

## *MEDÉIA DE SÊNECA*

MARIA DA GLORIA NOVAK\*

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas  
da Universidade de São Paulo

**RESUMO:** *O dramaturgo Sêneca interessa-se principalmente pela alma de suas personagens, com seus sentimentos, suas paixões, seus conflitos. Ouvindo-as falar, gritar, orar, pode-se bem prever o desenrolar da ação trágica. Em Medéia, os versos 919-53 apresentam-nos a heroína presa de sentimentos contraditórios: de um lado, a mãe, seu amor e seu coração; de outro, a esposa com sua cólera e seu espírito de maga.*

**PALAVRAS-CHAVE:** *amor; cólera; compaixão; vingança; tragédia.*

Depois que, em 240 a.C., Lívio Andronico traduziu uma tragédia grega em latim, o gênero conheceu o progresso em Roma. Os grandes trágicos gregos, Ésquilo, Sófocles e Eurípidos, foram imitados.

Dos primeiros teatrólogos romanos, Névio (séc. III), Quinto Ênio (239-169), Pacúvio (220-c.130), Ácio, o maior, talvez (c.170-c.86), restam fragmentos que nos permitem considerações a respeito de estilo e valor. Dos períodos de Cícero e Augusto, que não terão sido brilhantes do ponto de vista da tragédia, restam-nos alguns versos, referências, nomes, entre os quais o de Ovídio, que teria escrito uma tragédia, *Medéia*. Segue-se um hiato na produção de tragédias em Roma, até a idade adulta de Sêneca. Depois dele, o que houve certamente foi pouco e/ou não restou.

Todas as inquietações do pensador estão na obra do dramaturgo Lúcio Aneu Sêneca: a inconstância da sorte, os sacrifícios sangrentos, oráculos, presságios e profecias, crime e castigo, a natureza da alma e o *post-mortem*, a volta do homem ao seio dos Deuses, o destino e a fatalidade e, principalmente, as paixões humanas. E mais. Sêneca insiste, em toda a sua obra, em combater o medo à morte; por exemplo, em *Naturales Quaestiones* encontra-se este imperativo: *contemne mortem*, “despreza a morte” (II 59, 3).

Restam-nos do Cordovês nove tragédias de assunto grego, uma das quais, *Hércules Eteu*, tem tido sua autoria discutida, por Bayet, por exemplo, em 1934,

embora Herrmann em 1925 já não a discuta. A pretexto *Otávia*, às vezes atribuída a Sêneca, alude a ocorrências talvez posteriores a sua morte.

As peças senequianas são diferentes das gregas. Na verdade, são adaptações ao gosto romano da época, plenas de declamação, descrições e lugares-comuns do estoicismo. Dupont (1988, 74) salienta que a presença desses lugares-comuns serve para marcar a norma humana a partir da qual se situam os heróis. De fato, a filosofia não é nem o centro nem o fim do teatro de Sêneca. O seu fim, como assinala Herrmann, é literário, e as peças não são nem dramas políticos de oposição nem críticas à religião (Herrmann, 1924, 237-46).

Destaque-se também que o Autor modifica e cria cenas. Por exemplo, em *Medéia*, a morte das crianças não é ouvida como em Eurípides (v. 1273.6-1294), é vista (970-1.1019); a cena de feitiçaria, narrada pela Ama (670-739), também não pertence à peça grega. Também são diferentes das gregas as peças do dramaturgo latino pelo que se costuma chamar *ausência de clímax*: o protagonista surge logo no início da peça em toda a extensão de sua dor.

A ação, contundente, embora (em *Medéia*, como eu disse, a heroína mata os filhos diante do espectador), parece mais lenta, pois se delinea por meio das falas das personagens. Citemos, por exemplo, a primeira fala do rei em *Édipo* (1-81), o monólogo de Juno em *Hércules furioso* (1-124), ou a prece da heroína em *Medéia* (1-55). Em *Fedra*, logo após as palavras de Hipólito aos caçadores (1-84), a protagonista surge com o seu problema, conversando com a Ama, em um diálogo de sessenta e três versos (116-78). Ao meu ver, mais que o desenrolar dos acontecimentos, parecem interessar ao Autor os sentimentos das personagens, a luta intensa dos impulsos contraditórios e da razão.

Aliás, a pensarmos bem, as palavras comandam a ação. Através delas, o espectador vê a transformação do herói, e essa transformação é o cerne da tragédia senequiana (v. Dupont, 1988, 68). De fato, um dos grandes méritos do Cordovês está na criação das personagens e no estudo das paixões.

Os mitos, o dramaturgo usa-os com liberdade mas conservando as grandes linhas das lendas. Por outro lado, convém assinalar que ele respeita a regra das três unidades. Mas, segundo Herrmann (1924, 354-8), às vezes, talvez, forçando um pouco. Em *Medéia*, por exemplo, deve-se considerar a casa da heroína vizinha ao palácio. Há, também, alguns artifícios para forçar a unidade de tempo.

*Medéia*, peça em 1027 versos, tem como fontes principais Ovídio, Ênio, Apolônio de Rodes e, naturalmente, Eurípides. Mostra a feiticeira Medéia, neta do Sol, repudiada pelo marido e condenada ao exílio pelo rei, a tramar e depois executar a sua vingança.

Antes de focalizar os episódios, gostaria de dizer algo sobre as circunstâncias, as personagens, o Coro e os Deuses.

Toda a situação da tragédia apresenta-se até o fim do 2º episódio (116-300). Além disso, o Autor como que lança um fecho de luz sobre o passado, iluminando a personalidade da feiticeira Medéia e os fatos que antecederam seu casamento com Jasão. Há, por outro lado, como que uma projeção para o futuro, na medida em que certos fatos passam a ser esperados, e possíveis, como conseqüência do presente, do passado e da personalidade da heroína. Ora é o rei Creonte quem ajuda a desvendar o passado (201.255 et seqs), ora a feiticeira narra e justifica seus crimes (131-6), conta sua origem e lamenta a felicidade perdida (207 et seqs). Queixa-se da inconstância da sorte (219-20). Mas não se arrepende dos antigos atos: ao contrário, deles se gloria (225 et seqs).

Assim é que as *personagens* são caracterizadas desde o início da peça: dão-se a conhecer e dão a conhecer umas as outras. Mesmo *Jasão*, o grande amor de Medéia, pai de seus filhos, que surge na cena 2 (431 et seqs) do 3º episódio, é dado a julgar desde o prólogo e fica bem caracterizado no 2º episódio. O espectador sabe quase imediatamente que ele é odiado (19-25), amado (140-1) e defendido (263-4). E sabe por quê. Humano e fraco (outrora *dux ducum*, “comandante dos comandantes”, 233), tem a simpatia do rei e do Coro. Diz que sacrifica o primeiro casamento por amor aos filhos (437-9) e é a declaração desse amor (547-9) que determina a mais cruel vingança da esposa: a morte dos filhos.

O rei, *Creonte*, é visto sob três aspectos: através da opinião de Medéia (“orgulhoso pelo império pelasgo”, 178), através de sua opinião de si mesmo (252 et seqs) e através de sua atitude para com a heroína. Autoritário, embora (188-91 et pass.), permite-lhe que fale (202), assegura-lhe que as crianças ficarão bem após a sua partida (284) e cede à suplicante, concedendo-lhe um dia mais de permanência no reino (295).

A *Ama*, que tenta fracamente e sem sucesso moderar os impulsos da feiticeira, ora concorda com a vingança (153), ora aconselha a fuga (170); a seguir, age como auxiliar na preparação do crime (568-78.843-4) e, mais tarde, volta a aconselhar a fuga (891-2). Duplo ou sombra da heroína (?), parte com ela, no carro da salvação.

*Medéia* é uma das maiores criações de Sêneca. Inumana, posto que feiticeira, poderia atingir a humanidade pela razão e pela *uirtus*. Mas, ao longo de toda a peça, quer ser desumana, quer ser criminosa. Veremos, ao focalizar os episódios, a sua luta para permanecer fiel ao seu passado de crimes (cf., por

exemplo, 41 et seqs). Luta com sua consciência, e os lampejos de humanidade vão sendo vencidos.

O *Coro* não se mistura à ação, exceto no 5º episódio, quando o Mensageiro lhe relata o incêndio do palácio (879-90). Ainda assim, não interfere.

São quatro os cantos corais.

O *primeiro* (56-115), que revela influência de Catulo, é um canto nupcial para Jasão e a filha do rei.

O *segundo* (301-79) contrapõe a vida pacífica dos antepassados à conquista dos mares e refere a nau Argo: sua audácia e os perigos que enfrentou.

O *terceiro* (579-669) focaliza o ódio (“cego é o fogo estimulado pela ira”, 591) e pede aos Deuses que poupem Jasão, que submeteu o mar (595-6). Poupem-no apesar da fúria do senhor dos mares porque foi vencido o seu reino (597-8); e refere os castigos dos Argonautas. Fatalidade? Crime e castigo? Apenas fidelidade à lenda?

O *quarto* (849-78), proposadamente curto, antecede a catástrofe e focaliza a heroína e seu ódio. E invoca Febo: que o dia seja curto e Corinto, sem demora, se livre do perigo.

Sobre os *Deuses* em *Medéia* não há muito a dizer. Sêneca, de maneira geral, respeita a justiça divina e não insiste na sua vingança, o que torna delicada a análise do terceiro canto coral, com a alusão à fúria de Netuno pela invasão dos mares: dois versos logo após uma prece aos Deuses para que poupem Jasão. Trata-se, ao meu ver, de recurso poético. E recurso teatral e poético seriam também as próprias preces: Herrmann lembra *Naturales Quaestiones* (II 35, 1), em que o Autor cita opinião estoíca de que as preces são apenas o alívio de um coração doente. Medéia invoca os Deuses, principalmente Hécate, o que parece confirmar as impressões.

## Episódios

Considero, como Herrmann, cinco episódios, entendendo o primeiro como prólogo e a última cena do quinto como epílogo. Vejamos: prólogo (1-55); 2º episódio (116-300); 3º episódio (380-578); 4º episódio (670-848); 5º episódio (879-1027); epílogo (978-1027).

O *primeiro episódio*, ou prólogo (1-55), é uma prece às divindades superiores e inferiores e caracteriza a protagonista. Medéia, num crescendo, passa da invocação aos Deuses ao desejo de agir (26-7), ao desejo de vingar-se porque o marido a abandona para desposar a filha do rei. Lembra os antigos crimes: parecem-lhe pe-

quenos: quer algo maior (49-50). Quer a adesão do universo à sua dor (31), quer, para si, o poder do Sol (32).

O *segundo episódio* (116-300) apresenta-a primeiro com a Ama, depois com Creonte. Este segundo episódio prepara a catástrofe, na medida em que o rei concede à suplicante mais um dia para preparar o exílio (295), tempo mais que suficiente para a realização da vingança. (No diálogo entre a heroína e o rei, alguns lugares-comuns sobre o poder; ex. gr., *iniqua numquam regna perpetuo manent*, 196.)

No *terceiro episódio* (380-578), primeiro a Ama descreve a ira da feiticeira e enche-se de temor: “transborda o furor”, diz (392). Depois a própria Medéia promete-se atos terríveis, embora, com Jasão, tente ainda mostrar-se fraca e solucionar a crise, pedindo-lhe que fuja com ela (524). O marido não cede à sua súplica: a vingança delinea-se no espírito da infeliz, que se domina e se faz humilde (549-57). Na terceira e última cena desse episódio (560-78), incentiva-se ela ao crime e pede auxílio à Ama para a execução da primeira parte deste.

O *quarto episódio* (670-848), ao contrário do que se poderia esperar, não é o da catástrofe. Compreende o monólogo da Ama, que descreve a feiticeira entregue à feitiçaria, e apresenta a própria feiticeira a agir, a rememorar antigas façanhas e a implorar Hécate para o sucesso da vingança (811 et seqs).

O *quinto episódio* (879-1027), em três cenas, põe o espectador diante da catástrofe e do epílogo.

Na primeira cena (879-90), o Mensageiro conta ao Coro que o palácio do rei está em chamas, o rei e a filha, mortos; e que o crime é sobrenatural, pois a água aviva o fogo.

Na segunda cena (891-977), a maga incentiva-se a atingir mais de perto Jasão (897-900). Relembra os antigos crimes, segundo ela mesma *crimes de criança*: agora ela é Medéia (909-10). Define-se a sua dualidade: primeiro, ela não sabe “o que decidiu, feroz, o espírito”. Imediatamente a seguir, ela sabe: deve sacrificar os filhos (924-5). Horroriza-se, porém, ante a idéia. Mas depois sacrifica o primeiro (970-1). Ouve a chegada de Jasão e dos soldados e, sem abandonar a Ama, refugia-se no ponto mais alto da casa, de onde *sabe* que será salva: é cada vez mais Medéia, feiticeira, neta do Sol (975).

No epílogo (978-1027), logo no início ainda não se apagou totalmente a dualidade da heroína. Voltam lampejos de humanidade (982-90): exulta com o primeiro crime, porém hesita em prosseguir. A inumanidade encontra resistência, para vencer enfim. O epílogo é brutal: como eu disse, ao contrário do que ocorre por via de regra na tragédia grega. Medéia totalmente feiticeira como no passado,

totalmente inumana porque dominada pela ira, e totalmente responsável porque quis ser dominada pela ira, fuge pelos ares num carro conduzido por duas serpentes.

A peça termina com as palavras de Jasão: *uade [...] testare nullos esse, qua ueheris, Deos*, “vai e sê testemunha de que não há Deuses por onde passas”; ora, se é verdade que o homem se une a Deus pela *uirtus*, como pretende Sêneca, não pode mesmo haver Deuses no caminho de Medéia.

O texto que escolhi como ilustração da peça e da arte do Cordovês pertence à segunda cena do quinto episódio. Creúsa e o pai estão mortos. Medéia está diante do mais hediondo crime: o infanticídio. Apresento-o primeiro no original e depois em tradução minha.

[...] <i>Stulta properaui nimis:</i>	
<i>ex paelice utinam liberos hostis meus</i>	920
<i>aliquos haberet! Quicquid ex illo tuum est</i>	
<i>Creusa peperit. Placuit hoc poenae genus</i>	
<i>meritoque placuit: ultimum, agnosco, scelus</i>	
<i>animo parandum est: liberi quondam mei,</i>	
<i>uos pro paternis sceleribus poenas date.</i>	925
<i>Cor pepulit horror, membra torpescunt gelu</i>	
<i>pectusque tremuit. Ira discessit loco</i>	
<i>materque, tota coniuge expulsa, redit.</i>	
<i>Egone ut meorum liberum ac prolis meae</i>	
<i>fundam cruorem? Melius, a demens furor,</i>	930
<i>incognitum istud facinus ac dirum nefas</i>	
<i>a me quoque absit; quod scelus miseri luent?</i>	
<i>Scelus est Iason genitor et maius scelus</i>	
<i>Medea mater: occidant, non sunt mei;</i>	
<i>pereant, mei sunt. Crimine et culpa carent,</i>	935
<i>sunt innocentes: fateor. Et frater fuit.</i>	
<i>Quid, anime, titubas? Ora quid lacrimae rigant</i>	
<i>uariamque nunc huc ira, nunc illuc amor</i>	
<i>diducit? Anceps aestus incertam rapit;</i>	
<i>ut saeua rapidi bella cum uenti gerunt</i>	940
<i>utrimque fluctus maria discordes agunt</i>	

*dubiumque feruet pelagus, haut aliter meum  
 cor fluctuatur. Ira pietatem fugat  
 iramque pietas. Cede pietati, dolor.*  
 Huc, cara proles, unicum afflictæ domus 945  
 solamen, huc uos ferte et infusus mihi  
 coniungite artus. Habeat incolumes pater,  
 dum et mater habeat: urguet exilium ac fuga.  
 Iamiam meo rapiuntur auulsæ e sinu  
 flentes, gementes, exulis: pereant patri: 950  
 periere matri. Rursus increscit dolor  
 et feruet odium: repetit inuitam manum  
 antiqua Erinys. Ira, qua ducis sequor  
 Estulta, apressei-me demais:  
 oxalá da concubina meu inimigo tivesse 920  
 alguns filhos! Tudo o que dele veio e é teu  
 Créusa conquistou. Está decidido este modo de vingança,  
 e decidido com razão: um último crime, reconheço,  
 deve ser preparado pelo espírito: filhos outrora meus,  
 vós, pelos crimes paternos, sede punidos. 925  
 O horror feriu o coração, o corpo entorpece de frio,  
 e o peito estremeceu. Afastou-se a ira  
 e, expulsa totalmente a esposa, volta a mãe.  
 Eu mesma derramaria o sangue de meus próprios filhos  
 e de minha descendência? Melhor, ah!, fúria insana, 930  
 se afaste também de mim esta façanha inaudita,  
 esta monstruosidade sinistra; que crime pagarão os infelizes?  
 O crime é Jasão, o pai, e maior crime  
 é Medéia, a mãe: morram, não são meus;  
 percam-se, são meus. Estão livres de pecado e culpa, 935  
 são inocentes: confesso. Também o foi meu irmão.  
 Por que, espírito, vacilas? As faces, por que as orvalham  
 lágrimas, e a indecisa, ora para aqui a ira, ora para lá o amor a conduz?  
 Duplo turbilhão arrasta a que não tem certeza;

assim como, ao lutarem furiosamente rápidos ventos, 940  
 de ambos os lados as ondas, discordes, levantam os mares  
 e, perigoso, ferve o pélagos, assim mesmo se  
 agita meu coração. A ira põe em fuga a piedade,  
 a piedade, a ira. Cede à piedade, dor.  
 Para cá, minha descendência querida, consolo único de um lar 945  
 despedaçado, vinde para cá e aproximai-vos de mim  
 e abraçai-me. Tenha-os incólumes o pai,  
 desde que os tenha também a mãe. Estão iminentes exílio e fuga.  
 Já, já, arrancados de meu próprio seio de exilada,  
 serão arrastados, chorando, gemendo: percam-se para o pai: 950  
 perdidos estão para a mãe. De novo cresce a dor,  
 e ferve o ódio: torna a procurar a mão constrangida  
 a antiga Erínis. Ira, por onde me levas sigo-te.

Os períodos são curtos, as orações, curtíssimas. Poucas coordenadas, em geral assindéticas, pouquíssima subordinação. Nos trinta e cinco versos, apenas oito formas no subjuntivo. O estilo é incisivo, lapidar, aflito: resulta de profunda emoção.

V. 919: *Stulta, prosperavi nimis*, “estulta, apressei-me demais”. O sujeito é a esposa com sua vingança. O verbo está no perfeito, no modo da realidade: é um fato que a vingança se apressou. A seqüência mostra o sentido desse *prosperavi*: “matei Creúsa antes que ela desse a Jasão filhos que eu pudesse matar”.

V. 920-1: *ex paelice utinam liberos hostis meus aliquos haberet*, “da concubina oxalá meu inimigo tivesse alguns filhos”. *Haberet*, no imperfeito do subjuntivo com *utinam*, indica irrealidade no presente: “oxalá tivesse, mas não tem”.

No verso 920, *hostis meus*, “meu inimigo”, é Jasão, agora estranho, outrora o amor pelo qual Medéia roubara e matara.

Ainda no verso 921: *quicquid ex illo tuum est*, “tudo o que veio dele e é teu”: verbo no presente, no modo da realidade: *é teu*. *Quicquid*, “tudo”: o marido, os filhos, o *status*, a casa, tudo. *Illo*, refere Jasão: sem qualquer conotação enaltecida, mas sim de distância: tão longe dela, agora.

Ainda no verso 921, *tuum*, “teu”: Medéia fala consigo mesma; não diz, porém, *meum*, mas *tuum*: este possessivo é o primeiro indício da dualidade da protagonista neste passo.

V. 922: *Creusa peperit*, “Creúsa conquistou”. O verbo está no perfeito, no modo da realidade. Ênfase a oposição presente, *é teu*, perfeito, *conquistou*: Medéia não abre mão da posse.

Ainda no verso 922: *placuit hoc poenae genus*, “está decidido este modo de vingança”. Vejo neste perfeito, *placuit*, sentido de presente: agradou, está decidido. *Poena*, que aqui é mesmo a vingança, tem o sentido de castigo que se impõe por um delito. A heroína se vê com direito a uma reparação exemplar. O advérbio *merito*, “com razão”, no verso seguinte, o confirma. Também o confirma o verso 925: *uos pro paternis sceleribus poenas date*, “vós, pelos crimes paternos, sede punidos”.

V. 923: *meritoque placuit*, “e decidido com razão”: mesmo verbo do verso anterior, mesmo sujeito: “este modo de vingança”.

V. 923-4: *ultimum, agnosco, scelus animo parandum est*, “um último crime, reconheço, deve ser preparado pelo espírito”. Este *ultimum scelus*, no verso 923, tem uma carga semântica muito grande: não é só o último senão também o maior: o que atinge o grau supremo: é o maior contra a natureza: e deve ser cometido pelo espírito. Medéia não está sozinha: ela tem o seu espírito. Mas se destaca dele. E este é o segundo indício de sua dualidade neste passo.

Ainda no verso 923, *agnosco*, “reconheço”, é a segunda forma verbal na primeira pessoa do singular; entretanto o sujeito de *agnosco*, a mãe, não é o mesmo de *properavi* (919), a esposa. *Agnosco*, “reconheço”, que ecoa no possessivo do verso 924, *mei*, “meus”, opõe-se a *animo*, “pelo espírito”, e ao dativo de interesse, oculto mas subentendido, de *placuit*, que também é o espírito, evidentemente: agradou ao espírito.

V. 924-5: *liberi quondam mei [...] poenas date*, “filhos outrora meus, vós, pelos crimes paternos, sede punidos”. Verbo no imperativo: *date* (925). Inciso no vocativo *liberi quondam mei*, o advérbio *quondam*, “outrora”, dá maior dimensão à luta que se trava na heroína. Não só de um lado está a mãe (em quem se destaca o aspecto natureza) e de outro lado está a esposa (com seu aspecto de maga): também a mãe está bipartida: ora reconhece como seus os filhos, ora os repugna como filhos do inimigo: dualidade que volta, brutal, nos versos 934-5: *occidant non sunt mei; pereant, mei sunt*, “morrão, não são meus; percam-se, são meus”; a feiticeira julga-se, pois, com direito sobre eles... até para matá-los.

O espírito desumano de Medéia tomou a sua decisão. E ela, a mãe, sabe: *agnosco* (923), “reconheço”. Mas ao invocar ela os filhos, revolta-se a sua humanidade. A protagonista, sob intensa emoção, descreve-se. O quadro é nítido: nos versos 926-7, o quadro físico; a seguir, nos versos 927-8, o moral.

V. 926: *cor pepulit horror*, “o horror feriu o coração”. O objeto inicia o verso e o objeto é *cor*, “coração”, e se opões a *animus*, “espírito, mente”, como também se opõem a *animus* corpo e peito (*membra* e *pectus*), sujeitos das orações seguintes.

No verso 926, o verbo está no perfeito, *pepulit*, “feriu”: o coração *foi* e *está* ferido de horror. No mesmo verso (926) *membra torpescunt gelu* “o corpo entorpece de frio”. *Torpescunt*: presente, intransitivo, incoativo: começa o corpo a entorpecer, a enregelar-se: é todo um processo em desenvolvimento.

V. 927: *pectusque tremuit*, “e o peito estremeceu”, com *tremuit* no perfeito. É importante observar a forma *torpescunt* do verso anterior, presente e incoativo, entre dois perfeitos: vê-se bem a imagem: o coração foi golpeado; estremeceu o peito; e o frio começa a enregelar os membros.

Ainda no verso 927: *Ira discessit loco*, “afastou-se a ira”. Verbo no perfeito, no modo da realidade: afastou-se a ira e, por enquanto, se mantém afastada: a confirmação está na oração seguinte: *materque redit*, “volta a mãe”. Verbo no presente: *redit*: volta a mãe, depois que se afastou a ira, e volta com toda a sua força: no mesmo verso, incisa, a expressão *tota coniuge expulsa*, “expulsa totalmente a esposa”: afastam-se ao mesmo tempo a esposa e a ira. O sujeito do ablativo absoluto, “a esposa toda”, com sua mágoa e seu desejo de vingança, dá lugar à mãe.

V. 929-30: *Egone ut meorum liberum ac prolis meae fundam cruorem?*, “eu mesma derramaria o sangue de meus próprios filhos e de minha descendência?” É importante observar: 1) que o sujeito, *ego*, “eu”, em destaque no início do verso, é o mesmo de *agnosco*, “reconheço”: Medéia mãe; 2) o emprego dos dois possessivos de primeira pessoa, *meorum* / *meae*, “de meus / de minha”: a mãe sente, aqui, os filhos como seus. Não *outrora*, como no verso 924, mas *agora*, no momento da fala.

V. 930-2: *Melius, a demens furor [...] absit*, “Melhor, ah!, fúria insana, se afaste também de mim este crime inaudito, esta monstruosidade sinistra”. Antes se afaste: *absit*, subjuntivo de desejo: desejo realizável no presente: e isto é muito importante: embora ao fim não se realize, o desejo, a certa altura, é realizável.

Ainda no verso 930: *a demens furor*: Medéia, aqui, é a mãe: tem consciência da irracionalidade de sua fúria.

V. 931: *incognitum istud facinus ac dirum nefas*, “essa façanha inaudita, essa monstruosidade sinistra”: este crime que é *supremo* (*ultimum*, no verso 923) é também *primeiro* (*incognitum*, no verso 931), e não é só um crime de impiedade (*nefas*, 931) mas a monstruosidade total e sinistra do crime contra a natureza.

V. 932: *quod scelus miseri luent?*, “que crime pagarão os infelizes?” *Miser* quer dizer “lamentável, digno de piedade”. A mãe refere-se aos filhos com tristeza e piedade: humanamente sente-os como seus e humanamente se entristece.

V. 933-4: *Scelus est Iason genitor et maius scelus Medea mater*, “o crime é Jasão, o pai, e maior crime é Medéia, a mãe”. Medéia perguntou-se: agora responde. Verbo no modo da realidade: *scelus est*, “o crime é”. Duplo crime, dupla desgraça: o crime, o maior crime. O termo *scelus*, no verso 932, tem o sentido de “crime”; em 933, o de “infelicidade”: porque ter Jasão por pai e Medéia por mãe não é um crime: é uma desgraça.

V. 934: *occidant, non sunt mei*, “morram, não são meus”: *occidant*, subjuntivo de desejo, com possibilidade no presente.

V. 935: *pereant, mei sunt*, “percam-se, são meus”. Construção absolutamente paralela à anterior. Aqui, no verso 935, esperar-se-ia uma oposição total: *não se percam: são meus*. Mas não: a heroína sente os filhos como seus e não seus. Em ambos os casos, devem morrer. O verso 951 explica melhor a razão disto: *periere matri*, “estão já perdidos para a mãe”.

V. 935-6: *crimine et culpa carent, sunt innocentes, fateor*, “estão livres de pecado e culpa, são inocentes: confesso”. O sujeito de *fateor* é a maga. Em todo este momento quem está em evidência é a maga. É o espírito vingativo de Medéia. Mesmo na expressão *Medea mater*, no verso 934, está implícita a feiticeira: por isso a desgraça das crianças.

Ainda no verso 936: *et frater fuit*, “também o foi meu irmão”. Três únicas palavras: *et frater fuit*. Surge um dado novo: não é só a esposa que deseja vingança, é também a irmã, que, abandonada, lança agora sobre Jasão a culpa de seus próprios crimes.

V. 937: *quid, anime, titubas?*, “por que, espírito, vacilas?” *Anime* é um vocativo; note-se a ausência de possessivo, a sugerir, ainda uma vez, a dualidade de Medéia. *Titubas* é um presente real: o espírito está vacilando. Estará a mãe vencendo o espírito?

Ainda no verso 937: *ora quid lacrimae rigant?*, “as faces, por que as orvalham lágrimas?” *Rigant* é também um presente, também real como *titubas*. A infeliz analisa-se. Até o verso 944, em que surge o primeiro de três imperativos seguidos, os verbos estão todos no presente no modo da realidade: *titubas*, “vacilas”, *rigant*, “orvalham” (937), *diducit*, “conduz”, *rapit*, “arrasta” (939), *bella gerunt*, “lutam” (940), *agunt*, “levantam” (941), *feruet*, “ferve” (942), *fluctuatur*, “agita-se”, *fugat*, “põe em fuga” (943).

V. 937-9: *quid [...] uariamque nunc huc ira, nunc illuc amor diducit?*, “e a indecisa [que é a própria Medéia] por que ora para aqui a ira, ora para lá o amor a conduz?” O verbo *diducit* significa “levar para lados diferentes”: o sentido é enfatizado

pelos advérbios *huc / illuc*, “para cá / para lá”. *Ira e amor* são os sujeitos antagônicos de *diducit*.

V. 939: *anceps aestus incertam rapit*, “duplo turbilhão arrasta a que não tem certeza”. E quem não tem certeza é Medéia: *incertam* e, no verso 938, *uariam*, “indecisa”: está a infeliz dividida entre a ira e o amor.

Ainda no verso 939: *anceps aestus*. *Aestus* é o ardor, é o turbilhão: pode ser a agitação do mar, pode ser a maré; a imagem, aqui, é de mar, como se vê pelos termos *fluctus*, “ondas”, *maria*, “mares” (941), *pelagus*, “pélago” (942), *fluctuatur*, “agita-se” (943). E *anceps* pode ser duplo, incerto; pode ser duvidoso, perigoso.

V. 940-3:

*ut saeua rapidi bella cum uenti gerunt*  
*utrimque fluctus maria discordes agunt*  
*dubiumque feruet pelagus [...]*

e assim como (ao lutarem furiosamente rápidos ventos) de ambos os lados as ondas, discordes, levantam os mares e, perigoso, ferve o pé-lago [...]:

isso é o primeiro termo de uma comparação. *Dubius* vem de *duo*, e pode significar “dúbio, duvidoso”, naturalmente, e também “hesitante, incerto”, ou “perigoso”.

V. 942-3: *haut aliter meum / cor fluctuatur*, “assim mesmo se agita meu coração”: este é o segundo termo da comparação. *Meum cor*, sujeito de *fluctuatur*. E me parece importante observar a anteposição do possessivo: ênfase para a posse e para *cor*: *meum* em fim, *cor* em início de verso. Além disso, ao meu ver, *cor* (943) opõe-se a *anime* (937): outra vez a dualidade da heroína: de um lado o espírito da maga, de outro, *seu* coração humano; de um lado, ira, de outro, amor (938). Neste momento, é principalmente mãe e diz *meum cor*. Observe-se que não dissera *mi anime*, e simplesmente *anime* (937).

*Fluctuatur* diz-se do mar quando está agitado. A comparação do turbilhão que se processa em Medéia com o turbilhão do mar é soberana: a força, o mistério escondido nas profundezas, a beleza, o horror, tudo está aí. Acresce que o mar é parte substancial do cenário de sua história.

Ainda no verso 943: *ira pietatem fugat*, “a ira põe em fuga a piedade”. Note-se que *fugat* é um presente no modo da realidade.

V. 944: *iramque pietas*, “a piedade [põe em fuga] a ira”: coordenada aditiva a anterior, opõe-se intimamente a ela: mesmos termos, funções invertidas. Período

simplíssimo e lapidar, resume intensa luta: esta que vimos acompanhando desde o início da leitura: *ira* e *pietas*, “ira e piedade”, *animus* e *cor*, “espírito e coração”, *Medea coniunx* e *Medea mater*, “Medéia esposa” e “Medéia mãe”.

No mesmo verso 944: *cede pietati, dolor*, “cede à piedade, dor”: breve, imperativo (ou suplicante?), este período põe face a face a piedade e o motivo da ira: a dor. Não, aqui, a dor da mãe, senão a dor da esposa, a dor que se opõe à piedade. Mas é a mãe quem ordena (ou pede?). Em todo este momento, as palavras são de Medéia mãe.

Nos versos 945-7, esta invoca pela segunda vez os filhos [a primeira foi nos versos 924-5]:

*Huc, cara proles, unicum afflictae domus  
solamen, huc uos ferte et infusus mihi  
coniungite artus (945-7)*

para cá, minha descendência querida, consolo único de um lar despedaçado, vinde para cá e abraçai-me.

Note-se a expressão *unicum afflictae domus solamen*: Medéia identifica-se ao lar: *afflictae domus*.

V. 947: *habeat incolumes pater*, “tenha-os incólumes o pai”. *Habeat*, subjuntivo potencial, ligado a uma condição, que está no verso 948: *dum et mater habeat*, “contanto que os tenha também a mãe”.

No mesmo verso 948, a oração *urguet exilium ac fuga*, “estão iminentes exílio e fuga”, parece-me ligar-se mais ao que segue do que ao que precede. Consiste, ao meu ver, no início de uma reviravolta. Medéia, que se enterneceu e quer ceder à piedade (944) e chama para junto de si os filhos (945-7) e os quer incólumes (947), repentinamente volta à realidade (estão iminentes exílio e fuga, 948), e cede à ira. *Vrguet* (948) está no presente no modo da realidade e está no singular com sujeito composto, o que é comum em latim mas me parece, aqui, ter grande significação: unem-se no pensamento da heroína exílio e fuga.

V. 949-50:

*iamiam meo rapiuntur auulsi e sinu  
flentes, gementes, exulis,*

agora mesmo, arrancados de meu próprio seio de exilada, serão arrastados, chorando, gemendo:

com o verbo no futuro, *rapientur*.

No mesmo verso 950: *pereant patri*, “percam-se para o pai”. *Pereant* é um subjuntivo de desejo: mais que um desejo realizável no presente, vejo aqui a ameaça de um futuro imediato e negro, que anteceda o futuro *rapientur*, “serão arrastados” (949).

V. 951: *periere matri*, “estão perdidos para a mãe”. Verbo no perfeito, no modo da realidade: fato consumado: os filhos estão, já, perdidos para Medéia, o que explica a ameaça do verso anterior, *pereant patri*.

V. 951-2: *rursus increscit dolor et feruet odium*, “de novo cresce a dor e ferve o ódio”. *Rursus*, “de novo”, comanda ambas as orações: tanto *de novo cresce*, como *ferve de novo*; e as duas orações são paralelas: ao mesmo passo cresce a dor e ferve o ódio.

Aí está a segunda ocorrência de *dolor*; a primeira, no verso 944, é um vocativo, numa súplica de que se afaste. Aqui (951) é o sujeito de *increscit*, “cresce”: a dor não se afastou: ao contrário, cresce e ameaça. É também a segunda ocorrência de *feruet*, “ferve”. Na primeira, no verso 942, aplica-se a *pelagus*; aqui (952), a *odium*, e há certa identificação dos dois termos...

Medéia descreve-se e conserva, na descrição, o mesmo distanciamento dos versos 926-8, como se descrevesse outro alguém. Lá *cor*, *membra* e *pectus*, *ira* e *mater*; aqui, *dolor*, *odium*. Nenhum pronome, nenhum possessivo, nenhuma indicação de que tudo isto é *ela mesma*: lá, humana, mãe; aqui, inumana, esposa.

V. 952-3: *repetit inuitam manum antiqua Erinys*, “torna a procurar a mão constringida a antiga Erínis”. Nestes versos 952-3, um contraste resume o quadro: a mão constringida, a mão materna, que não deseja ferir, é o objeto de *repetit*; a antiga Erínis é o sujeito de *repetit*: é a vingança da esposa forçando. No centro, Medéia, que, nos últimos trinta e quatro versos e meio, lutou consigo mesma, ou viu lutarem no seu âmago amor e ódio, piedade e ira e, o que é pior, humanidade e inumanidade. E a humanidade *cede*. Vence a antiga Erínis: dois pontos: *ira, qua ducis sequor*, “ira, por onde me levas sigo-te”. É a quinta ocorrência do termo *ira*. Em três ocorrências, é sujeito; das três ocorrências em que é sujeito, uma vez se afasta (927) e duas vezes age (938.943); em uma ocorrência é o objeto de *fugat*, portanto, afasta-se também (944); aqui, na quinta ocorrência, é vocativo: mas há, neste verso (953), uma sexta ocorrência, subentendida: *tu, ira*: sujeito de *ducis*: a ira, enfim, comanda.

O sujeito de *sequor*, “sigo”, é Medéia mãe, Medéia humana, Medéia coração, vencida. À ira identifica-se o espírito, identifica-se a antiga Erinis, identifica-se Medéia inumana, Medéia esposa, Medéia maga.

A sorte dos meninos está lançada: a mãe, arrastada pela esposa, cometerá o crime contra a natureza, e permanecerá maga e fugirá no carro do Sol.

Em suma, podemos ver neste texto cinco momentos diferentes.

Primeiro (919-25): decisão da vingança maior: *ultimum scelus animo parandum est*, “um último crime deve ser preparado pelo espírito” (923-4).

Segundo (926-32): enternecimento da heroína: *ira discessit loco / materque redit*, “afastou-se a ira e volta a mãe” (927-8).

Terceiro (933-6): desejo de Medéia de justificar o novo crime com o antigo: *occidant [...] sunt innocentes, fateor. Et frater fuit*, “morram [...] são inocentes, confesso. Também o foi meu irmão” (934.936).

Quarto (937-48): indecisão: *ira pietatem fugat / iramque pietas*, “a ira põe em fuga a piedade, a piedade, a ira” (943-4).

Quinto e último (948-53): a lógica inumana: [...] *pereant patri; perire matri*, “percam-se para o pai; estão perdidos para a mãe” (950-1); e a decisão final: *ira, qua ducis sequor*, “ira, por onde me levas sigo-te” (953).

Todo este passo é de luta entre Medéia inumana, como diria Dupont, desumanizada pela ira a ponto de poder cometer um crime contra a natureza, e Medéia humana e mãe, entre Medéia tomada pela ira e sua consciência, entre Medéia e sua razão.

Podemos entendê-lo não apenas pela imagem do fluxo e refluxo da maré e sim, muito mais, como a violenta luta dos furiosos ventos contrários, que levantam os mares e podem causar destruição e morte.

## NOTA

\* Professora Doutora de Língua e Literatura Latina do Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas da FFLCH-USP.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAYET, J. *Littérature latine*. Paris: A. Colin, 1965.

DUPONT, F. *Le théâtre latin*. Paris: A. Colin, 1988.

HERRMANN, L. *Le théâtre de Sénèque*. Paris: “Les Belles Lettres”, 1924.

SENECA’S. *Tragedies*. Cambridge, Mass.: W. Heinemann, 1960. t. I.

SÉNÈQUE. *Tragédies*. Paris: “Les Belles Lettres”, 1964. t. I.

NOVAK, Maria da Gloria. *Médée de Sénèque*.

**RÉSUMÉ:** *Le dramaturge Sénèque s’intéresse surtout à l’âme de ses personnages, leurs sentiments, leurs passions, leurs conflits. À les entendre parler, crier, prier, on peut bien prévoir le déroulement de l’action tragique. Dans Médée, les vers 919-53 nous présentent l’héroïne en proie à des sentiments contradictoires: d’un côté, la mère, son amour et son cœur; de l’autre, l’épouse, sa colère et son esprit de magicienne.*

**MOTS-CLÉS:** *amour; colère; compassion; vengeance; tragédie.*