus filhos a condição de *paides gnesioi*, ou seja herdeiros legítimos do *oikos* paternos e garantia o reconhecimento da *anchisteia* paterna (R. JUST, 1989:45).

O casamento não era a única forma de perpetuar a descendência através de filhos. Estes são necessários para garantir o cuidados dos pais na velhice e a administração dos negócios do *oikos*. Na sociedade grega havia a possibilidade do homem casado ter uma esposa e usar dos prazeres da concubinação/*pallakia*, costume amplamente praticado e legalmente reconhecido. Na Grécia a lei dos ancestrais definia que os filhos da *pallake* tornava-se um integrante do *oikos* paterno. A *pallaké*, geralmente residia no *oikos*, embora não transitasse no mesmo espaço da esposa legalmente casada. O status social da *pallaké* é inferior ao da esposa, podendo ser escrava, meteca ou oriunda de um *oikos* ateniense. Os filhos resultados dessa união também detinha uma posição de inferioridade em relação ao da esposa, o problema está em identificar se eles seriam excluído da *ankhisteia* do pai e/ou impedido de adquirir a cidadania ateniense.

Então, nos questionamos em que categoria estavam inseridos os filhos de Medeia, diante da possibilidade de ausência de legalidade

da sua relação com Jasão? A definição do status jurídico dos filhos dependia, desde o período de Sólon, da categoria social da mulher que os gerou. Fato que nos leva a afirmar que havia três categorias de mulher em Atenas, a saber: as hetairas para o prazer, as *pallakai* para cuidar das necessidades diárias do homem e a *gynaika* para gerar para o chefe do oikos filhos legítimos/*paides gnesioi*. Medeia pode ser inserida na condição de *pallaké* de Jasão, ou seja, uma mulher que coabita e mantém uma união estável com um cidadão, cujo *kyrios*/pai não a cedeu através do estabelecimento da *eggué*. O *kyrios* pode estabelecer a *eggye* para a filha legítima assegurando-lhe um casamento na legalidade e somente entregar a filha bastarda para ser *pallaké*/concubina, pois o ato não detém ilegalidade desde que a jovem pertencesse a um oikos atenienses (MACDOWELL, 1978:85). Os filhos resultado dessa união estariam na categoria de *nothoi*/bastardos e da mulher legalmente casada, os filhos seriam considerado *gnasioi*.

O interessante é que no período arcaico a distinção entre a mulher casada/*gyné* e a não legalmente casada/*pallaké* pouco importava, pois os filhos pertenciam aos pai e cabia a ele o reconhecimento ou não da legitimidade da criança como herdeiro das posses do oikos. No período arcaico ateniense algumas medidas foram tomadas por Solon visando excluir os *nothoi* da possibilidade de receber a herança paterna e a aquisição da cidadania. A lei de Solon limitou os direitos dos *nothoi* junto a *ankhisteia* paterna como nos aponta Aristofanes ao apontar que o *nothos* não pode ser membro da *anchisteia*, caso exista filhos legítimos/*paides gnesioi*, caso não exista filhos legítimos, os bens serão herdados pelos parentes mais próximos da linhagem paterna (ARISTOFANES, *Aves*, v.1660), fato que exclui os *nothoi*. Na dramaturgia de Medeia, o autor parece mostrar a situação das mulheres estrangeiras e bárbaras em condições de marginalidade e fragilidade diante da ausência da seguridade proporcionada pelo casamento legal. Rebecca F. Kennedy optou por identifica-las como mulheres imigrantes submetidas ao processo legal de *Metoiikia*, ou seja, mulher estrangeira e residente do território Ático (R. KENNEDY, 2014:p.14) e com a obrigação de ter um *próstatas* como tutor. No drama, Eurípedes coloca Medeia sendo uma mulher bárbara que vive à margem da sociedade diante da ausência de uma união legal com Jasão.

Quando um homem grego presta um juramento, sua palavra é inseparável de um gesto e de um comportamento considerado sagrado. O não cumprimento do juramento implica a violação da lei,

do não cumprimento da palavra dada, fato que se configura como uma desmedida cuja ação permite a punição do ser lesado.

Na narrativa de Medeia, o descumprimento da palavra dada desencadeia o processo da intriga que resultou no uso da violência e conflito. O uso da violência ocorre com a morte de Glauce, a noiva de Jasão e a de seu pai, o rei Creonte, atos que apontam para a decisão final de Medeia ao citar que “três de meus inimigos matarei: o pai, a moça e meu marido” (*Medeia*, v.375). Entretanto, o ápice da intriga formulada pelo poeta está no momento da narrativa mítica de Medeia em que a protagonista leva os seus filhos à morte, ação identificada pelos mitólogos como infanticídio de Medeia. A cena tornou-se repertório narrativo de artesãos e pintores no período clássico ao helenístico como nos aponta o repertório de vasos de figuras vermelhas e afrescos em Pompeia. O mito seduziu a modernidade através da pintura de Anseln Feuerbach autor de “Medea mit kindern” (1870), “Medea mit dem Dolche” (1841) e “Medea na der Urne” (1983).

Eurípides, na narrativa mítica de Medeia, coloca o expectador diante da violência do comportamento humano. O ato de Medeia, na cena em que a personagem tira a vida dos próprios filhos, tornou-se difícil para a crítica literária justificar o espetáculo da violência narrada pelo coro (SEGAL, 1996, p. 15). A tragédia de Eurípides carece de justificativa racional para a ação em curso de Medeia, que age por vingança dionisíaca, ação que provoca impacto, medo e catarse no expectador. O texto de Medeia inicia-se com a interpretação do dramaturgo que coloca no coro a explicação e a justificativa da ação de Medeia. Segal (1996, p.18), em diálogo com Walter Burkert, considera que a morte das crianças integra um ritual de sacrifício sangrento comum em sociedades antigas, mas que na dramaturgia visava trazer à memória do ateniense a origem da tragédia. Segal (1996, p.16) enfatiza que os indícios da imagem sacrificial do ritual de sangue se inicia quando Medeia declara “ide, crianças, para o palácio.. a quem é ilícito presenciar meus sacrifícios” (*Medeia*, v. 1053).

Entretanto, Burkert como afirma Segal reconhece e pondera que o referido ato de morte das crianças se torna frágil para demarcar reminiscência da origem do teatro grego. Pietro Pucci, segundo Segal, estuda o diálogo mítico de Medeia como um discurso de piedade que nos faz imergir na profundidade da alma, no sofrimento humano para nos ajudar a suportar as dores da existência (Segal,1996:15).

Outros, como Mc Dermont, concebem a tragédia como uma reflexão moral niilista, e R. Friedrich considera a dramaturgia trágica como a exposição da nova tensão entre o indivíduo e a polis em meio à guerra do Peloponeso (SEGAL, 1996, p. 16).

Concluimos que a narrativa é composta de palavras que somente fazem sentido junto ao contexto social de produção em que se inscrevem e necessitam fazer sentido tanto para o narrador como para quem ouve a narrativa. A longa trajetória de reapresentação de Medeia nos leva a questionar o que faz de Medeia ser uma narrativa mítica que ultrapassa o tempo, chegando à pós-modernidade sendo sempre revisitada pela dramaturgia. Provisoriamente, respondemos que a narrativa mítica da sacerdotisa de Hécate tornou-se a voz dos excluídos por deter um repertório sintagmático de mulher vítima da violência masculina. O tema sobre a mulher interage e atua na questão de gênero ao visualizar que, embora a mulher tenha conquistado espaços nas sociedades do mundo pós-moderno, em grande parte o seu lugar de fala das sociedades ocidentais, ainda permanece em segundo plano diante de sociedades dirigidas pelos homens.

Bibliografia

ABBOTT, PORTER. *The Cambridge Introduction to Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

APOLLONIUS RHODIUS. *The Argonautica*. Edição em grego. London: Longmans, Green and Co., 1912.

APOLONIO DE RODES. *Argonáutica*. Trad. Fernanda Pinto Rodrigues. Lisboa: Publicação Europa-América, 1989.

ARISTÓFANES. *Aves*. Lisboa: Edições 70, 1989.

ARISTÓTELES. *Política*. Trad. Mario da Gama Kury. Brasília: Editora UnB, 1997.

AUTHIER-REVUZ, J. *Palavras incertas: as não-coincidências do dizer*. Campinas, SP: UNICAMP, 1998.

BÉRARD, Claude em *Iconographie, Iconologie, Iconologique* Etudes de Lettres. Université de Lausanne, 1983.

CANDIDO, Maria Regina. *Medeia, Mito e Magia: a imagem através do tempo*. 2ª edição. Rio de Janeiro: NEA/UERJ, 2010.

CANDIDO Maria Regina. “Medeia: mito e mulher”. In: *História e Imagem*. Rio de Janeiro: Gráfica Pontual, 1998.

CARPENTER, Thomas H. T. *Art and Myth in Ancient Greece*. London: Thames and Hudson, 1985.

CHANTRAINE, P. *Dictionnaire étymologique de la langue grecque: histoire des mots*. Paris: Klincksieck, 1999.

COHEN, BETH. *Not the Classical Ideal: Athens and Construction of the Other in Greek Art*. Leiden: Brill, 2000.

CONNELLY, JOAN BRETON. *Portrait of a Priestess: women and Ritual in ancient Greece*. Oxford: Princeton University Press, 2007.

CSAPO, ERIC et al l. *The Origins of Theater in Ancient Greece and Beyond: from Ritual to Drama*. New York: Cambridge University Press, 2007.

CSAPO, ERIC. *Actors and Icons of the Ancient Theater*. London: Wiley-Blackwell, 2010.

DEBRUNNER, ALBERT et al. *Geschichte der griechischen Sprache*. Berlin: Gedruckt, 1947.

DIGGLE, JAMES. “On the Manuscripts and text of Eurípides: Medea”. *Classical Quarterly* 33, p. 339-357, Oxford: Oxford University Press, 1983.

EASTERLING, P.E. *Greek Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

EDER, WALTER “Aristocrats and the coming of Athenian Democracy”. In: Ian Morris et al. *Democracy 2500? Questions and Challenges*. Iowa: Kendal/Hunt Publisher Cia, 1997.

EURÍPIDES. *Medeia*. J. A. Trajano. Edição bilíngue. Paulo: HUCITEC, 1991.

FINLEY, M. I. *Politics in the Ancient World*. London: Cambridge University Press, 1983.

FRANCIS, E. D. *Image and Idea in Fifth century Greece: Art and Literature after the Persian wars*. London: Routledge, 1990.

GALLEGO, JULIAN et al. *El Estado en el Mediterraneo Antigo: Egipto, Grecia, Roma*. Buenos Aires: Miño Davila Editores, 2011.

GENETTE, GÉRARD. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Vega, 1995.

GRIFFITHS, EMMA. *Medea*. New York: Routledge, 2006.

HART, MARY LOUISE. *The Art of Ancient Greek Theater*. Los Angeles: Paul Getty Museum, 2010.

HERODOTO. *História*. Trad. De Mario da Gama Kury. Brasília: Editora UnB, 1988.

HOMERO. *Iliada*. Tradução de Haroldo de Campos. São Paulo: Editora Arx, 2003.

HOPMAN, MARIANNE. “Revenge and Mythopoesis in Euripides’ Medea”. In: *Transactions of the American Philological Associations*, 138 (2008) p.155-183.

ILARI, R. “O estruturalismo linguístico: alguns caminhos”. In: MUSSALIM, F. & BENTES, A.C. *Introdução à linguística, 3: fundamentos epistemológicos*. São Paulo: Cortez. p. 53-92, 2004.

JOHNSTON, SARAH ILES. *Medeia: essay on Medea in myth, literature, philosophy and art*. Princeton: Princeton University Press, 1997.

JOLY, MARTINE. *Introdução à Análise da Imagem*. Lisboa: Edições 70, 2007.

JUST, ROGER. *Women in the Athenian Law and Life*. London: Routledge, 1989.

LARROSA, JORGE. “Narrativa, identidade y desidentificación”. In: *La experiencia de la lectura*. Barcelona: Laertes, 1996.

LEWIS, SIAN. *The Athenian Woman*. London: Routledge, 2002.

LOPES, E. A estrutura linguística. In: *Fundamentos da linguística contemporânea*. São Paulo : Cultrix, 1987. pp.38-41 e 312-3.

LUSCHMIG, C. A. E. *Granddaughter of Sun: A study of Euripides’ Medea*. Leiden: Brill, 2007.

MCCALLUM-BARRY, CARMEL. “Medeia before and after Euripides”. In: STUTTARD, David. *Looking at Medea: essays and a translation of Euripides’ tragedy*. Sydney: Bloomsbury, 2014 (p.23-34)

MCDERMONTT, EMILY A. *Euripides’ Medea: The Incarnation of Disorder*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1989.

MOREAU, ALAIN. *Le Mythe de Jason et Médée*. Paris: Les Belles Lettres, 1994.

MOSSÉ, CLAUDE. “Le Mythe de Solon et La démocratie athénienne”. *Annales: Economies, Société, Civilisations* (34° année, Mai-Juin 1979). Paris: Armand Colin, 1979.

NOUSSIA-FANTUZZI, MARIA. *Solon the Athenian, the poetic fragments*. Leiden: Koninklijke Brill, 2010.

OGDEN, DANIEL. “Women and Bastardy in Ancient Greece and the Hellenistic World”. In: POWELL, Anton. *The Greek World*. London: Routledge, 1997, p. 219-36.

PAUSANIAS. *Description of Greece*. London: W. Heinemann, 1955.

PLUTARCO. *Vidas Paralelas: Solon*. Trad. de Gilson César Cardoso. São Paulo: PAUMAPE, 1991.

POMEROY, SARAH. *Families in Classical and Hellenistic Greece*. Oxford: Clarendon Press, 1998.

ROBERTSON, MARTIN. *The Art of vase-painting in Classical Athens*. Cambridge: Cambridge University Press,

SECHAN, L., *Etudes sur la Tragedie Grecque dans ses rapports avec la ceramique*, Paris: Champion, 1926.

SEGAL, CH. “La Medée d’Euripides: la vengeance, le renversement et le problème de la résolution”. *PALLAS: revue d’études antiques*. Medée et la Violence. Toulouse. n°45, p.15-46,1996.

STRABON. *Geographie*. Tomes VI. Trad. Raoul Baladié. Paris: Les Belles Lettres, 1978.

TAPLIN, OLIVER. *Pots & Plays: interations between Tragedy and Greek Vase-painting of the four century BC*. Los Angeles: Paul Getty Museum.

TODOROV, TZVETAN. *As Estruturas Narrativas*. Tradução Leyla Perrone-Moises. São Paulo: Perspectivas, 2006.

VLASSOPOULOS, KOSTAS. *Greek and Barbarians*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013

WALTERS, H.B. *Corpus Vasorum Antiquorum*. London: British Museum, 1927

WEBSTER, T.B.L. et al. *Illustrations of Greek Drama*. London :Phaidon Press, 1971.

WILES, DAVID. *Tragedy in Athens, performance space and Theatrical meaning*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

WILLIAMS, DYFRI. *Greek Vases*. London: The British Museum Press,1999.

WYGANT, AMY. *Medea, Magic and Modernity in France*. Hampshire: Ashdate Publishing Limited, 2007.

WYLES, ROSIE et al. *The Promonos Vase and its Context*. Oxford: Oxford University Press,2010.