

TEIXEIRA, Rafaela dos Santos*
<https://orcid.org/0000-0001-7752-7415>

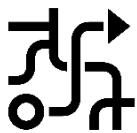
RESUMO: A peça *Medeia*, de Eurípides (480–406 a.C.), foi encenada em março de 431 a.C., durante um concurso teatral das Grandes Dionísias. A obra retrata a história da mulher que, por gerações, ficou conhecida como aquela que assassinou os próprios filhos. No entanto, na ocasião de sua apresentação, foi classificada em terceiro e último lugar, sendo o vencedor Euforion, hoje esquecido. Sua permanência no repertório teatral, entretanto, permite a análise tanto da sociedade grega da época de sua composição quanto do papel desempenhado pelo próprio Eurípides nesse contexto. Assim, por meio do papel de Medeia e da *sophia* que ela reivindica, torna-se possível refletir sobre a categoria que Eurípides parece construir para si próprio, bem como sobre a função educacional da tragédia no contexto grego. A análise parte de trechos da peça nos quais é possível perceber a *sophia* de Medeia, considerando também o papel social da tragédia.

PALAVRAS-CHAVE: *Sophia*; *Paidéia*; Tragédia; Eurípides; Medeia.

ABSTRACT: The play *Medea*, by Euripides (480–406 B.C.E.), was staged in March of 431 B.C.E. during a theatrical competition at the Great Dionysia. The work portrays the story of the woman who, for generations, became known as the one who murdered her own children. However, at the time of its performance, it was ranked third and last, with Euphorion—now forgotten—as the winner. Its permanence in the theatrical repertoire, however, allows for the analysis of both Greek society at the time of its composition and the role played by Euripides himself in this context. Thus, through the role of Medea and the *sophia* she claims, it becomes possible to reflect on the category that Euripides seems to construct for himself, as well as on the educational function of tragedy in the Greek context. The analysis is based on passages of the play in which Medea's *sophia* can be observed, while also considering the social role of tragedy.

KEYWORDS: *Sophia*; *Paideia*; Tragedy; Euripides; Medea.

*Graduada em História pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Cursando mestrado em Letras - Estudos Literários pela mesma Universidade, desde 2024. Bolsista Capes desde o ano de 2025. Email: rafaelasantostei@gmail.com



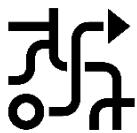
A figura de Medeia, enquanto feiticeira e assassina de seus filhos, ganhou diversas representações ao longo dos séculos, sendo que a base para grande parte delas vem da tragédia de Eurípides, intitulada *Medeia*. A personagem ambígua que mata os próprios filhos é resultado de uma série de mitos que, já conhecidos na Grécia Antiga, foram apropriados pelo tragediógrafo na peça. Este, que tantas vezes foi rejeitado por seus contemporâneos por suas obras, passa a expressar, pela boca de Medeia, características de si próprio.

Entre as qualidades reivindicadas por Medeia está a *sophia*, sabedoria que, podendo ser atribuída às suas habilidades mágicas — que inclusive permitiram a Jasão conquistar o velo de ouro —, também está ligada à inovação que carrega em seus atos de vingança contra o herói. Ao ver-se traída por Jasão, Medeia escolhe a mais inesperada das vinganças: matar os próprios filhos. Lutando contra seus próprios sentimentos, a sábia personagem faz uso de sua capacidade discursiva para concretizar seus planos. Tal *sophia* pode, a partir de uma análise que considera as características da tragédia grega, ser compreendida como parte das reivindicações do tragediógrafo Eurípides, além de possuir função pedagógica na *pólis*.

A análise permite compreender sobre os sentidos atribuídos à personagem grega, Medeia, enquanto praticante de magia representada por diversas linguagens posteriores, e como eles se relacionam com as características da literatura trágica grega e, principalmente, de seu próprio escritor.

A TRAGÉDIA GREGA

Ao analisarmos a tragédia grega desde a Antiguidade, é comum afirmar que esta deriva da epopeia, especialmente das obras de Homero, *Iliada* e *Odisseia* (SOUSA, 2022, p. 41). Entretanto, vale lembrar que a obra homérica é fruto de uma longa tradição oral grega, ou seja, reúne mitos já transmitidos antes de sua fixação (FINLEY, 1988, p. 34). Dessa forma, a ideia de que a tragédia derivaria da epopeia deve levar em conta que os mitos, apesar de fixados em Homero, não se resumiam a este. É nesse sentido que Isócrates afirma que o mito utilizado por Homero ganha função diferente na tragédia grega: “Aquele [Homero] verteu em mitos as lutas e guerras dos semideuses; estes [Trágicos] reverteram os mitos em lutas e ações; de



modo que [delas] viemos a ser, não só ouvintes, como também espectadores.” (ISÓCRATES, 2.48-49 *apud* SOUSA, 2022, p. 44).

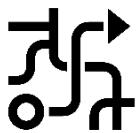
Dessa forma, o mito retratado na tragédia já era conhecido por seus espectadores. As obras às quais temos acesso foram, segundo Oliveira, produzidas depois da oficialização dos concursos cênicos, revelando a importância desse marco (OLIVEIRA, 1993). Nesse sentido, o momento em que a tragédia passa a ocorrer, é um contexto de oposição entre os planos humano e divino, mas sem deixar de parecer que são inseparáveis (VERNANT, 1999, p. 4). Tais características transparecem na narrativa trágica, transformando-se ao longo da trajetória das obras.

De acordo com Oliveira, a tragédia, entretanto, possui uma função antes atribuída à epopeia, ou seja, educar — fato evidente quando Platão recusa a tragédia em sua cidade ideal, baseando-se em critérios educativos, morais e epistemológicos. Tal afirmação não significa, segundo o autor, negar a forma lúdica das obras, mas compreender a mistura do divertimento com a educação (OLIVEIRA, 1993, p. 70). Essa questão remonta à *paideia*, atribuída por Stephanie Barros Madureira também à epopeia de Homero. Esta, segundo a autora, remete ao processo educacional na *pólis* ateniense, incluindo práticas intelectuais, culturais, físicas e militares (MADUREIRA, 2017, p. 25).

Assim, compreendendo a *paideia* como conceito amplo, este pode ser aplicado à função social da epopeia, bem como da tragédia grega, transmitindo os padrões do que seria um cidadão ideal. Werner Wilhelm Jaeger (1936, p. 17), em “Paideia: a formação do homem grego”, defende que a história da educação grega coincide com a da literatura. Esta, em seu sentido originário, dado por seus criadores, é a expressão do processo de autoformação do homem grego.

Dessa forma, os tragediógrafos buscam transcender a referência aos mitos, ilustrando princípios válidos para todos os tempos, o que também ocorre em *Medeia* e no ineditismo do crime por ela cometido.

Ganha espaço, assim, a análise das relações de poder por trás da obra, em que o poder de narrar significava influenciar a sociedade. Oliveira (1993, p. 89) afirma que, de qualquer forma, em Atenas, o teatro era, pela sua origem, “desenvolvimento e natureza, um espetáculo de cariz eminentemente democrático, submetido a um controle coletivo que garantia o seu alinhamento com os interesses da comunidade”. Em seu artigo “O grupo político por trás da produção teatral”, Dolores Puga (2017, p.



194) afirma que o teatro pode ser concebido como uma “ferramenta para estratégias de domínio sociopolítico e cultural, e não somente como espaço para ritualização do sagrado e mítico dentro dos valores simbólicos da Atenas clássica”. Com base nisso, é possível analisar o discurso da obra por meio de sua relação com o contexto em que se insere.

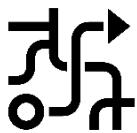
ENTRE MEDEIA E EURÍPIDES

A tão conhecida Medeia era filha de Eetes, rei da Cólquida, de quem Jasão deveria usurpar, na mitologia grega, o Velo de Ouro. Afirmava-se que ela seria filha de Hélio (Sol) e sobrinha da bruxa Circe e, de acordo com Brandão (1991), existe uma versão que afirma Hécate como sua mãe, a inspiradora de todas as magas, o que faria de Medeia irmã de Circe. Apesar disso, Medeia, desde o mito dos Argonautas e da tragédia ática, na tragédia de Eurípides, atravessando a literatura alexandrina e culminando em Roma, tornou-se o protótipo das magas (BRANDÃO, 1991, p. 83).

De acordo com Brandão (1985, p. 60), o mito de Medeia está preso a dois outros: a lenda do Velocino de Ouro e a famosa expedição dos Argonautas. Segundo Trajano Vieira (2010), Homero menciona na *Odisseia*, de passagem, as expedições de Jasão, sem se referir a Medeia, que é citada por Hesíodo na *Teogonia*. Já Píndaro, por sua vez, além de abordar o casamento de Medeia, fala de seu papel na expedição dos Argonautas, na qual inclui sua habilidade em manipular venenos e a morte de Pélias, isso em *Olímpicas* e em *Píticas* (VIEIRA, 2010, p. 9).

O mito dos Argonautas tem origem bastante remota, provavelmente associado às expedições gregas ao mar Negro, durante o período micênico, e Trajano (VIEIRA, 2010, p. 9-10) afirma que, se tomarmos como base as fontes e as referências remanescentes, somos levados a acreditar que o infanticídio de Medeia é fruto da criação de Eurípides.

O escritor alexandrino Apolônio de Rodes, nas *Argonáuticas* (séc. III a.C.), discorre sobre a viagem de Jasão rumo à Cólquida, onde o rei Eetes, filho do Sol e pai de Medeia, lhe propôs três provas humanamente impossíveis para que obtivesse o Velo de Ouro. Estas eram: subjugar dois touros selvagens, arar um campo onde seriam semeados os dentes do dragão Ares, dos quais nasceriam guerreiros armados, e enfrentar esses guerreiros. Todas são vencidas por Jasão com o auxílio



de Medeia, que, depois de ajudá-lo a eliminar o dragão protetor do Velo de Ouro, por temor ao pai, foge com os Argonautas. Nesse momento, o herói promete se casar com Medeia e conduzi-la à Grécia (VIEIRA, 2010, p. 10).

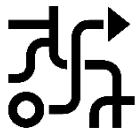
Em Apolônio, o casamento entre Jasão e Medeia acontece por necessidade, sendo promovido por Arete, rainha do país, para evitar que Medeia fosse reconduzida ao pai. Após tais fatos, perseguidos no mar por Apsirto, irmão de Medeia, os Argonautas conseguem assassiná-lo, com intervenção da maga. Durante a viagem da Cólquida para Corinto, Medeia provoca a morte de Pélias por meio de suas próprias filhas. É a partir desse momento que a peça eurípidiana se inicia, quando o casal, exilado de Iolco pelo filho de Pélias, finalmente aporta em Corinto. O casamento de Jasão com a filha de Creonte talvez tenha origem anterior à peça, já que em Pausâncias encontra-se referência ao suicídio da princesa enquanto tentava se livrar do veneno de Medeia (VIEIRA, 2010, p. 10).

No “Argumento” que antecede os manuscritos da obra, afirma-se que Eurípides buscou inspiração na peça de Neofron, com o mesmo nome. Em uma das notícias sobre a tragédia de Neofron, o discípulo de Aristóteles, Dicearco, sugere igualmente que Eurípides teria se inspirado na obra homônima do primeiro. Entretanto, segundo Trajano (VIEIRA, 2010, p. 10-11), Eurípides se inspirou em numerosas obras de diferentes épocas, sendo que o vigor do mito pode ser avaliado pela forma como muitos de seus elementos são reinventados, desde a ocorrência de um Jasão bondoso e uma Medeia sórdida, até o retorno de uma Medeia imersa em atmosfera sagrada.

Durante a peça eurípidiana, Medeia possui uma terrível imagem, apresentada já no início, por meio da fala da Ama em seu prólogo:

Argo, carena transvoante, não
Cruzara o azul-cianuro das Simpléades,
rumo aos colcos! O talhe em pinho pélio
não produzira o remo dos heróis
condutores do velo pandourado
a Pélias: longe das ameias de Iolco,
Medeia ficaria, e eu com ela,
Sem que eros, por Jasão, a transtornasse! (Eurípides, *Medeia*, v. 1-8)

A tensão começa a aumentar quando o preceptor e as crianças chegam, contando que Creonte pretende banir Medeia e seus filhos da cidade de Corinto,



De passagem por onde os velhos jogam
dados, à margem do Pirene sacro,
fazendo-me de ausente, pude ouvir
que o rei tem a intenção de ver bem longe
de Corinto Medeia com seus filhos.
Não sei o quanto é exato o falatório,
mas torço para que não se confirme. (Eurípides, *Medeia*, v. 67-73)

A apresentação de Medeia, desde o início, como uma ameaça, demonstra, segundo Brandão (1985, p. 65), a habilidade de Eurípides em preparar o espectador ou leitor para a progressão demoníaca do caráter da personagem. Após a Ama tentar afastar os filhos de Medeia, quando esta surge aos berros, o coro entra em cena, buscando traduzir a dor da personagem. Diante de tais falas, Medeia passa a narrar sua desventura, passando do particular para o geral,

Mulher é amedrontável, ruim de pugna,
Não suporta a visão da lança lúgubre,
mas se maculam a honra em sua cama,
não há quem lhe supere a sanha rubra. (Eurípides, *Medeia*, v. 263-266)

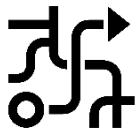
Ao falar da situação da mulher, especialmente referente às suas condições no século V a.C., Medeia revela questões sobre a visão de Eurípides, muitas vezes considerado misógino. Apesar de ser considerado por Brandão (1985, p. 65) como “um grau superlativo”, a misoginia não poderia ser atribuída ao tragediógrafo.

Após convencer o rei Creonte a autorizá-la a permanecer mais um dia em Corinto, Medeia passa a discorrer seu monólogo, afirmindo a coragem para os feitos que deseja realizar,

Não deixes pelo meio teus projetos,
Medeia! Nada te demova! Medra o ardor,
Se impera o destemor! Conheces bem
Tua situação. As núpcias de Jasão
Trarão a tí mofina mofa. De Hélios
Solar descendes e de um pai magnífico. (Eurípides, *Medeia*, v. 401-406).

Em seguida, chega Jasão, egoísta, afirmando que o motivo para se casar com a princesa seria o bem de seus filhos — argumento contra o qual Medeia responde com o amor. O diálogo se encerra, mais uma vez, com a ameaça de Medeia,

Some daqui, saudoso da moçoila
recém-domada! Tomam-na, se tardas!
Goza tua ninfa, pois, se um deus me escuta,
Lamentarás – quem sabe... – tuas núpcias. (Eurípides, *Medeia*, v. 623-626).



A cena a seguir, com Egeu, rei de Atenas, aparentemente inesperada, serve para que Medeia tome a decisão de onde se exilar após realizar seu plano, revelado ao Coro logo após a saída do rei ateniense. Após a intervenção do Corifeu, Medeia deixa evidentes suas intenções. Jasão cai nas armadilhas de Medeia, levando, pela mão de seus filhos, a morte a Creonte e a sua filha, por meio das habilidades da maga com o feitiço. Após tais fatos, Medeia sabe qual deve ser o próximo passo: matar sua prole — o que resulta em uma batalha dentro de sua alma.

Mulheres, titubeio! Os planos percloram! Vou-me, mas com meus dois filhos!
Prejudicar crianças em prejuízo
Do pai não dobra o mal? Fará sentido? (Eurípides, *Medeia*, v. 1.044-1.047)

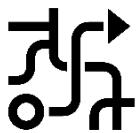
Apesar disso, vence a decisão do assassinato, deixando evidente, nessa cena, que, em Eurípides, a dicotomia não ocorre mais entre deus e homem, mas, segundo Brandão (1985, p. 70), ambos residem no íntimo do ser humano, sendo a Moíra substituída por Éros.

Tal aspecto, além de poder ser associado a Eurípides e sua composição, também diz respeito às subversões, essenciais na tragédia grega. De acordo com Nicole Loraux (1989, p. 81-82), subversões são parte importante da tragédia, gênero cuja função é colocar em dúvida as representações cívicas, submetendo todos os valores a distorções. Assim, a ambiguidade da tragédia, cuja característica própria é dizer sem nomear, deixa sempre ao leitor a responsabilidade de sua decisão, sendo que aquele que presta atenção para o significante, descobre diversas surpresas (LORAUX, 1989, p.89 - 90).

“Medéia” se desenrola linearmente, com a fala do mensageiro, que comunica a morte da princesa. A cena seguinte mostra, mais uma vez, o diálogo interno de Medéia, seguido da morte das duas crianças e da tardia chegada de Jasão. Medéia foge, então, em seu carro do Sol, enviado pelo deus Hélion,

Por qual motivo moves os ferrolhos
E atropelas os pórticos? Procuras
A assassina e os cadáveres? Sou útil
Em algo? Não encostarás em mim,
pois meu avô, o Sol, providenciou-me
a carruagem que afasta a mão hostil. (Eurípides, *Medeia*, v. 1317-1322).

Segundo Brandão (1985, p. 70), se tal final é artificial e fora das normas aristotélicas, ele está em conformidade com “a revelação final do pensamento de



Eurípides": Medeia não se trata apenas de uma esposa sanguinária e vingativa, mas de uma figura que personifica as forças cegas e irracionais da natureza.

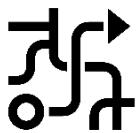
Seu criador, Eurípides (Salamina, 480 a.C. — Macedônia, 406 a.C.), foi um poeta trágico do século V a.C., porém considerado à frente de seu tempo. Contam-se, ao todo, 92 peças trágicas escritas por Eurípides, das quais 18 teriam sobrevivido, sendo estas: Alceste, Medeia, Os Heráclidas, Hipólito, Andrômaca, Hécuba, As Suplicantes, Héracles Furioso, Íon, As Troianas, Electra, Ifigênia em Táuris, Helena, As Fenícias, Orestes, Ifigênia em Áulis, As Bacantes e Reso. Entretanto, esta última também pode ser atribuída a um poeta anônimo do mesmo período.

Quanto à concepção do tragediógrafo sobre a tragédia, este, segundo Brandão (1985, p. 57), a entendia como uma "práxis" do homem, operando, em decorrência disso, uma profunda dicotomia entre o mundo dos deuses e o dos homens, sendo o "kósmos" trágico o coração humano, e não mais o mito. O autor chama tal processo de "dessacralização do mito". Nesse contexto, os deuses tradicionais são substituídos por meras abstrações, e a Moira deixa de ter sentido, sendo substituída pela "*hamartia*", ou seja, o erro ou a falta oriundos das paixões (BRANDÃO, 1985, p. 59-60).

Moiras, ou Meras, são a personificação do destino de cada ser humano, sendo que nem mesmo os deuses lhe podem escapar. Aos poucos, parece ter sido desenvolvida a ideia de uma Mera universal que dominava o destino de todos os seres humanos, encarnada nas três filhas de Zeus que tecem o destino (GRIMAL, 2005, p. 306). Tal campo de atuação faz com que Eurípides seja o primeiro que, de acordo com Vieira (2010, p. 190), "exprime a alma do homem".

Tal inovação em Eurípides é perceptível se comparada a outros poetas do século V a.C., como Ésquilo e Sófocles. Apesar de exteriormente — ou seja, em aspectos como a escolha dos temas ou a disposição das diversas partes constitutivas da tragédia — a tradição ser idêntica, Eurípides foi influenciado por novas ideias do seu século, que invadiram Atenas. Dessa forma, seu teatro é uma espécie de "*nostros*", de retorno a um mundo imaginário no qual o sofrimento e a dor não se justificam mais (BRANDÃO, 1985, p. 58).

Para Brandão, o tragediógrafo tomou uma posição de rebeldia contra as tradições teatrais, especialmente no tocante à estrutura da tragédia. Arrancando de suas personagens a majestade teatral de outrora, o trágico inovador procurou

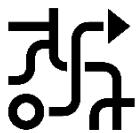


substituí-la pelos rugidos das paixões e dos arrebatamentos afetivos, em cuja descrição é mestre consumado. Em Eurípides, personagens e fábulas são elaboradas em função do “*páthos*”, em que o “*éros*” objetivo de Ésquilo e Sófocles foi substituído pelo subjetivo. A paixão amorosa deve ser a mola-mestra do drama eurípidiano. Eis aí o motivo pelo qual o poeta concedeu à mulher o trono de sua tragédia (BRANDÃO, 1985, p. 59).

Tal representação também possui ligação com o contexto político grego que, para Loraux (1989), é também as raízes da divisão entre feminino e masculino. Nesse sentido, enquanto a cidadania se afirma de acordo com o modelo de *andréia*, a política grega vai se construindo a partir da negação dos benefícios da conservação de uma parte feminina. O resultado dessa divisão sexual são os papéis sociais tão rigidamente conhecidos e divididos entre homens e mulheres gregas. Nesse caso, a dominação masculina é evidente, bem como os papéis e as funções na sociedade são estritamente específicos, especialmente quando nos referimos ao exercício das atividades políticas (LORAUX, 1989, p. 10 e 19).

Entretanto, apesar de reconhecer a maneira como Atenas exclui as mulheres, Loraux demonstra em seus estudos que, apesar da rígida divisão, existe certamente uma mescla de funções, sendo que características nitidamente femininas acabam por aparecer em figuras masculinas, e o mesmo com as características masculinas. Nesse sentido, “a mescla era uma questão grega” e por isso merece ser estudada. Com base nisso, Nicole Loraux afirma em sua obra, *As Experiências de Tirésias*, que seu estudo, nesse livro, não é voltado para um estudo das mulheres, mas sim para o feminino, encontrando-se ele nos mais variados corpos das representações gregas (LORAUX, 1989, p. 9 e 19).

A autora atenta não somente para as ideias mais aparentes, mas também aos detalhes minuciosos que revelam algo sobre o tema trabalhado. Nesse sentido, uma importante ciência utilizada por Loraux foi a psicanálise que por muito tempo foi discriminada por historiadores e antropólogos que se ocupam da Grécia Antiga. Esta é importante para que se construam operações de pensamento gregas sobre a indissociável condição psíquica e corporal do ser sexuado, ao invés de recorrer a uma simples tabela de categorias. Essa condição inegável é levada em conta por Loraux durante toda a obra, sendo compreendida tanto a partir da Realidade Institucional, ou seja, da vida política e de fontes relacionadas a isso, quanto a partir das



representações, sejam elas na mitologia, no teatro, nos discursos etc. Isso se faz porque, apesar de a representação nem sempre condizer com a realidade da época, é sobre ela que a política se fundamentará (LORAUX, 1989, p. 10; 11; 36 e 37).

Exemplo de tais distinções é a maneira como Eurípides concebe a família. Segundo Vieira (2010, p. 189), assim como na tragédia esquiliana, a tragédia euripidiana tem por base a família, sendo ambos inimigos de tal instituição. Entretanto, a inimizade de Ésquilo decorre do fato da família se opor ao Estado, enquanto a de Eurípides surge porque ela viola a liberdade do indivíduo.

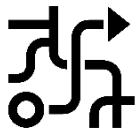
Quanto a Medeia, o tragediógrafo a encenou em março de 431 a.C., no concurso teatral das Grandes Dionísias, ficando em terceiro e último lugar (o primeiro foi Eufórion, e o segundo Sófocles). Tal impopularidade pode, segundo Vieira (2010, p. 159), ter sido causada pela novidade do gênero do crime inédito naquele contexto. Para o autor, de alguma maneira, Eurípides fala pela voz de sua personagem ao imaginar um enredo que se destaca pela novidade, podendo assim ser considerado um autor moderno: “O ineditismo do ato que está para praticar, pelo qual Medeia se eterniza, confunde-se com a originalidade do tema imaginado pelo autor” (VIEIRA, 2010, p. 159).

MEDEIA É “SOPHÉ”

Característica relevante na obra, Medeia também é “sophé”, o que, segundo Vieira (2010, p. 158), sugere qualidades de autocontrole e ponderação. A personagem possui ampla capacidade argumentativa, sendo que, por diversas vezes, é mencionada a “sabedoria”. O radical de “sophé”, que aparece 23 vezes na peça, se estende, pela fala de Medeia, à “criação” e à “inovação”. Tal novidade, para Vieira (2010, p. 159), está associada à saída que busca para a situação em que se encontra: assassinar os próprios filhos.

Para Puga, Eurípides, em sua tragédia, propõe questionamentos sobre o perigo de se expor saberes específicos e a utilização de ervas a representações femininas, já que deter saberes ligados aos “encantamentos mágicos” significava obter influência e domínio (PUGA, 2014, p. 108)

Em sua fala frente ao rei Creonte, Medeia, na tentativa de convencê-lo a deixá-la ficar por mais um dia, explica a sabedoria a ela atribuída,



Saber tenho de sobra e inveja alheia
Há quem me louve a fraugma, há quem critique,
desdém também. Te atemorizo? Longe
de mim ser dona de um **saber** assim. (Eurípides, *Medeia*, v. 304-307, grifo nosso).

Ao buscar definições para o termo *sophia*, Hadot (1999, p. 39) afirma que “o verdadeiro saber é, finalmente, um saber-fazer, e o verdadeiro saber-fazer é um saber-fazer o bem”. Entretanto, vale destacar que o termo possui um longo histórico de aplicações, sendo que, em Homero, por exemplo, *sophia* e *sophós* eram empregadas em diversos contextos. Na *Ilíada*, Hadot cita o caso do carpinteiro como portador de um “saber-fazer” e, nos hinos homéricos, a Hermes, um “saber-fazer musical”. Dessa forma, para o autor, os exemplos permitem questionar se

a palavra *sophia* não designa, de preferência, atividades e práticas que são submetidas à medida e à regra e supõem um ensino e uma aprendizagem, mas, por outro lado, exigem também o concurso de um deus, uma graça divina, que revela ao artesão ou ao artista os segredos de fabricação e ajudados no exercício de sua arte. (HADOT, 1999, p. 40)

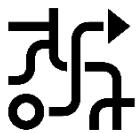
Apesar do ineditismo invocado por Medeia ser chocante quanto às suas ações, ele pode estar relacionado ao ineditismo da própria obra. Sendo assim, segundo Vieira (2010, p. 159), tal ação se confunde com o argumento dramático, transmitido por Eurípides pela voz de sua personagem ao imaginar tal enredo.

Dessa forma, Vieira (2010, p. 160) afirma sobre a novidade da obra,

Uma hipótese é que o escritor tenha imaginado uma situação para afirmar algo sobre a própria tragédia. O poeta não deve fazer da morte um efeito admirável, como Homero no passado ou Sófocles no presente, mas apresentá-la de maneira patética, realista e crua. Em lugar do arrebatamento e da catarse, o distanciamento e a apreciação intelectual da configuração poética. Em lugar do efeito, o feito, perspectiva que um bom artista moderno teria condições de defender. Esse é o sentido maior da novidade que Medeia apresenta (vv. 292-302).

Vieira (2010, p. 161) que o próprio Eurípides aparenta falar pela voz de Medeia. Afinal, este “sofreu muita impopularidade em Atenas”, sendo, por fim, “mortificado pela hostilidade de seus companheiros cidadãos”, retirando-se para a corte da Macedônia. Dessa forma, é possível afirmar que a *sophia* de Medeia coincide com a de Eurípides, com o elemento inesperado de sua obra.

A sabedoria de Medeia, entretanto, é extremamente lúcida em sua decisão. Para Vieira (2010, p. 173), Medeia comprehende que o projeto que está para executar



é motivado “por uma dimensão não racional de sua estrutura psíquica, pela pulsão furiosa”. A sabedoria estaria, então, em não se iludir com a dualidade razão e desrazão, mas em entender o que a motiva (VIEIRA, 2010, p. 173). Tal dualidade da consciência de Medeia fica evidente em sua fala, quando percebe os malefícios da decisão de matar os filhos.

Mulheres, titubeio! Os panos perclitam! Vou-me, mas com meus dois filhos!
Prejudicar crianças em prejuízo
Do pai não dobra o mal? Fará sentido?
Comigo não: adeus projetos árduos! (Eurípides, *Medeia*, v. 1044-1048).

Por fim, em sua sabedoria, Medeia opta por matar as crianças, ouvindo seu lado mais racional,

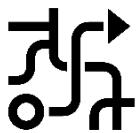
O que se passa em mim? Aceitarei
o escárnio de inimigos impunidos?
Que infâmia ouvir de mim reclamos típicos
de gente frouxa! Ao rasgo de ousadia! (Eurípides, *Medeia*, v. 1.049-1.052).

Em sua racionalidade e sabedoria, Medeia se apresenta de maneiras diferentes a cada personagem, seja Jasão, Egeu ou Creonte. Para cada um deles, ela atua de forma a atingir seu objetivo: ganhar confiança, conseguir ficar em Corinto por mais um dia ou ser acolhida em Atenas. A tal atitude, Vieira (2010, p. 169) denomina “teatralização”, característica que faz parte da *sophia* da protagonista e também do tragediógrafo.

De acordo com Hadot (1999, p. 42), a *sophia* pode designar a habilidade de se conduzir com o outro, podendo chegar até a “astúcia e dissimulação”, habilidades muito evidentes na teatralização de Medeia, que, com certa “astúcia”, convence Jasão a enviar os filhos com os presentes à princesa, ou persuade os demais personagens, argumentando, inclusive, com o coro, a fim de justificar suas ações.

Tal teatralização se torna evidente nas duas primeiras cenas em que Medeia dialoga com Jasão, sendo que, em cada uma, a personagem assume um humor diferente. Em um primeiro momento, logo no início da peça, Medeia destila palavras contra o herói, ofendendo-o por sua traição.

Avesso do homem, sórdido dos sórdidos! –
Eis como minha língua te fustiga.
Inimigo do deus, de mim, dos homens,
Tens o topete de falar comigo?
Longe de ser um rasgo de bravura,



Olhar de frente amigos que arruinou
É a pior moléstia que comete alguém:
A canalhice! Calha a tua vinda,
Pois lavarei a ânima cuspindo
Palaras chás que irão te constranger (Eurípides, *Medeia*, v. 465-474).

Após seu diálogo com Egeu, sabendo que conseguiria refúgio em Atenas caso realizasse seu plano de assassinato, Medeia passa, então, a tentar convencer Jasão a pedir ao rei por seus filhos, permitindo que levassem um presente até a princesa — fala que ocorre em tom totalmente distinto da primeira,

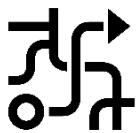
Errei ao me excluir do plano, ao não
Colaborar, ao não servir a noiva,
Sorrindo à beira-leito. Somos como
Somos. Mulher não é um mal; direi:
tão só mulher. Não queiras ser igual
no mal, opondo a minhas criancices
criancices. Assumo meu equívoco,
agora que aprimoro meus projetos:
vinde, filhos, saí da moradia,
num abraço, saudai junto de mim
Jasão, não mais alimentando ódio
Contra quem tanto amamos: a concórdia
Reina em lugar da prévia discordância. (Eurípides, *Medeia*, v. 886-898).

Em tal fala, fica evidente o tom manso com que humildemente Medeia se dirige a Jasão, diferente da antiga ira com que havia agido anteriormente. Tal transformação não decorre de um arrependimento da personagem, mas trata-se de dissimulação e teatralização feitas a fim de conquistar seus objetivos. Essa capacidade mostra que a sabedoria reivindicada por Medeia é realmente parte de suas habilidades na peça.

Dessa forma, Medeia aparece como uma figura ambígua, que demonstra tanto o terror de sua ação quanto a novidade, atribuída a Eurípides em sua sabedoria, a *sophia*. Segundo P. E. Easterling (2003, *apud* VIEIRA, 2010 p. 185-186),

Atenas, cidade das Musas, ideal de esplendor civilizado, onde “Sophia” e os Amores estão em harmonia [...] Todas essas passagens chamam a atenção para a ambivalência da inteligência humana e para a criatividade, que é potencialmente uma fonte de beleza e harmonia, mas passível também de irromper em violência destrutiva sob a influência da paixão. Medeia em sua “sophia” exemplifica tal ambivalência: vemos sua perspicácia e poder intelectual voltados, graças a seu amor traído por Jasão, para fins destrutivos – e auto-destrutivos. E seu heróico sendo de identidade é usado para desvelar a natureza trágica do que ela faz e padece.

Apesar disso, levando em conta a definição aristotélica do herói trágico grego, autor que o comprehende em uma situação intermediária, não sendo demasiadamente



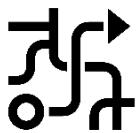
bom nem demasiadamente mau: “Resta, portanto, a situação intermediária. É a do homem que não se distingue muito pela virtude e pela justiça; se cai no infortúnio, tal acontece não porque seja vil e malvado, mas por força de algum erro” (ARISTÓTELES, *Poética*, v. 7-10).

Medeia não pode ser classificada como personagem “herói”, afinal este, segundo Brandão (1985), deveria estar em um meio-termo, encontrando sua ruína em alguma falta cometida. Entretanto, o erro da personagem na peça é motivado por vingança e sua saída, ao final da peça, em um carro do Sol, evidencia que a ruína de Jasão não significou a da maga, apesar da dor por ela mesma produzida. Medeia, segundo Brandão (1985, p. 64), é uma figura trágica, muito mais do que uma heroína trágica, talvez mais uma vítima trágica do que um agente trágico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Portanto, assim como a tragédia grega possui um papel educativo e o poder de influenciar a sociedade por meio do ato de narrar, Medeia é portadora do poder de moldar as situações por meio de seus discursos. Estes, carregados de *sophia*, representam o “saber-fazer” da personagem que, em uma dualidade de emoções, opta pela racionalidade, tomando a mais inesperada e “sábia” decisão: assassinar a própria prole. Por meio da teatralização, Medeia transforma situações que lhe seriam negativas em facilitadoras para seu plano inovador. É por meio de tal novidade que Eurípides reivindica para si, pela boca de sua personagem, a *sophia* de construir uma narrativa que gerou a reprovação de seus conterrâneos, mas que permaneceu suscitando reflexões sobre a alma humana por gerações.

Tal característica reflete a realidade de uma sociedade grega que valoriza a *paideia*, ou seja, a educação a partir de múltiplos meios, inclusive as peças teatrais. Dessa forma, a sabedoria reivindicada por Eurípides, por meio de sua protagonista, revela uma categoria valorizada pelos gregos e, especialmente, pelo tragediógrafo. Na figura de Medeia, tal sabedoria pode representar um poder ameaçador se considerarmos as características negativas atribuídas a mulheres portadoras de saberes mágicos, como Circe e Medeia, figuras que, em muitas de suas representações, são caracterizadas como bruxas.



No caso de Medeia, esta, apesar de ameaçadora, faz uso do ineditismo de sua ação para surpreender o público e demonstrar sua sabedoria. A surpresa da atitude de uma mulher que assassina a própria prole aparenta ser a mesma reivindicada por Eurípides, o que permite um aprofundamento na análise de tais categorias na sociedade grega antiga.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *Sobre a arte poética*. Tradução de Antônio Mattoso e Antônio Queirós Campos. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2018. (Filô). Título original: Περὶ ποιητικῆς. ISBN 978-85-513-0112-8.

BRANDÃO, Junto de Souza. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega*. Petrópolis: Vozes, v. 2, 1991.

BRANDÃO, Junto de Souza. Eurípides. In: BRANDÃO, Junto de Souza. *Teatro Grego: Tragédia e Comédia*. 4 ed. Petrópolis: Vozes, 1985, p. 57-70.

FINLEY, Moses. *O Mundo de Ulisses*. Lisboa: Editorial Presença, 1988.

GRIMAL, Pierre. MERAS. In: GRIMAL, Pierre. *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*. Tradução de Victor Jabouille – 5. ed. Rio de Janeiro, Brasil: Bertrand Brasil, 2005.

HADOT, Pierre. *O que é a filosofia antiga?* Tradutor: Dion Davi Macedo. São Paulo, SP: Edições Loyola, 1999.

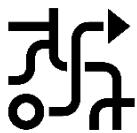
JAEGER, Werner Wilhelm. *Paideia: a formação do homem grego*. 1936. EDITORIAL ASTER, LDA. - Largo D. Estefânia, 8, 1. ed. Lisboa-1. Tradução de Artur M. Parreira., São Paulo: Editora Herder, 1994.

LORAUX, Nicole. *Les expériences de Tirésias: le féminin et l'homme grec*. Paris: Gallimard, 1989.

MADUREIRA, Stéphanie Barros. *Relacionando Magia e Gênero na Literatura Grega: uma análise comparada do uso do phármakon pelas feiticeiras Circe e Medeia (séculos VIII e V a.C.)* Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro, 2017.

OLIVEIRA, Francisco de. Teatro e Poder na Grécia. *Hvmanitas*, vol. XLV, 1993.

PUGA, Dolores. Magia e cultura patriarcal: as transformações na imagem da pharmakis na Antiguidade. *Monções: Revista de História da UFMS/CPCX*, v. 1, n. 1, p. 1-?, set. 2014.



PUGA, Dolores. O grupo político por trás da produção teatral: uma análise de discurso de As Bacantes de Eurípides. *Dimensões*, v. 39, jul.-dez. 2017.

SOUZA, Eudoro de. Tragédia e lenda heroica; A origem da tragédia segundo Aristóteles. In: SOUSA, Eudoro de. *A tragédia grega: origens*. Brasília: Editora UnB, 2022, p. 41-52.

VERNANT, Jean-Pierre. O Momento Histórico da Tragédia na Grécia: Algumas Condições Sociais e Psicológicas. In: VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga I e II*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

VIEIRA, Trajano. Introdução. In: EURÍPIDES. *Medeia*. Tradução de Trajano Vieira. Edição Bilíngue. São Paulo: Editora 34, 2010.

FONTES:

EURÍPIDES. *Medeia*. Edição bilíngue; tradução, posfácio e notas de Trajano Vieira; comentário de Otto Maria Carpeaux. São Paulo: Ed. 34, 2010. 192 P.

Recebido em: 15/04/2025

Aprovado em: 02/12/2025