

Maria Regina Candido

# Medeia, Mito e Magia

A Imagem através do tempo



Primera Edição

*Maria Regina Candido*

ISBN: 978-85-60538-00-3

## **Núcleo de Estudos da Antiguidade**



*Medéia, Mito e Magia:  
a imagem através do tempo*

Copyright: Todos os direitos desta edição estão reservados  
ao Núcleo de Estudos da Antiguidade - NEA,  
da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2006.

Capa  
Equipe NEA  
*CVA III,3,36(Paris) Euripides, Medea*

Editoração Eletrônica  
Equipe NEA

---

CANDIDO, Maria Regina.

Medéia, Mito e Magia: a imagem através do tempo.  
Maria Regina Candido. Rio de Janeiro:NEA/UERJ  
Fábrica do Livro/SENAI, 2006/2007.

135 páginas

Inclui Bibliografia

ISBN: 987-85-60538-00-3

1. Mitologia 2. Religião e Magia 3. Cultura Grega

---



Núcleo de Estudos da Antiguidade

site: [www2.uerj.br/~nea](http://www2.uerj.br/~nea)

e-mail: [nea\\_hist@uerj.br](mailto:nea_hist@uerj.br)

Tel:(021)2587-7295

2. *Núcleo de Estudos da Antiguidade*

*Maria Regina Candido*

*A mestra Profa Dra Neyde Theml  
que me iniciou nos caminhos e  
mistérios da mitologia grega*

*Aos deuses pela força e coragem  
a minha família por acreditar  
e aos amigos pela cumplicidade.*



*Maria Regina Candido*

## **Apresentação**

A professora doutora Maria Regina Candido vem pesquisando o tema mito e magia na *pólis de Atenas* há alguns anos com muita criatividade. O presente livro demonstra a sua capacidade de síntese. Nele, a magia aparece como um conjunto de práticas, de conhecimento e igualmente de uma arte que atrai as forças divinas do Cosmos. Esse conjunto permite conhecer o segredo da organização do universo, de agarrar o encadeamento dos objetos, dos seres e dos deuses.

O mundo organizado, harmônico e coerente é representado por um círculo, figura geométrica perfeita que desenha, por exemplo a serpente mística de Athena e o disco solar de Zeus. O mundo é organizado por solidariedades que ligam de maneira permanente todos os elementos do Cosmos. Todos estão ligados uns aos outros em longas correntes ditas de correspondência. Assim, toda a vida, todo o ser, todo o objeto se encontra por sua própria existência inscrito numa série de seres que põe em relação todos, inclusive as divindades míticas.

A magia repousa sobre um sistema taxológico complexo que permite formar uma grande cadeia na qual se pode chegar até a divindade. Portanto, as famosas leis mágicas explicam o valor dos substitutos, das representações (amuletos), da música, da dança e sobretudo dos encantamentos. O mundo do mágico se afirma bem como aquele onde a imagem é objeto, o nome é a pessoa, a voz é criadora tornando visível o invisível. As leis mágicas se orientam pelo complexo jogo de transferências simbólicas.

A unidade do mundo mágico se expressa numa espécie de simbolismo universal onde cada coisa é o símbolo objetivo do ser. Os corpos visíveis simbolizam os espíritos invisíveis. Desta forma, as esferas celestes simbolizam a imobilidade divina e a fixidez do tempo. Na magia não importa qual coisa pode tornar-se um símbolo. Por exemplo, um gesto humano, um animal, uma palavra, uma escrita, imagens ou estatuetas, terão, sempre neste universo, uma capacidade de produzir o maravilhoso. A coisa e o símbolo se confundem misteriosamente.

A ação do mágico é como um processo de totalidade. Ele age da maneira com a qual a parte

*Maria Regina Candido*

A ação do mágico é como um processo de totalidade. Ele age da maneira com a qual a parte representa o todo. O todo está nas partes. A ação mágica aciona todo um processo de transferências simbólicas: a lei de continuidade simpática é na verdade a tradução do princípio de contágio metonímico, similaridade simpática é a tradução do princípio de contágio metafórico.. A homologia cria as semelhanças de estrutura e não somente de função, mas é a ação mágica um instrumento de unificação excepcional.

Ela ultrapassa as diferenças dos objetos e estabelece uma unidade fundada não por semelhança mas por relações de identidade estruturais entre o todo e as partes. Desenvolvendo toda uma gama de correspondências simbólicas. O mágico sabe que operando sobre a parte ele pode criar correspondências simbólicas com o todo. Seu poder é fonte de saber e vice-versa.

*Neyde Theml*  
*Professora Titular de História Antiga*  
*Laboratório de História Antiga/PPGHC*





*Maria Regina Candido*

## **Prefácio**

O tema deste livro, cujo financiamento provém do Programa Prociência/UERJ, integra a pesquisa sobre religião, mito e magia junto à sociedade dos atenienses no período clássico. Tenho um especial interesse pela dramaturgia e considero o gênero trágico como um complemento à democracia e ambas formam a singularidade da cultura dos atenienses. Em Atenas, a *morte tornou-se um espetáculo* para ser visto e a *atividade ritualizada* assim como os sacrifícios passaram a integrar o palco trágico diante do atento olhar dos expectadores.

Entretanto, o ritual mantém limitações e interdito nos sacrifícios protagonizados no palco: identifica-se a presença de libações como o derramamento de líquidos, exceto o ato de verter o sangue da vítima sacrificial, por esgorjamento ou degola, diante do olhar do público presente ao teatro. O ato de esgorjar a vítima de sacrifício não é representado no espaço visível do palco trágico por ser considerado tabu, ação de *bárbaros*. O mesmo ocorre com as representações imagéticas dos vasos, afrescos e esculturas que não expõem o ato de perfurar o

pescoço de uma vítima de sacrifício sangrento, ou seja, o sangue não escorre diante do público presente no teatro de Atenas.

O pesquisador Bernard Deforge no livro *Le Festival des Cadavres: morts et mises à mort dans la tragédie grecque* complementa o interdito ao acrescentar que a tragédia grega é um ritual da morte no qual o seu ponto culminante é a exposição de cadáveres (Deforge, 1997:23), o que resulta no forte impacto para o público que o assiste. Matar em cena diante do público, mesmo que a cena seja conduzida pela imaginação, não deixa de ser um ato espetacular. A construção se deve a necessidade, bem demarcada por Aristóteles ao afirmar que a narrativa trágica deve ser composta de tal forma que mesmo ser ver, o expectador entende os fatos sucedidos.

O poeta escreve, tecendo a intriga para suscitar o espetáculo do medo e do terror, elementos primordiais que compõem o gênero trágico. Eurípides foi um desses poetas a demarcar com sua criatividade e inovação o gênero trágico, através da personificação de mulheres adúlteras, assassinas e dissimuladas, como seres ativos, atuando em espaços de predomínio exclusivo dos homens.

A sua biografia é proveniente da obra *Vita*, uma das principais fontes de informação sobre as suas peças e sua trajetória em Atenas. A partir dessa documentação é que somos informados que o poeta era filho de Mnesarchides, um próspero proprietário de terra, fato que inviabiliza as anedotas criadas pelos comediógrafos que diziam ser, sua mãe, vendedora de verduras na praça de mercado. O poeta nasceu em Salamina, no período da septuagésima-quinta Olimpíada, época em que Calliades era arconte e ano em que os gregos lutaram contra os persas.

Começou a escrever as dramaturgias na época em que Cálias era arconte, em 456 aC., e sua primeira participação na disputa no teatro de Dioniso foi com a peça *Peliades*, tragédia a qual ganhou a terceira premiação; no total, ele escreveu por volta de noventa e duas dramaturgias.

Em 431 aC, Eurípides concorreu com Sófocles e Euphorion apresentando três tragédias, *Medeia*, *Filoctetes* e *Dictys*, seguido do drama satírico *Theristae*; segundo Aristófanes de Bizâncio recebeu o terceiro prêmio. Entretanto, a personagem Medéia construída por Eurípides parece ter causado uma forte impressão junto ao público do teatro de Dioniso,

demarcando, inclusive, um acentuado impacto, pois a trama do personagem foi copiada por outros trágicos e poetas cômicos. Percebe-se também uma acentuada produção de vasos e afrescos com representações imagéticas sobre a trajetória da sacerdotisa de Hécate. Eurípides escreveu uma outra dramaturgia intitulada de *Aegeus*, na qual narrava a história de Medeia em Atenas, no enredo ela estava casada com o rei Egeu e, ao mesmo tempo, arquitetava a morte do herói Teseu.

Medéia tornou-se uma das dramaturgias mais marcantes da literatura ocidental, e , pretendemos apresentar ao leitor as várias facetas da neta do deus Hélios, desde a sua atuação como esposa e mãe chegando à mulher bárbara que usa do poder da magia como meio de ataque e defesa. A narrativa repleta de emoção de Medeia pode ser a história de todas nós, mulheres, que buscamos um *lugar de fala* e realização no mundo de predomínio masculino.

Maria Regina Candido  
Professora Adjunta de História Antiga/UERJ  
Coordenadora do Núcleo de Estudos da Antiguidade  
Programa de Pós-Graduação em História Política/UERJ  
Programa de Pós-Graduação em História Comparada/UFRJ

*Maria Regina Candido*





***Medeia: paixão, ódio e magia***





**1.**

*Medéia: paixão, ódio e magia*

**D**e acordo com Jean-Pierre Vernant o mito se apresenta como um relato vindo de épocas passadas e nesse sentido, o relato mítico não resulta da invenção individual e nem da fantasia criadora, mas da transmissão de valores e da memória de uma sociedade (J.P.Vernant,2000:12). Logo, para compreendermos o significado do mito de Medéia, temos a necessidade de interagir com a sociedade que o produziu. A tragédia Medéia, apresentada no teatro de Dionisos em 431 a C., nos remete às práticas da magia, aos sentimentos femininos e à condição social da mulher grega no período clássico.

Este tema integra o que se convencionou denominar de História de Gênero tornando possível demonstrar que a história das mulheres pode ter suas próprias heroínas que atuam mesmo em condição de subordinação à figura masculina. Tais mulheres souberam manipular o poder ao qual estavam submetidas atuando por lances, empregando táticas e subvertendo a ordem a partir do seu interior.

Para apreendermos o lugar social da mulher na sociedade grega do período clássico devemos inseri-la em seu contexto social de produção. Isto porque existe uma heterogeneidade de informação quando se busca referências sobre as mulheres na Antiguidade, os dados variam dos poemas à prosa, do período arcaico ao clássico. Embora haja uma diversidade de informação é possível estabelecer atributos comuns diante das inúmeras funções a elas destinadas como a procriação entre outras atribuições e responsabilidades assumidas em relação ao passado, presente e ao futuro de uma comunidade.

Consideramos a possibilidade da construção da *história das mulheres* na atualidade e para atingir este fim, devemos compreender a sua atuação junto às sociedades do passado, como a comunidade póliade dos atenienses, buscando subsídios que nos possibilite repensar a condição social da mulher no nosso tempo-presente.

A memorização de um mito se faz em forma de poesia como na epopéia homérica que atuou primeiro: como poesia oral, composta e cantada diante de um público que a reproduziu por gerações, através da participação ativa dos *aedos* - poetas cantadores, inspirados pela divindade denominada de Mnemosýne.

Somente mais tarde é que a escrita alcança o mito cujo resultando foi o estabelecimento de uma vertente oficial definida pelo texto escrito. Entretanto, devemos ressaltar que a narrativa mítica diferencia-se do texto poético pelo fato de comportar variantes, versões distintas, ou seja, permite ao narrador acrescentar e modificar a narrativa de acordo com o público ao qual se destina (J.P.Vernant,2000:13).

A tragédia *Medéia*, apresentada no teatro de Dionisos em 431 a C., nos remete às práticas da magia, aos sentimentos femininos e à condição social da mulher grega no período clássico. Compreendemos a narrativa mítica da sacerdotisa de Hécate como um registro de memória que nos traz fragmentos do passado dos gregos. O poeta, ao compor a sua dramaturgia, deixou vestígios de acontecimentos dos quais foi testemunha. Para nós, *o passado tornou-se um país estrangeiro no qual tudo é feito de modo diferente.*

O registro de memória do poeta, em forma de poesia, nos permite estabelecer uma aproximação com a cultura dos helenos. Sabemos que as informações sobre as mulheres foram compostas pelos homens, os quais tiveram como atitude o fato não nomeá-las, tornando-as uma realidade silenciosa.

Entretanto, o poeta Eurípides as coloca em primeiro plano, em atividades e no lugar social que os homens definiram e determinaram que elas atuassem, ou seja, o espaço fechado do gineceu no desempenho dos cuidados domésticos. Acreditamos que os vestígios de memória registrados pela tragédia *Medéia* nos possibilita repensar o lugar social das mulheres no tempo presente.

Eurípides expõe, no início do drama, a protagonista trágica como uma mulher abandonada pelo marido que desejava contrair novas núpcias com a jovem princesa de Corinto como nos indica a citação: “ *pois, encontra-se órfã sem cidade, ultrajada pelo marido, sem mãe e nem irmão para abrigá-la do infortuno* “ ( Eurípides, *Medéia*, v.255).

A situação nefasta de *Medéia* a coloca como esposa abandonada, mãe de duas crianças em situação de exílio e mulher estrangeira. O drama de *Medéia*, exposto logo no início da tragédia, visava despertar a comoção nos espectadores do teatro de Atenas, pois a infidelidade e a traição masculina não eram temas incomuns na sociedade grega, assim como não deixou de ser nos dias atuais.

No caso da sacerdotisa de Hécate, o agravante estava no fato dela se encontrar na condição de mulher estrangeira e bem longe de seus familiares.

Exigia-se de Medéia que cedesse a sua posição de mulher e esposa de Jasão para a jovem princesa, cujo status social era de melhor condição.

A tragédia *Medéia* tem por princípio o *agon*, principal requisito da vida do ateniense que se manifesta nas assembléias e tribunais. Nesta dramaturgia, o *agon* envolvia questões relacionadas à escolha e à ação humana que provinha da ética e obrigava o espectador a fazer uma escolha: a justiça ou a vingança. O poeta nos apresenta a reação dramática de uma mulher, inconformada com o abandono do marido que não considerou todo um passado comum de aventuras. Afinal, Medéia havia praticado vários crimes e transgressões em nome do amor que sentia por Jasão.

No prólogo tomamos ciência da trajetória de Medéia que veio da remota região de Colquida para o exílio em Corinto. Naquela região, considerada bárbara, ela conheceu Jasão e, movida por uma avassaladora paixão, traiu seu pai ao ajudar o herói a conquistar o Velocino de Ouro através da arte da magia e encantamentos.

O ardil, usado por Medéia foi descoberto, obrigando-a a fugir em companhia de seu homem e amado. Seu pai, o rei Aeetes, empreende uma,

perseguição ao casal pelos mares, porém, ao fugir , Medéia levou seu irmão Absyrto, que foi morto em meio à viagem. Ela o executou e esquartejou o seu corpo, jogando os pedaços no mar para atrasar a perseguição de seu pai.

A fuga teve êxito, porque o rei interrompeu a perseguição para recolher os pedaços do corpo do filho. Como pai, o rei Aeetes, viu diante de seus olhos o crime de sua filha Medéia que pôs fim a sua descendência. O poeta nos expõe uma mulher, cujo comportamento integra o espaço do desvio ao padrão estabelecido e esperado pelo homem grego. Ao evidenciar este crime, o poeta traz à memória dos atenienses o fato de que a protagonista havia estado envolvida em outros crimes de morte.

No episódio ocorrido na região de Iolkos, Medéia arditamente havia providenciado a morte do rei da pior maneira que um ser humano poderia morrer (Eurípides, Medéia, v.485): através das mãos de suas próprias filhas. Estas foram persuadidas a acreditar que esquartejando o corpo de seu pai, o rei Pélias de Iolkos, em meio a ervas e encantamentos, conseguiriam a proeza de rejuvenescer o velho rei; o resultado foi *a destruição de todo o palácio* (Eurípides, Medéia, v.485). Por este crime, o casal Jasão e

Medéia, foram perseguidos por Acastos, filho do rei morto. Ambos tornam-se errantes, estrangeiros a procura de abrigo, cujo pedido de asilo em Corinto foi aceito na condição de Medéia fazer uso de seus conhecimentos mágicos para cessar a seca, a fome e a infertilidade que assolava a região.

Nos interrogamos sobre o objetivo da mensagem do poeta ao nos expor uma mulher estrangeira, atuante, detentora de saberes mágicos e considerada *mulher de feroz caráter, de hedionda natureza e espírito implacável* (Medéia.v.100).

Medeia representa a mulher envolvida em circunstâncias hostis, saiu da casa de seus pais muito jovem para acompanhar o seu marido. Acreditamos que houve uma empatia entre o personagem Medéia e o público feminino, pois casar jovem era uma situação familiar com as quais as mulheres de Atenas, presentes no teatro, se identificavam.

Acreditamos que ao assistir uma dramaturgia, o ouvinte se identificava emocionalmente com a trama vivenciada pela protagonista, a ponto de se afastar do julgamento racional em prol da satisfação e de interesses emotivos, gerando uma tensão entre a simpatia e o julgamento justo. No momento em que a protagonista discursa para o coro que



representa as mulheres de Corinto, ela expõe uma tradição nas quais todas se reconheceriam, pois desde muito jovem eram preparadas para a subordinação à autoridade masculina. O responsável masculino pela família providenciava o seu casamento para o qual era preciso um dote com o objetivo de *comprar um marido* e cabia à jovem aceitá-lo como senhor que detém total controle sobre a sua pessoa.

O acordo de casamento acontecia entre os homens e as jovens não tinham a oportunidade de escolher o marido, o que levou Medéia a afirmar que *de todos os que têm vida, a mulher, seria o ser mais infeliz* pela obrigação de aceitar um homem a quem não podiam repudiar, visto que a mulher divorciada não era bem vista nesta sociedade (Eurípides, Medéia, v.235). Quando chegavam à nova residência não sabiam o que aguardava as jovens senhoras, por não terem sido bem instruídas pelos familiares.

Deviam adivinhar qual a melhor maneira de convívio com o esposo: tendo a sorte de conseguir um *bom esposo a jovem teria uma vida invejável*, caso contrário, viveria sob o jugo da violência para a qual a morte tornar-se-ia o bem mais suave (Eurípides, Medéia, 235-240); em caso de gravidez,

*Maria Regina Candido*

por exemplo, a protagonista afirmava preferir *lutar com escudo três vezes a parir uma só vez* (Eurípides, Medéia, v.250).

O lamento de Medéia tornou-se público através do uso da palavra, da retórica que se tornava um instrumento fundamental para a construção do drama visando expor o cotidiano da mulher ateniense. Diante da sua falta de opção e liberdade, as mulheres, por serem retiradas muito jovens da casa paterna e serem confinadas no interior do *oikos*, atuavam como mulher e esposa devendo, por obrigação, cuidar dos escravos, do marido, dos filhos e exercer com eficácia as atividades domésticas (Eurípides, Medeia: v.245).

Não podemos esquecer que o padrão definido como ideal para o comportamento feminino foi construído pelo homem grego, este esperava que ela seguisse o *modelo méliissa*, a saber: ser submissa, silenciosa e passiva, atributos contrários ao comportamento masculino definido como dominante, ativo, agressivo e agente de decisão.

No entanto, o comportamento de Medéia trazia à memória dos atenienses o mito de Pandora, de quem, afirmaria Hesíodo, descender *toda a funesta geração de mulheres* (Hesíodo, Teogonia, v.585) e que Eurípides

complementava ao afirmar *serem as mulheres habilíssimas artesãs de todo os males* (Eurípides, Medéia, v.409). Essas palavras marcavam o inconformismo da protagonista com a atual situação ao qual vivenciava. Ela expressava o seu desagrado ameaçando os seus inimigos, a saber: *três de meus inimigos, matarei: o pai, a jovem e meu marido* (Eurípides, Medeia, v.375), e, ao mesmo tempo, alertava que ninguém a *considere fraca, sem força, sossegada diante do infortúnio, mas de outro modo, perigosa contra os seus inimigos* (Eurípides, Medeia, v.410).

A partir de tais palavras, a protagonista de Eurípides, decidiu e optou pela ação de vingança, atitude reconhecida nos heróis trágicos quando em busca desesperada por recuperar a honra ultrajada como nos aponta a atitude do guerreiro Ajax de Sófocles.

Ajax e Medéia apresentam atitudes semelhantes: não suportam a idéia de serem vítimas de injustiças e de traição. Ambos não toleram a *etiasmene* - falta de respeito (Eurípides, Medéia, v.1355) de seus inimigos que riem de suas atuais condições de fracasso; no caso específico de Medéia, por estar só - *mone* (Eurípides, Medéia v.513) e abandonada - *eremos* pelo marido (Eurípides, Medéia v.255).

Medéia decidiu agir com violência por *não querer causar riso deixando impunes os seus inimigos* (Eurípides, Medéia v.1050). A sacerdotisa de Hécate deixava transparecer que a mais grave atitude diante de uma vítima de desprezo e fracasso era o riso - *gelos* (Eurípides, Medéia v. 383), e somente a vingança cruel como a morte poderia reverter esta situação tornando-a vitoriosa diante de seus inimigos (Eurípides, Medéia, v.395).

A semelhança entre Ajax e Medéia não seria mera coincidência, pois o poeta coloca na personagem atitudes masculinas, mesmo sendo inapropriado para uma mulher agir com iniciativa, inteligência e coragem. O uso da palavra e sua atitude decisiva remetem às ações de heróis que atuavam de forma individual para solucionar situação imediata, como nos indicam os termos como *ergasteon* (Eurípides, Medeia, v.791) definido como algo que deve ser feito; a palavra *tolmeteon* (Medeia, v.1051) nos remete a algo ousado a ser realizado. O verbo *kteno* significa a decisão de, em tempo breve, matar, extinguir, exterminar. a justiça, a ordem e as leis (Eurípides, Medéia, v.535).

Medéia muda de atitude visando atingir seu objetivo. Ela passa a agir de acordo com o modelo estabelecido pelos homens, ou seja, submissa,

obediente, deixando transparecer que aceitava o destino determinado por Jasão e Creonte. Ela prometia acatar a ordem do rei que havia determinado a sua saída de Corinto (Eurípides, *Medéia* v. 927). Para reafirmar o seu arrependimento e compromisso, Medéia envia, através de seus filhos, um presente de núpcias envenenado para a noiva de Jasão, e desta maneira ela mata a princesa e o rei.

O discurso dissimulado tem por princípio a arte da persuasão, da força da palavra que convence e permitindo a realização de sua vingança. Como mulher, ela não tinha a capacidade do uso da força física precisando, portanto, buscar meios alternativos para fazer valer a sua vontade e vencer o inimigo. A única solução foi usar o conhecimento do qual provinha sua habilidade e o saber que dominava: a arte da magia no uso de filtros e venenos, cujo conhecimento fazia parte de sua tradição familiar por ser sobrinha de Circe, sacerdotisa de Hécate e neta de Hélios. Sua ascendência lhe forneceu força, coragem e magia, atributos essenciais para sacrificar e enterrar os filhos no santuário de Hera Akraia.

De acordo com os mitógrafos anteriores ao final do V século, os filhos de Medéia teriam sido mortos

pela população de Corinto para vingar a morte de seus soberanos. Entretanto, o poeta Eurípides estabeleceu uma nova vertente mítica mostrando que as crianças haveriam sido executadas como sacrifício aos deuses pela própria sacerdotisa de Hécate. Talvez uma forma cruel e eficaz de vingança contra o abandono do marido e uma maneira de expor o quanto ela era terrível com os seus inimigos, pois, matando os filhos ela extinguiu a descendência de Jasão que reconhecia: *sem filhos você me destruiu* (Eurípides, Medéia, v.1325)

O poeta coloca Medéia fugindo em direção à Atenas, lugar em que a sacerdotisa utilizaria os seus saberes mágicos a serviço do rei Egeu, ao afirmar: *cessarei o teu ser sem filhos e te farei semear filhos, tais drogas conheço* (Eurípides, Medéia, v.715). Esta informação nos remete à proposta de Eurípides de usar o palco trágico como o espaço das denúncias relativas às transformações, que aconteciam na sociedade ateniense no final do V século. Analisando a personagem Medéia, algumas questões nos chama a atenção: a protagonista não representa a mulher grega devido a sua atitude considerada *bárbara*, como nos informa as palavras

de Jasão ao afirmar que *nenhuma mulher grega ousaria matar os próprios filhos* (Medéia, v.1340 ). Então que tipo de mulher ela representaria ?

Medéia usa a palavra para convencer, apela para a morte visando remover obstáculos, usa da astúcia, da faca e do veneno que, no conjunto, não formam poderes sobrenaturais. As práticas mágicas de Medéia nos indicam o domínio e o conhecimento de ervas, infusões e raízes que não denotam possuir poderes mágicos.

Este domínio e saber poderiam ser encontrados em algumas mulheres que circulavam em Atenas, sendo comum entre as mulheres gregas o uso de plantas e ervas para fins terapêuticos. Medéia representava a mulher estrangeira que detinha esta habilidade e o conhecimento de sua função e eficácia. A documentação textual nos indica várias mulheres míticas que detinham o conhecimento e o domínio de ervas e filtros para encantamentos. O saber que se estendeu, por tradição, às mulheres consistia na habilidade em manejar o cozimento das ervas, folhas e raízes para fazer infusões e filtros, que devido ao seu poder de cura passaram a ser considerados mágicos. Acreditamos que a ausência de conhecimento específico do funcionamento da natureza feminina fomentou a necessidade do

*Maria Regina Candido*

domínio do uso das ervas pelas mulheres, com o objetivo de atender aos seus problemas de saúde. O conhecimento das ervas atendia tanto às mulheres casadas quanto às prostitutas e *hetairas* que necessitavam saber que o efeito de folhas da família das *mentas* era muito útil para os problemas menstruais; as dores de varizes eram amenizadas



com fricção de folhas de *hera*; a *cebola selvagem* e o *alho* eram triturados com óleo e vinho, sendo eficazes para conter sangramento e secreção vaginal; a erva *artemísia* atuava sobre o ovário e plantas como a *belladonna* podiam ser usadas como calmante, mas que em porções concentradas tornavam-se abortivas; já as ervas da família do *ópium* eram eficazes como analgésicos para as mulheres em *trabalho de parto*.

Temos por suposição que Eurípides expõe na habilidade de Medéia o perigo deste saber. O seu desagravo seria a extensão do temor dos homens de Atenas pela participação ativa das mulheres junto ao uso das ervas e unguentos considerados mágicos. A preocupação do poeta com o uso das raízes pode



estar direcionada às ervas específicas que visavam despertar o interesse sexual dos homens. Um episódio desta natureza pode ser observado na citação da *Ilíada* ( XIV,198) quando uma mulher solicita a deusa Afrodite que a encante com o desejo e o feitiço do amor para que ela possa usar deste ardil com o seu amado. Acreditamos que esta mulher tenha sido aconselhada a usar as folhas de *orquídias* trituradas com vinho, um eficaz medicamento contra a impotência masculina ( o termo *orchis* significa testículo em grego) e , no caso das porções/*kykeon* e filtros mágicos, ao serem ingeridos pelo ser amado, podia ter como resultado a sua morte.

As ervas consideradas mágicas usadas pelas mulheres em forma de banhos e ungüentos, permaneciam em seu corpo em meio a fragrâncias aromáticas, mas havia a possibilidade de causar problemas na virilidade masculina, quando se tratava de unguentos contraceptivos. Havia plantas, ervas e raízes que também eram conhecidas por suas virtudes *apotropaicas* e usadas como amuleto contra a má sorte e roubos. Umas faziam prosperar os negócios outras eram eficazes para arruinar a saúde e as atividades do inimigo. Concluimos que o poeta utiliza o espaço do teatro de Atenas, através da

personagem Medéia, para fazer uma denúncia, alertando para a emergência de antigos saberes integrando novas práticas sociais como o uso do conhecimento mágico das ervas e filtros para atender desejos individuais. O uso das práticas mágicas das ervas e raízes tanto podia atender às necessidades de medicamentos para curar as doenças femininas, quanto ser usado como veneno para efetuar uma vingança. Medéia com a sua *sophia* expõe a ambiguidade de um saber que poderia ajudar um amigo com os seus benefícios, mas poderia ser fatal e destruir os inimigos. Como nos afirma Medéia *temido será sempre quem possui este saber, pois aquele que provocou o este ódio não celebrará facilmente a bela vitória*. O poeta deixa transparecer que todos aqueles que desafiaram a frágil esposa abandonada pelo marido acabaram vítimas dos poderes dos quais ela tinha domínio, as práticas da magia de *fazer mal ao inimigo*. Este saber-fazer atua através do acentuado estado emocional que transita entre o ódio, a raiva, a inveja entre outros – animosidade forte o suficiente para levar o inimigo à morte.

### Bibliografia

- EURÍPIDES. Medeia. Trad. Jaa Torrano, ed. bilingue. São Paulo: Hucitec, 1991
- HESIODE. Teogonie. Paris: Belles Lettres, 1954.
- HOMERO. Iliade, Odissée. Paris: Les Belles Lettres, 1974. Bibliografia
- BERNAND, A Sociers Grecs. Paris: Fayard, 1991.
- COULET, C. Communiquer en Grece Ancienne. Paris: Belles Lettres, 1996
- DETIENNE, M. Os Mestres da Verdade. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.
- FINLEY, M.I. O Mundo de Ulisses. Lisboa: Presença, 1988
- GRMEK, M. Diseases in the Ancient Grek World. London: John Hopkins, 1991.
- HAVELOCK, E. A Revolução da Escrita na Grécia. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1996
- MARAZZI, M. La Sociedad Micenica. Madrid: Akal, 1982
- VERNANT, J.P. O Universo os deuses os homens. São Paulo: Cia das Letras, 2000



*A recepção de Medeia no período helenístico*



**2**

*A recepção de Medéia no período helenístico*

Homero qualifica desejo pelo termo *eros* (Ilíada, XIV:315) definido como um sentimento passível de satisfação. Os poetas líricos consideravam os sintomas da presença de *eros* como a manifestação do *nosos*- doença, devido ao descontrole, a impulsividade e a forte emoção que acometia as suas vítimas (C.Faraone, 2000:44), chegando a delinear um quadro clínico de febre, prostração e desânimo diante da impossibilidade de realizar e satisfazer às necessidades que envolviam a relação de amor.

Durante toda a extensão do período clássico e helenístico, a raiz do verbo *ἐρᾶω* - amar com paixão, permaneceu próxima ao sentido de desejo sexual. O conceito está presente nos termos *eromenos* e *erastes* personificados pelo deus *Eros*, cuja força nos faz apaixonar por outra pessoa. O pesquisador Christopher Faraone afirma que o deus *Eros* tinha a função de trazer as dores, as torturas e loucuras que envolvem a paixão conceito que transpassou o período arcaico, clássico chegando ao helenístico. O autor acrescenta ainda que o deus

*Pan* foi associado a *Eros*, ambos com a capacidade de despertar descontroláveis desejos eróticos nos mortais através de impulsos violentos que podiam levar, inclusive, a morte (C.Faraone, 2000:46).

O poeta Eurípides deixa transparecer a relação entre *Eros* e *Pan*, apresentando-nos o personagem Fedra na dramaturgia intitulada Hipólito. A protagonista da tragédia encontrava-se enferma com o corpo estendido no leito e, de acordo com a narrativa, havia três dias que estava sem ingerir alimento, motivada pela forte dor da paixão. O coro interrogava a serva de Fedra visando saber se a protagonista estava possuída pela divindade *Pan* ou pela deusa *Hécate* (Eurípides, Hipólito: v.135). O poeta coloca Fedra como vítima do deus *Pan*, ou seja, um forte desejo da paixão, mas, a referência à deusa *Hécate* deixa transparecer a possibilidade estar sendo objeto de alguma impreciação, ou seja, uma maldição que tinha por fim *fazer mal ao inimigo*.

Os sintomas semelhantes de doença, motivado pelo sentimento de paixão não correspondido, tornara-se expressivo também no drama de Medéia, quando a serva informa que “...jaz sem alimento, corpo dado as dores, debilhado em lágrimas desde que soubera que estava sendo lesada pelo marido” (Eurípides, Medéia v.v.20-25).

*Maria Regina Candido*

O conceito de que o sentimento de amor ou de paixão que, pelo fato de não ser correspondido, levava as vítimas a agir como se estivessem acometidas por alguma doença, parece ter-se perpetuado, através dos tempos como nos indica Teócrito. A poesia denominada de *Pharmakeutrai* - *Mágicas*, produzida por volta do III século, parece ter como parâmetro o modelo de narrativa poética desenvolvida por Eurípides. Neste idílio, a protagonista Samanta, rejeitada pelo seu amado Delfos, aguardava o seu retorno e permanecia prostrada no leito por mais de dez dias. Tinha o rosto empalidecido em meio aos cabelos desalinhados. A angústia, que a consumia, impedia a protagonista de fazer uso de qualquer alimento, transformando o seu corpo em pele e osso (Teócrito, II:85).

Este modelo de poesia tem a peculiaridade de nos remeter as cenas do cotidiano daquele período. Embora, Samanta pareça ser uma jovem mulher da região de Alexandria, alguns *scholars* a situa na ilha de Cós, mas, o seu perfil de mulher rejeitada pelo ser amado seria familiar aos atenienses do III século, desde o período arcaico, assim como na atualidade. Samanta era uma mulher que havia sido abandonada pelo seu amado. Esta proposição



pode ser observada na citação em que ela informava que perfazia o total de *doze dias que Delfos não vinha vê-la e nem estava interessado em saber se ela estava morta ou viva* e, para a protagonista, havia o indício de que *Eros e Afrodite haviam colocado outros em seu coração* (Teocrito, II:05). Entretanto, Samanta, seguindo o modelo de Fedra e Medéia, inclusive com os mesmos sintomas físicos, não permaneceu inerte diante da rejeição de seu jovem amado e decidiu reagir contra o mal que a acometia.

Como toda mulher traída e inconformada pelo abandono, Samanta buscou meios alternativos através da *maneira de usar* a magia que tanto poderia servir para reaver o amor perdido quanto prejudicar o seu amado chegando ao seu aniquilamento. A matriz poderia ser a tragédia Hipólito, representada em Atenas em 428, onde o poeta nos apresenta uma mulher casada em busca de uma relação de amor com outro homem.

Fedra(1) tinha pelo enteado Hipólito um amor que fugia ao seu controle. Ela mesma reconhecia que estava acometida de uma forte paixão. Rejeitada pelo ser amado, Fedra recorreu a *maneira de usar* a palavra como um instrumento capaz de efetuar a sua vingança. No momento do suicídio, a protagonista deixara um tablete grafado no qual acusava Hipólito

de algo que ele não havia cometido. A palavra escrita no tablete foi utilizada como instrumento de acusação resultando na morte de Hipólito. O poeta, através da protagonista, fez uso da crítica contra a força da retórica, da arte da persuasão, no uso da palavra que inverter a verdade dos acontecimentos, demonstrando o caráter negativo da escrita que podia expor uma mentira, ocultando uma verdade e trazer como resultado o prejuízo a alguém, ação muito próxima dos tabletes de impreciação muito utilizado no período.

A narrativa poética de Teocrito, colocava Samanta envolvida em forte paixão e evocava a ajuda das divindades do Olimpo e das potências do mundo subterrâneo para ajudá-la a recuperar o seu amado: “ *Saudo, Hécate, atenda-me nesta empreitada e torne os meus procedimentos mágicos tão fortes quanto os de Circe e de Medéia*” (Teocrito, II:15). O fato de Samanta enviar preces para as três feiticeiras conhecidas no mundo dos helenos tanto pelos seus encantamentos quanto pela magia, nos indica a permanência junto a memória dos atenienses, no III século, da narrativa mítica dessas mulheres perpassando o período arcaico ao clássico chegando ao helenístico assim como o seu *saber-*

*fazer as práticas da magia e da sedução.* Homero nos trouxe a narrativa mítica da feiticeira Circe(2) no canto X da Odisséia, expondo a maneira de fazer a magia da sedução usando filtros e porções e encantamentos. No desenrolar da narrativa, o poeta situava o herói Odisseu e seus companheiros como recém saídos de uma perigosa aventura na região dos *Cíclopes* (Homero, Odisséia, IX:560; X:200). Ao serem arremessados pelos ventos na ilha de Eea, descobrem a entrada de uma suntuosa habitação (Homero, Odisséia, X:250) onde foram recebidos por uma mulher de belos cachos, cuja genealogia a colocava como filha de *Hélios*, sobrinha de *Hécate* e tia de *Medéia*.



Estamos nos referindo a Circe de belos cachos que ao executar o ritual de hospitalidade faz uso da magia e do encantamento a base de queijo, farinha, mel misturado ao vinho dos visitantes formando uma porção mágica que em grego denomina-se *-kaka pharmaka-* (Homero, Odisséia, X:213).

Esta prática mágica resultou em alucinação, ação

*Maria Regina Candido*

que transformou os marinheiros de Odisseu em dóceis animais selvagens, imagem representada na taça da figura negra do pintor de Boston Polifemos.

De acordo com a narrativa, Odisseu sai em busca de seus companheiros e se aproxima da residência de Circe(3). A anfitriã o saúda e o recebe instalando-o em confortáveis assentos. Odisseu narra que Circe, seguindo o ritual de hospitalidade, ofereceu-lhe o vinho, misturado com filtros mágicos, servido em bela taça trabalhada em ouro - (Odisséia,X:315-319). Acreditamos que Circe, encantada com a beleza física de Odisseu, deve tê-lo observado atentamente.

Enquanto, ele absorvia o vinho, ela aguardava calmamente, e continuava a admirar os contornos de seus olhos, de sua boca e até que percebe a ausência do efeito da porção - (Odisséia,X:290). Manipulando o jogo de força, sedução e magia, o estrangeiro consegue forçar Circe a desfazer o encantamento de seus companheiros. O poeta nos induz a imaginar que o casal passou a viver uma relação de aventuras e prazeres destinados somente aos imortais(4)- vejamos a citação:[...] *“Ora repõe na bainha essa espada, e depois disto, para o meu leito subamos, para, no amor enlaçados e dessa maneira, no leito tenhamos confiança recíproca”*(....) (Homero,Odisséia, v.335).

Acreditamos que a referência de Circe, no III século, se deve ao fato de grande parte dos helenos sonharem em vivenciar momentos de paixão e prazer semelhante a forma cantada pelos poetas que perpetuaram a narrativa, independente do gênero, como nos indica Samanta ao questionar: “[...] *por quem será que ele suspira, por uma mulher ou um jovem homem*.[..].” (Teocrito,II:150). As mulheres, em especial, talvez desejassem casamentos menos repressivos e maior liberdade na relação de amor. Supomos que deixando a passividade, as mulheres atuariam como um *erastés* em busca da realização de seus sentimentos como nos induz Samanta que usa de filtros e encantamentos amorosos visando reaver a atenção e o interesse de seu jovem amado Delfos.

Consideramos que no III século, ocorreu uma releitura do mito homérico, pois Circe deixa transparecer os anseios e as aspirações daqueles que buscavam a liberdade de pensar e de agir através de meios alternativos de realização. No caso da magia, Circe atuava através da atividade a qual tinha domínio (Odisséia, X:275), ou seja, o domínio das ervas e encantamentos. A mulher de belos cachos usou do toque de sua vara mágica como seu instrumento de poder. A vara - *rabdos* - e o punhal-*ksiphos* (5) - tornaram-se artefatos equivalentes, ambos apresentam-se semelhantes a um cetro.

L.Gernet afirma que o cetro seria o lugar material de uma força religiosa (L.Gernet,1982:46), acrescentamos que esta força, na narrativa mítica, conferia a equivalência de um poder em relação a um saber. A posse destes instrumentos, colocava os seus detentores, Odisseu e Circe, em igualdade de condição para o diálogo, a relação de *Eros* e de *philía*, tipo de relacionamento buscado tanto pelos homens quanto pelas mulheres no período arcaico, minimizado no período clássico e retomado no período helenístico.

Odisseu, cuja mão segurava o punhal, representava a lei dos homens, a busca da justiça através do debate nas assembléias. A arma de ferro cortante, atributo masculino, contrastava com a vara mágica de Circe, artefato de madeira, relacionado à vegetação e que se definia como uma arma feminina capaz de evocar a força dos poderes mágicos da terra em atendimentos aos anseios individuais. Odisseu, senhor do raciocínio, do controle do guerreiro invencível, da arma de bronze e que faz uso da força física que seduz, complementa Circe, senhora das emoções, que combate com a força da natureza, do encantamento, da magia e da sedução. Tais poderes parecem emergir em Atenas do V ao III

século e usa da poesia mítica para expor os seus receios, entre eles de que as *hetairai* e prostitutas fizessem uso dos filtros mágicos e encantamentos para manter os clientes fiéis na concessão dos prazeres sexuais. Havia também o temor que esta prática e conhecimento se estendessem às esposas dos cidadãos atenienses.

Sófocles expõe esta possibilidade ao apresentar o personagem Djanira como esposa acometida pelo ciúme, sentimento que a levou a fazer uso de filtro mágico nas vestes do marido, na esperança de despertar-lhe o interesse e a chama da paixão. Héracles, ao tocar na túnica envenenada foi acometido de terríveis dores como se o corpo ardesse em chama, o que resultou em sua morte.

A idéia de fazer o corpo do ser amado arder em chama, parece integrar o repertório da magia amorosa. Samanta evoca as potências sobrenaturais para acompanhá-la a queimar os ramos de louro, símbolo da *performance* atlética de Delfos. Ela cita, “...eu queimo esta ramo de louro...” e assim como ele arde em brasa...que arda também em chamas o corpo de Delfos..” (Teocrito,II:25).

Nos chama a atenção nesta parte do poema, o fato de Samanta desejar que seu amado queime entre as chamas, o que nos indica que a evocação

se aproxima do repertório das imprecacões que visam *fazer mal ao inimigo*. Sabemos que o solicitante da magia amorosa expõe um acentuado envolvimento emocional e expressa o desejo de exclusividade e de posse da pessoa amada, independente da vontade do parceiro. Caso não consiga realizar o seu desejo, o solicitante decide pela destruição do ser amado, como nos indica esta citação: “[...]eu quero encantá-lo com os meus filtros mágicos.[...] mas, se ele me desprezar, será pela porta de Hades que irá bater, levados pelas Moiras... e pela potência de meu veneno.[..].” (Teocrito,II:160).

Nesta parte do poema, a ação de Samanta assemelha-se com a poesia trágica de Medéia, representada em 430 que usando o *saber-fazer* a magia, vinga-se promovendo a morte de sua rival Glauce aniquilando-a e, ao mesmo tempo, atinge a honra do seu marido. Em situação semelhante encontrava-se Samanta que havia perdido a mãe recentemente, sentido-se sozinha.

A situação nefasta de Medéia a colocava como esposa abandonada, mãe de duas crianças e como mulher estrangeira em situação de exílio. O drama de Medéia, exposto logo no início da tragédia, visava despertar a comoção nos espectadores do



teatro de Atenas, pois a infidelidade e a traição masculina e o abandono não eram temas incomuns na sociedade dos atenienses. O tema emerge no período clássico, permaneceu presente no III século, na poesia de Samantha, assim como não deixou de estar presente nos dias atuais ao ser reapresentado nos teatros da pós-modernidade.

#### NOTAS

1 Maiores informação ver *A Hybris de Fedra*, revista Phoinix 1995, pag.131-137.

2. Taça de figuras negras *Circe, Odisseu e seus companheiros*, pintor Boston Polifemos, período 550 aC. Localização Boston Museu of Fine.arts 99518. H. L. Pirce Fund. ABV 198.

3. Antes de chegar à residência de Circe, o herói foi interpelado pelo deus Hermes que o advertiu sobre os poderes mágicos da bela mulher. O deus auxilia Odisseu protegendo-o com uma raiz de cor negra chamada *moly*.

4. Circe fala a Odisseu: [...] “*Ora repõe na bainha essa espada, e depois disto, para o meu leito subamos, para, no amor enlaçados e dessa maneira, no leito tenhamos confiança recíproca.*” [...] *Odisséia*, v.335

5. Homero menciona os procedimentos de Circe: [...] Logo que Circe com sua varinha tocar-te no corpo, saca depressa da sua espada cortante [...] (*Odisséia* v.290). Em grego, o instrumento de poder de Circe denomina-se de *ῥάβδος* que traz a tradução de vara, bastão, cetro, algo semelhante ao órgão genital masculino, galho, caniço de pesca, ramo. Em defesa ao toque da vara mágica, Odisseu tinha que sacar rapidamente o *ξίφος* “*οξύ ερυσσόμενο*”, ou seja, ele deveria proteger-se com o punhal ou espada e o termo *ξίφος* apresenta os dois significados.

Bibliografia

- ÉSQUILO. *Greek Tragedy*. Greek-english. Translation by D. Page. Oxford: Oxford University Press, 1972.
- EURÍPIDES . *Medéia*. Trad. Jaa Torrano (bilingüe). São Paulo : Hucitec, 1991 .
- \_\_\_\_\_ *As Troianas* . Madrid : Gredos , 1985 .
- \_\_\_\_\_ . *Hippolyte* . Paris: Belles Lettres, 1927 ed. Bilingüe
- HOMERO *Iliad* . greek-english translation by A T. Murray, London: William Heinemann Ltd, MCMXXVII
- \_\_\_\_\_ *Odyssey* greek-english translation by W. B. Stanford. New York: St Martun Press, 1991 , 2v
- THÉOCRITE *Les Magiciennes* . IN: *Bucoliques Grecs* Paris: Les Belles Lettre, 1925
- THÉOPHRASTE. *Caractères*. Paris: Les Belles Lettres, 1964.
- BURKERT , W. *Religião Grega na Época Clássica e Arcaica*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1993.
- \_\_\_\_\_ . *Homonecans* . *The Anthropology of Ancient Greek Sacrificial Ritual and Myth* . Berkeley, California Univerty Press, 1983 .
- \_\_\_\_\_ . *Antigos Cultos de Mistérios*. trad, Denise Bottman. São Paulo: EdUSP, 1991.
- \_\_\_\_\_ *Causalité Religieuse: la faute, les signes, les rites*. METIS. Paris- Athènes: EHESS, 1994-1995, vol. IX-X
- CANDIDO, M.R. *A Hybris de Fedra*. *Phoînix* 1995. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995, p.131-136.
- \_\_\_\_\_ *Medéia: Ritos e Magia*. *Phoînix* 1996. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996, p.229-234
- \_\_\_\_\_ *Os Cíclopes e a Natureza*. *Clássica*. Araraquara: SBEC, 1993, supl.3, pag. 145-150
- CHARVET, P & OZANAM , Anne - Marie . *La Magie* . Paris : Nil . Ed. 1994 .
- FLINT, Valerie et alii. *Witchcraft and Magic in Euope: Ancient Greece and Rome*. London: The Athlone Press, 1999, vol 2
- GAGER, John G. *Curse Tablets and Binding Spells from the Ancient World*. Oxford: Oxford University Press, 1992





***Medeia e o mito da Grande Mãe***



**3**

*Medeia: o mito da grande mãe*

A trajetória e as variantes do mito de Medeia nos aponta para as crenças e tradições que circulavam na sociedade grega desde o período arcaico. O mito deixa transparecer a execução de rituais de magia e de encantamento associados ao uso de ervas e raízes – *pharmaka* e *epoda* que tanto tinham o poder de curar – como o episódio do rei Egeu, quanto podiam matar como o caso de Gláucia e Creonte, ambos narrados na poesia trágica Medéia de Eurípides.

Nesta dramaturgia, apresentada em 431 aC em Atenas, o poeta nos relata uma das vertentes do mito na qual a protagonista detém uma prole de dois filhos. Entretanto os mitógrafos Parmênides e Eumelos indicam uma prole extensiva de quatorze filhos: sete meninos e sete meninas. Acreditamos que esta vertente pertence a uma tradição muito antiga que remonta ao período em que as comunidades indo-européias da Península Balcânicas passavam por transformações inerentes ao processo de sedentarização.

A partir deste momento emergem junto as comunidades gregas questões relacionadas à vida e a morte. As mudanças climáticas tiveram acentuada repercussão na condição de vida destas populações, alterando profundamente a relação com os fenômenos da natureza. O clima, entre outros fatores, efetuiu e definiu mudanças radicais no gênero de vida das comunidades do Mediterrâneo que passou da atividade baseada na transumância para a sedentarização.

Este fato alterou profundamente as relações do homem com a natureza, pelo fato levar a população a conquistar o domínio de técnicas de cultivo de cereais e da domesticação e criação de animais de pequeno e médio porte. Ao domínio das técnicas juntaram-se as crenças e as superstições que envolviam o homem e a natureza em busca da necessidade de garantir a fertilidade do solo e a fecundidade do gado: elementos fundamentais para a sobrevivência de uma comunidade. Neste contexto, o mito de Medéia representaria a divindade cujo atributo maior estaria ligado as drogas e as ervas mágicas capazes de garantir a fertilidade e a fecundidade de animais, vegetais e das mulheres. O mito de Medéia com a sua prole extensiva significava

a deusa- mãe protetora do mundo ctônio e agrários. Acreditamos que narrativa mítica de Medeia relacionada a ritos propiciatórios ligados a fecundidade nas mulheres, a fertilidade do solo e dos animais pertencia a uma época muito antiga e indeterminada. O domínio e o conhecimento de Medéia com as ervas mágicas proporcionou-lhe honras e cultos por toda a região do Peloponeso.

Nos questionamos sobre os fatores e significados da variante do mito de Medéia apresentado no período clássico ateniense. Tal questionamento se deve a constatação da existência de uma variante em relação a prole da protagonista indicando uma redução de catorze para dois filhos. A presença de um casal de filhos pode ser observada através das representações imagéticas cujo tema detém-se no momento em que a sacerdotisa de Hécate mata os filhos que teve com Jasão. A redução da prole de Medeia deixa transparecer uma opção da liderança política de Atenas pelo espaço urbano. Na busca da confirmação de nossa hipótese, tivemos a necessidade de organizar um *corpus* sobre o mito de Medeia, de forma a propiciar a compreensão da variante utilizada por Eurípides.



As informações sobre o mito provem de épocas e autores distintos do V século o que não invalida a formação do conjunto de dados sobre o mito. Alain Moreau afirma que não há uma significação do mito, mas, significações porque o mito nos revela episódios e acontecimentos que vinham marcando uma sociedade através dos tempos (A. Moreau,1994:16).

As informações cotejadas sobre o mito de Medéia nos permitiram formar o núcleo de identidade determinada que perpassa a maioria dos mitógrafos e poetas, a saber:

1. a habilidade de saber-fazer
2. o domínio e o conhecimento das ervas mágicas
3. mulher, esposa e mãe
4. ligação com o mundo subterrâneo: Perséfone e Hécate
5. ligação com a natureza selvagem; Artemis
6. estreita relação entre culto – benefício – culto.

Outra informação que integra o núcleo de identificação do mito pode ser observado através da estreita relação familiar com os deuses, o que confere a Medéia uma ascendência divina, a saber:

*Maria Regina Candido*

Hélio	deus Sol, símbolo da justiça	seu avô/ pai
Selene	mãe do deus Dioniso	sua tia
Circe	habilidade com as ervas mágicas	sua tia
Idye	filha do Titã Oceano	sua mãe
Aeetes	filho do deus Hélio	seu pai
Hécate	deusa do reino dos mortos	sua tia/mãe

As referências sobre as habilidades de Medéia como o saber- fazer, usar as drogas e ervas mágicas associadas a sua ascendência divina reafirmavam a sua natureza sobre-humana. Estes atributos formavam o núcleo de permanência a estrutura mítica, de modo que a narrativa de Medeia ultrapassou gerações e alcançou os nossos dias com os mesmos atributos e especificidade de identificação. O mito de Medeia foi convertido em estrutura verbal por Hesíodo, narrativa mais antiga do mito, que destacou o saber das musas como um testemunho, de modo que a poesia e a história se tornam conhecimentos do passado. Para os poetas, as musas significavam a palavra cantada, ritmada e transmitida pela memória através do cantar do *aedos*, de gerações a gerações, permitindo o domínio e o saber de todo o conhecimento do passado.

Numa sociedade cuja comunicação se processava de forma oral, havia a necessidade do desenvolvimento da memória e de meios técnicos precisos de controle, de forma a manter a estrutura do mito, a fim de que toda a informação do passado permanecesse na memória coletiva e fosse preservada. Eurípides, cidadão ateniense e integrante da organização políade teve o conhecimento dos diversos relatos míticos de Medéia e o apresentou no palco através de sua leitura singular da tragédia.

Como poeta, ele teve uma abordagem pessoal do mito, sendo livre para criar relações do mito com os acontecimentos de sua época. A partir deste momento, o real e o imaginário se entrelaçaram, passando a formar uma das representações da realidade histórica, que pela palavra do poeta adquiria um sentido de verdade. Podemos nos aproximar da opção do poeta por uma das variáveis do mito onde se destacava a redução da sua prole de catorze para dois filhos. A escolha por um casal de filhos revelava a opção pelo espaço urbano.

Entretanto, como o teatro era um espaço de denúncia, o poeta parecia evidenciar os demais conflitos que envolviam os atenienses no período clássico, visto que a opção pelo espaço urbano se relacionava a derrota, a insegurança e a morte.

*Maria Regina Candido*

Evidenciamos as variantes da estrutura do mito através da construção da seguinte relação binária, a saber:

*Número de filhos atribuídos a Medéia*

<b>Situação A</b>	<b>Situação B</b>
período <i>anterior</i> ao VI	período <i>posterior</i> ao VI
prole extensiva	prole reduzida
14 filhos	2 filhos
7 meninos e 7 meninas	dois meninos

**informações transmitidas**

<i>Homem x Natureza</i>	<i>Homem x Cultura</i>
atividade agrária	atividade urbana
domínio da palavra	domínio da palavra
mágico-religioso	debate- persuasão
técnica de cultivo	política
campo e pastagem	assembléia e ágora
fertilidade do solo/gado	denunciar: violência
fecundidade da mulher	guerra e epidemias
Medéia:	Medéia
Grande Mãe - Terra	Mulher - assassina
Magia:Fecundidade	Magia: Morte

Como podemos observar, o mito de Medeia foi objeto de profundas transformações a partir do VI século. A sacerdotisa de Hécate deixa de ser venerada como no mito da Grande Mãe, cuja arte da magia propiciava e garantia a fertilidade do solo, do gado e a fecundidade da mulher para se transformar em feitiçaria e assassina.

A opção do poeta em protagonizar a vertente do mito como uma mulher que mata os seus filhos, nos remete ao episódio do início da Guerra do Peloponeso e aos primeiros impactos da morte (Tucid.II:47).

Medeia deixa de ser o símbolo da Grande Mãe Nutridora, porque os atenienses se consideravam filhos da terra, como podem observar através do discurso de Lísias ao mencionar que a maior parte dos povos ocupou um solo estrangeiro e expulsaram os seus habitantes; os atenienses, ao contrário, eram autóctones porque a mesma terra era a sua mãe e a terra dos ancestrais (Lísias, II:17).

Entretanto, a Mãe Terra – *témenos* dos ancestrais disseminava os seus filhos através de uma epidemia como se manifestasse o seu desagravo pela decisão dos atenienses em não defender o território ático. Todo cidadão tinha conhecimento de que seria um ato de impiedade a invasão de um território, considerado como *hierá* - coisa sagrada. Abandoná-lo foi uma ofensa aos deuses protetores daquela região. Acreditava-se que um ato como este de desagravo, despertaria a ira dos deuses contra o inimigo invasor. Entretanto, a ira dos deuses caiu sobre os atenienses pelo fato de não terem impedido a invasão do espaço sagrado dos deuses da

vegetação e caça, no caso, atingindo diretamente Demeter e Àrtemis. Tucídides nos relatou que a peste começou imediatamente após a invasão do território ático pelos lacedemônios, castigando, principalmente, Atenas (Tuc.II:54).

O historiador acrescentou que a população atingida pela peste começou a ser dizimada no interior dos grandes muros, enquanto que fora desta área, na *khora* – a plantação estava sendo devastada pelos invasores. Deduzimos que com o episódio do conflito do Peloponeso, a relação, passado e presente, tornaram-se viva na memória dos atenienses, diante das incertezas do momento. Desta forma, buscaram apoio e solução no passado ratificado pela tradição.

No caso do poeta, a denúncia no palco trágico, recaía sobre os responsáveis pelas decisões da *polis* que estariam se deixando levar pelo poder da força e não pela razão e pela lei. A população, diante da ineficácia dos sacerdotes em enviar suas súplicas aos deuses Olímpicos, assumia a iniciativa individual de buscar a cura e a proteção contra a peste.

De acordo com E.R.Dodds, neste momento de tensão, começaram a aparecer junto às fendas dos santuários e dos templos, imagens grotescamente

primitivas, já que não havia nenhum obstáculo para se efetuar tal procedimento: os intelectuais haviam se retirado para o universo das especulações filosóficas deixando a população comum entregue a sua própria sorte (E.R.Dodds,1980:209).

Partimos do princípio de que a magia integrava o ritual e cerimônias da religião poliades e dos cultos de mistérios, entretanto, começamos a perceber que, a partir do V século, ocorria uma gradual separação da sua prática, em relação ao conjunto de preceitos tradicionais, tornando-se, inclusive, alvo de críticas dos defensores do sistema políade. Portanto, as críticas endereçadas a magia neste período se deve a sua especificidade em ser uma ação praticada no espaço urbano, visando atender a interesse individual, efetuada de maneira oculta, apresentando uma relação direta de interação com as potências sobrenaturais.

Concluimos que o mito de Medeia nos permite analisar o processo de transformação social e religiosa no momento do conflito dos atenienses e espartanos. A prática da magia assumiu um lugar de destaque na sociedade *políade* fomentando uma apropriação de elementos da religião oficial *políade*.

*Maria Regina Candido*

Documento

EURÍPIDES. *Medeia*. São Paulo: Hucitec, 1991

TUCIDIDES. *História da Guerra do Peloponeso*.  
Brasília:UnB, 1987

Bibliografia

BANDINTER, Elisabeth. *Um é o Outro*. Rio de  
Janeiro:Nova Fronteiras, 1986.

DODDS, E.R. *Os Gregos e os Irracionais*.Lisboa:  
Gradeva, 1988.

GARLAND,Robert. *Religion and the Greeks*. London:  
Bristol Classic Press, 1994.

GRAF, Fritz. *La magie dans L' Antigiyité Greco-Ro  
maine*. Paris:Belles Lettres,1994

HERZT, Robert. *Religião e Sociedade*. Rio de  
Janeiro:Tempo e Presença, 1986.

MONTEIRO,Paula. *Magia e Pensamento Mágico*.  
São Paulo: Ática, 1986.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mythe et Societé en Grece  
Ancienne*. Paris: Maspero,1974.

ZAIDMAN, Louise B. et PANTEL,Pauline. *La Religion  
Grecque*. Paris: Armand Editeur,1989.







*Medéia, rito e magia*



**4**

*Medeia, rito e magia*

**A** variante do mito de Medeia utilizada por Eurípides em 431 aC. É vista por nós como uma tentativa de reflexão e de criação do poeta em face aos acontecimentos contraditórios, então vivenciados pelos atenienses. A trajetória de Medeia, da Colquida até Atenas, permite-nos entrever a imagem que sociedade políade fazia de si mesma, em oposição à imagem do outro situado fora do espaço da cultura helênica.

No V século a C, a sacerdotisa de Hécate aparece com um duplo aspecto: mulher bárbara e infanticida. Medeia, movida pelo amor a Jasão foi capaz de cometer uma série de crimes de morte visando beneficiar o amado. Como as transgressões cometidas na região de Colquida, após ter ajudado Jasão a conquistar o *Velocino de Ouro* - definido como um manto sagrado tecido em ouro e lã - Medeia trai o seu pai ao usar seus conhecimentos mágicos para ajudar Jasão, aspectos que foram acentuadamente demarcados na dramaturgia do poeta Eurípides.

A tragédia Medeia permaneceu junto à memória do Ocidente ao vencer o tempo como nos aponta o cineasta Peir Paolo Pasolini que representou o mito no cinema na década de 60. A película tem o seu início, mostrando a região da Colquida com o seu aspecto montanhoso, árido e assustador visando ressaltar, junto ao expectador, a especificidade da região exótica de onde provinha Medéia. A mesma peculiaridade ocorre com Maria Callas ao representar



a protagonista Medéia com os seus trajes negros e exuberantes de sacerdotisa e feiticeira.

A matriz do cineasta pode ter sido Eurípides ou mesmo Apollodoro. Este nos informa que Medeia, ao fugir da região da Colquida, levou consigo o seu irmão Absyrto. A narrativa mítica nos indica que em meio à jornada, Medeia, mata e esquarteja o irmão lançando as partes do seu corpo ao mar. No filme de Pasolini, as partes do corpo de Absyrto são lançadas e deixadas ao longo do caminho. O rei Aeetes, incrédulo e horrorizado com a cena interrompe a perseguição para recolher as

partes do corpo do filho; ação que retardou a caçada ao casal permitindo a fuga de Medeia e Jasão para a região de Corinto ( Apollodoro, I, 9:24).

Medeia ao matar o irmão, interrompe a dinastia do rei Aeetes além de cometer uma grave ofensa aos pais. A ação entre os gregos constituía um crime monstruoso que exigia um tratamento especial pelo fato de despertar as potências sobrenaturais identificados como as *Erínias* – seres alados de pele enrugada e aparências hediondas, também conhecidas como *Fúrias* com os seus cabelos de serpentes e que no seu domicílio do mundo subterrâneo são chamadas de *Arai/ Malditas*. Embora, sejam assustadores, tais seres defendiam a justiça familiar, ou seja, saíam em defesa do sangue derramado de um parente, e sua vingança consistia em atormentar a vida do transgressor (H.Jones,1989:2).

De acordo com as leis da *Thémis* – lei dos ancestrais - e a religião grega, Medeia cometera duas graves transgressões, a saber: a primeira por ter desencadeado a desordem familiar e a segunda, por ter cometido um crime de sangue, ação que a colocava em estado *hybris*, cuja mácula incidiria sobre ela e sua descendência ou mesmo sobre a

comunidade ao qual estava presente. A sociedade grega concebia a família como sendo uma unidade primordial, base da organização *políade* e da *paidéia* helênica. A vida do filho era o prolongamento da vida dos pais como nos indica Aristóteles ao afirmar que a união entre o homem e a mulher ocorre para a perpetuação da espécie, pois há um impulso natural no sentido de querer deixar um outro ser da mesma espécie (Política,1252b). Os filhos herdavam as obrigações religiosas da comunidade, mantêm as qualidades morais da família, exercem a gerência do patrimônio e as transações comerciais dos pais (E. Dodds, 1998:42).

Como sacerdotisa de Hécate, deusa protetora dos mortos, Medeia tinha conhecimento de que havia iniciado um processo de caos ao desestruturar a família de seu pai e provocar a morte de seu irmão Absyrto, e reconhecia a necessidade de restabelecer a ordem cósmica e de aplacar a ira das potências do mundo subterrâneo. Medeia tinha acesso a dois espaços distintos: um espaço sagrado dos deuses e um espaço profano dos homens. Para o pensamento mágico- religioso dos helenos, ambos formavam dois mundos opostos, porém complementares. Os dois espaços apresentavam-se distintos, com naturezas específicas e hostis (J.J.Wunemberger, 1981:81).

Para o leigo, o contágio direto com o espaço sagrado revela uma transgressão de algo que se revestia de interdito, mas para o sacerdote ou feiticeiro, este contato significava um momento de iniciação e uma atividade ritualizada dos cultos de mistério (J.J.Wunemberger, 1981:76).

A ligação entre estes dois mundos ocorria por meio de ritos e o iniciado no culto de mistério sabia como transitar entre um espaço a outro sem o perigo de trazer a contaminação para si ou para a comunidade em que vivia. Da mesma forma, podemos compreender que o tempo sagrado dos ritos apresentava-se como um tempo circular, reversível e recuperável (M. Eliade, s/d:81).

A seguidora de Hécate, como praticante da magia, necessitava restabelecer a ordem e a harmonia interrompida entre o tempo sagrado, de sacerdotisa, e o tempo profano de mulher. Isto porque a seqüência harmoniosa deste tempo estava ligada a sua própria existência, isto é, teria um início, meio e fim. De acordo com Arnald Van Gennep, a existência de um indivíduo inserido numa comunidade antiga era regida por etapas. Estas etapas marcavam as mudanças de uma idade a outras ou de um status social a outro; as mudanças eram acompanhadas por ritos e cerimônias mágico-religiosas (A Gennep, 1977:26) que significavam um reconhecimento público da mudança efetuada.



O *kosmos* do feiticeiro seguia o mesmo processo, formando um ciclo que , através de ritos e invocações visavam colocar cada coisa no seu devido lugar (P.Monteiro,1986:51). Ao termino do ciclo, a sacerdotisa de Hécate abria a possibilidade de recomeçar uma nova vida, recriando uma nova existência, em uma outra região e com reservas de forças vitais (M.Eliade,s/d:91).

Medeia tinha conhecimento da necessidade de assegurar, proteger e garantir o êxito desta nova condição de mulher e esposa de Jasão. Mircea Eliade acrescenta que o sacerdote reatualizava a cosmogonia através dos ritos de passagem, porque todas as vezes que ocorria uma mudança de região ou de categoria social, o rito assegurava o início de uma nova existência propícia a si mesmo (M.Eliade,s/ d:92).

O indivíduo, ao praticar os ritos, aproximava-se do tempo sagrado dos deuses e também do tempo profano dos homens. Desta forma, as cerimônias mágico-religiosas buscavam fazer com que o rito de passagem não perturbasse a vida social, reduzindo qualquer prejuízo que tal mudança pudesse acarretar.

Logo, a instalação de uma nova região ou uma nova vida equivalia ao redimensionamento do *kosmos*. No caso de Medeia,a necessidade de reatualização do *kosmos* nasceu através da imolação de um ser, de uma vida submetida ao ritual de sacrifício sangrento.

Partindo deste princípio, podemos interpretar que a morte do jovem Absyrto ocorreu no tempo sagrado, pelo fato da presença da água do mar. A água nos indica a presença de uma ritual de purificação e ao embarcar nave *Argos*, a ação simbolizou o ato da partida para uma nova existência. No relato mítico de Medeia, a morte do irmão pode ser apreendida como um ritual que significava o fechamento de um ciclo na vida da sacerdotisa, ou seja, um ritual de passagem através do qual, Medeia deixava a fase da infância para assumir a sua nova condição de mulher e esposa.

Não podemos esquecer que os seu irmão representava a linhagem paterna, cujas relações a sacerdotisa de Hécate teria que romper através da morte ritualizada, a fim de estabelecer uma nova organização familiar. Após a concretização do rito, Medeia assegurava para si uma vida feliz ao lado de seu amado Jasão.

Entretanto, o rito de passagem da sacerdotisa de *Hécate* foi praticado com a morte de seu irmão, tornando-se de vital importância o restabelecimento da ordem devido ao miasma provocado pela morte de um parente próximo. *Medeia* necessitava executar um ritual de sangue como ato de purificação. O escolhido foi o rei Pélias da região do Iolkos. Com a morte do velho rei. A sacerdotisa acalmava as *Erínias* de seu irmão e, ao mesmo tempo, ajudava Jasão a reaver o trono que estava sob o poder do rei Pélias.

Como toda feiticeira, *Medéia* usa da morte como agente de seus projetos. Dando prosseguimento ao seu objetivo, a feiticeira introduziu-se no palácio do rei e fez uma demonstração de seus conhecimentos mágicos. Medéia esquarteja e rejuvenesce um velho carneiro, usando algumas palavras mágicas, ervas e um caldeirão com água fervente. Ela faz ressurgir um novilho diante das filhas de Pélias (Pausanias,VIII,11:3) que convencido e seduzido pela possibilidade de rejuvenescimento, ordenou as filhas Pélopie, Medusa, Pisidiké, Hippothoé e Alcestes (Hygino,24) a seguir os ritos prescritos pela sacerdotisa de Hécate. O ritual consistia em cortar o corpo do velho rei em pedaços e, em seguida fervê-lo num caldeirão, ato que serviu somente para apressar o seu fim.

Com a morte de Pélias, a sacerdotisa fechava o ciclo iniciado na Cólquida e, ao mesmo tempo, eximia-se da dívida de sangue para com as potências do mundo subterrâneo.

Com o ritual de sangue Medeia restabelecia a ordem cósmica através da relação binária de oposição, garantido o contato harmonioso entre ela e o espaço sagrado do mundo dos mortos, a saber:

**Absyrto**

Jovem   água   frio   fora   pai recolhe partes do corpo do filho

**Pélias**

Velho   fogo   quente   dentro   filhas cortam partes do corpo do pai

De acordo com Robert Hertz, os elementos que integram o espaço do rito não são homogêneos (R.Hertz,1986:48). A relação binária existente na base desta oposição – Absyrto x Pélias – simboliza a organização da atividade ritualizada de Medeia na busca da ordem no universo mágico-religioso. a união de elementos opostos e conflitantes, quando ligados se completam, formando uma força poderosa (E.Badinter,1986:passim). Estes elementos separados tornam-se inúteis e provocam o perigo de morte diante da possibilidade de supremacia de uma sobre outro. Para o feiticeiro, a união dos opostos faz-se necessário para a aquisição de forças, poder e eficácia do ato mágico.

O elemento comum entre Absyrto e Pélias está na presença da morte com o sangue derramado através do esquartejamento. O sangue que circula no corpo permite a vida, a existência, ao ser derramado durante o processo ritual, ele consagra quem o derramou pela transferência de suas propriedades: Absyrto, a juventude e de Pélias, o poder.

O sangue detém o valor simbólico de agente mais potente de purificação (A Genep,1977,passim), principalmente, quando ligado aos elementos primordiais como água e fogo. A harmonia e a ligação destes elementos fundavam a organização do *kosmos* para Medeia. A narrativa mítica de Medeia nos permite entrever as práticas e os ritos mágico-

religiosos que faziam parte da organização políade. Em Atenas, assim como nas demais sociedades – antigas ou modernas – os ritos de passagem marcavam a transição dos jovens para a idade adulta. A partir desta cerimônia o/a jovem passava a ocupar o seu lugar social e assumia as suas responsabilidades como integrantes da *polis*. Analisando os ritos de passagem, podemos entrever os espaços que a sociedade helênica estabelecia, tanto para o homem quanto para a mulher. Para esta, a cerimônia simbolizava o *pró tou gamou*, ou seja, a preparação da jovem adolescente para o casamento. Isto porque, somente através do matrimônio a mulher grega conquistava o seu lugar social: primeiro, como esposa de cidadão, e em seguida como mãe, ao gerar filhos legítimos para a comunidade cívica em que vivia.

Em Atenas, esta preparação para o matrimônio ocorria no templo de Atena, situado no centro do espaço urbano. Neste recinto, as jovens de cinco a dez anos de idade - *pequenas ursas* e de sete aos onze anos, as *arrhéphores*, eram iniciadas nos rituais religiosos visando a manutenção das oferendas votivas a deusa. As jovens complementavam os seus conhecimentos religiosos fora dos limites da polis, em espaço essencialmente feminino, no santuário da deusa Artemis na região do Brauron. Neste santuário, as mulheres ofereciam

seus melhores trabalhos em tecido à deusa, e as jovens adquiriam conhecimentos sobre os procedimentos a serem efetuados no momento do parto (P.Brulé,1994:passim).

De acordo com Pierre Brulé, nos dois espaços sagrados as mulheres idosos ensinavam as mais jovens os trabalhos de tecelagem a preparação de doces e grãos a serem ofertadas as deusas. Como se pode observar o aprendizado era composto por um conjunto de atividades domésticas, a terem continuidade no espaço do *oikos*, destinado aos deuses e a família. Os adolescentes, participantes dos ritos de passagem, tinham a sua iniciação desenvolvida nos santuários urbanos, nos templos e em fortificações localizadas nas regiões fronteiriças ao território ático, e visava a preparação do jovem na defesa das *hieras* – coisas sagradas.

Ao final destes ritos, o jovem era considerado um indivíduo em idade adulta, com plena capacidade para assumir a sua cidadania (R.Lonis,1994:36), o que significava a aquisição de direitos políticos, a condição de contrair matrimônio, obrigação de gerar filhos legítimo do sexo masculino e a defesa do território dos ancestrais.

Para ambos os sexos, a prática dos ritos de passagem determinava a mudança de categoria e de espaço social destinado a cada um, no conjunto da sociedade. Ao homem, a sociedade grega estabelecia o seu lugar no espaço público como se pode observar através desta relação, a saber:

- o esporte -----ginasio
- a oratória .—— nas Assembléias e na Agora
- a guerra ----- nos extremos do território
- a política ----- Diké – Arché

Em contrapartida, cabe a mulher atuar no espaço privado onde executa as atividades domésticas como fiar, tecer, preparar o pão e cuidar dos filhos. De acordo com Alain Moreau, as cerimônias de ritos de passagem estavam presentes em diferentes regiões da Grécia tais como Esparta, Cócira, Corinto e Atenas, o que nos leva a pressupor que o mito de Medeia foi preservado pelos gregos à medida que resguardavam as tradições helênicas. Dentre estas tradições e costumes, a narrativa mítica, deixa transparecer que os integrantes da polis tinham suas existências regidas por ritos e cerimônias que os acompanhavam do nascimento até ao funeral. A cada etapa sucessiva de sua existência , um ato especial marcava esta passagem. O ato religioso visava reafirmar o lugar social de cada sexo e o

relacionamento propício com os deuses e com as potências do mundo subterrâneo, e o meio utilizado para este fim era as práticas mágico- religiosas.

A magia e a religião reafirmavam as tradições *políades*, integravam os indivíduos na sociedade, estabeleciam uma relação harmônica dos jovens com os seres sobrenaturais e com a coletividade. Como se pode observar, através dos ritos de passagem, a magia interage com a religião visando afastar o que pudesse perturbar a existência dos jovens junto à comunidade da qual passavam a fazer parte e a interagir. Tanto a religião quanto a magia transitavam pela esfera do sagrado e interagiam como partes integrantes e fundamentais da cultura helênica na Antiguidade.

APOLLODORO. *Biblioteca*.Madrid:Gredos, 1973

EURÍPIDES. *Medeia*. Trad. JAA Torrano, São Paulo:HUCITEC, 1991

BRULE, Pierre. *La cite grecque à l'époque classique*. Paris: Université de Rennes, 1994.

DOODS, E.R. *Os gregos e o Irracional*. Lisboa: Gradiva, 1988.

ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano: a essência das religiões*. Lisboa: Livro do Brasil, s/d

GENNEP. A. van. *Os Ritos de Passagem*. Petrópolis: Vozes, 1978.

LLOYD-JONES, Hugh. *Lês Erinyes dans la tragédie grecque*. In: *Revue des Etudes Grecques*. Paris: Les Belles Lettres, tome CII, 1989,

LONIS, Raoul. *La Cité dans le monde grec*. Paris: Ed. Nathan, 1994. MONTEIRO, Paula. *Magia e Pensamento Mágico*. São Paulo: Atica, 1986.

WUNENBURGER, J.J. *Le Sacré*. Paris: U F P, 1981.







*As imagens de Medéia através do tempo*



**5**

*As imagens de Medéia através do tempo*

As imagens nos vasos e afrescos, como sistema de signos, emitem uma mensagem que para ser apreendida e decodificada pelo pesquisador necessita da aplicação do método iconográfico de análise. Consideramos que, embora, os pintores, mitógrafos e poetas estejam de posse de mito, eles não são os criadores da simbologia de Medeia, sua representação ocorreu através do imaginário de cada época em que foi lembrada. Usar a imagem estabelecendo relação com um determinado tema em História Antiga ganhou especial significação no quadro atual da profissão de historiador e helenista. Entendemos a iconografia não apenas como uma imagem fixa em afrescos ou vasos de cerâmica, mas também como uma das formas de visualizar o passado mítico da cultura grega.



Medéia Museu  
do Vaticano,  
Roma

A Semiótica tem como objeto de estudo os componentes expressivos das manifestações culturais de diversos gêneros, entre elas, citamos a semiótica da significação das imagens que permite estabelecer uma maior aproximação com o sentido da mensagem como nos indica Claude Calame com os *jogos de olhares*; Claude Berard com a *identificação das unidades formais mínimas*; Martine Joly, discípula de Roland Barthes, com *as conotações de primeiro e segundo níveis*.<sup>1</sup>

Nos propomos fazer um exercício de leitura da imagem de Medeia de forma a identificar os ícones da narrativa mítica que os pintores da Antiguidade mantiveram fixo através de sua expressão imagética. Imagens que romperam as adversidades do tempo, chegando à atualidade. Para atingir esse objetivo selecionamos a *corpora* de imagens de Medeia composta de suporte documental de diferente natureza como vasos de cerâmica, escultura, afrescos, artefato de metal e textos. A diversidade de documentação nos leva a aplicação de *embreantes de descrição* de forma a tornar a narrativa mítica em estrutura verbal homogênea. Consideramos que, embora, os pintores, mitógrafos e poetas estejam de posse da narrativa do mito, eles não são os criadores

da simbologia de Medeia. Essa apresenta um núcleo de identidade permanente que ultrapassa a existência dos emissores, pertence à tradição oral de tempos muito remotos. Medeia tornou-se um objeto perceptível a fazer parte de memória dos atenienses, dos gregos, dos romanos e da atualidade. Podemos afirmar que a sua narrativa mítica foi marcante e singular pelo fato de ter permanecido na Antiguidade, ultrapassado o tempo e chegando aos dias atuais, pois ainda hoje é representado nos teatro da pós-modernidade<sup>2</sup>.

A versão mítica de Medeia representada nos palcos, através do tempo, foi criada pelo poeta Eurípides e a partir do IV século aC, no período helenístico, o drama da heroína de Eurípides passou a ser representada em vasos de cerâmica ática e se estendeu aos afrescos das residências na região de Pompéia.

Podemos, inclusive afirmar que a narrativa mítica do poeta concorre em superioridade numérica com as representações imagéticas dos poemas homéricos (L.Séchan, 1926:32). Fato que nos leva a supor que dramaturgia de Medéia ganhou uma rara popularidade no período helenístico e romano.

Diante da permanência da narrativa mítica, nos questionamos sobre o processo que contribuiu para a resistência, ao tempo, aplicado ao mito. A historiografia nos indica que a narrativa mítica de Medeia foi documentada em manuscritos antigos feitos em papiros que foram *microfilmados* pelos museus e colecionadores privados, saber:

1. Cairo, *Coleção P. P. Oxy inv. 36 4B 110* manuscritos do I<sup>o</sup> aC. ao V<sup>o</sup> dC
2. Veneza, Manuscrito ilustrado *Cynegetica*, Pseudo- Oppian cód. Gr. 479, séc. XI
3. Florence, *Biblioteca Laurenziana* 31.10 manuscritos do poeta no séc. XII
4. Vaticano, *Vaticano Grego* 910, manuscritos das obras de Eurípides do séc. XIV

Reproduzidos nas seguintes publicações, a saber:

A Turyn, *The Byzantine Manuscript Tradition of the Tragedies of Euripides*, 1957

R. A Pack *The Greek and Latin Literary Texts from Greco-Roman Egypt*, 1967.

E. G. Turner *Greek Manuscripts of the Ancient World*. 1970

James Diggle. *On the Manuscripts and Text of Euripides, Medea*. Oxford, 1986

Graças ao trabalho de compilação e microfilmagens é que podemos, na atualidade, cotejar informações sobre a narrativa mítica de Medeia. Entretanto, o nosso objeto de análise está em identificar que parte do episódio que envolve a protagonista tornou-se marcante e foi constantemente reproduzido através do tempo. Como resposta, percebemos na estrutura mítica de Medeia a permanência das práticas mágicas. Os pintores mantiveram gravado nos vasos e nos afrescos as passagens conhecidas como as **Peliades** e o **Infanticídio**.

Medeia manteve a reputação de mulher de feroz caráter e hedionda natureza mesmo no período Bizantino, essa afirmação está relacionada ao fato dos pintores reproduzirem este lado marcante da personagem com certa frequência. Por outro lado, não existe dificuldade em identificar as duas cenas nas reproduções imagéticas, a saber: a cena em que Medeia está próxima a um caldeirão e um carneiro pertence ao drama identificado como **Peliades**, cujo texto escrito encontra-se, atualmente, perdida para nós. O acesso as informações sobre essa tragédia se deve aos poucos fragmentos que restaram e



foram preservados no *Progymnasmata de Moses of Chorone* traduzido em nota por August Nauck, ao qual nos informa que Medeia tinha por objetivo matar Pelias, o rei da região de Iolcos. A partir das informações sobre o episódio da morte do rei fornecidas por Apolodoros (I,IX:27), Hyginos (24) e Pausânias (VIII,XI:2), somos induzidos a compreender a morte do rei como parte complementar do ritual de passagem da protagonista que sai da infância para a idade adulta na condição de mulher. A sacerdotisa de Hécate havia executado o irmão Absyrto para retardar a perseguição empreendida por seu pai, o rei Aeetes<sup>3</sup>.

O ritual de passagem havia sido praticado com a morte de seu irmão, tornando-se de vital importância o restabelecimento da ordem cósmica diante do *miasma* provocado pela morte de um parente próximo. Medeia necessita executar um ritual de sangue visando aplacar a fúria das *Erínias* e o escolhido foi o rei Pélias cuja morte auxiliava Jasão a reaver o trono de Iolcos usurpado de seu pai Aíson.

A discussão está em identificar se o rei Pelias participou do ritual contra a sua vontade como nos revela Ovídio em *Metamorfoses* (VII,297) ou se

havia dado o seu consentimento como nos indica Diodoro da Sicília ( IV,50-51). Medeia introduz-se no palácio do rei de Iolcos e persuade as filhas de Pélias sobre a possibilidade de rejuvenescimento do velho rei. A morte do rei realizada pelas mãos das inocentes filhas evidencia o quanto foi marcante o episódio na Antiguidade representado na *Hydria* de figuras negras de 510 aC intitulado *Medeia e o Carneiro* onde mostra Pélias assistindo a demonstração de Medeia ao transformar o velho carneiro em novilho. No início do V século o episódio do rejuvenescimento do carneiro foi representada na *Hydria* de figuras vermelhas do Copenhagen Painter onde aparecem Medeia e Jasão, atualmente, localizado no Museu Britânico em



Londres. O mesmo episódio se repete no vaso *Stamos Ático* de figuras vermelhas de 480-70 (Kopenhagener Maler ARV 193:8) cujo processo de transformação está sendo executado diante das filhas do rei Pélias.

O número de filhas presente ao ritual apresenta variações segundo a documentação: *Diodoro da Sicília* menciona três, a saber: Alceste, Anphinome e Evadne, sendo essa a versão mais popular na Antiguidade devido a sua freqüente presença nas representações imagéticas. A narrativa do poeta Eurípides indica a presença de Alceste, ratificando a sua não participação no ritual de esquartejamento do rei Pélias como deixa transparecer a escultura localizada em Roma, Villa Albani de 420-410. Hygino apresenta como participantes do ritual as seguintes filhas, a saber: Pelópia, Medusa, Pisidiké, Hippothoé e Alceste ((Hygino,24).

No período do III aC na Roma Helenística, podemos encontrar um afresco em Pompéia cuja parte pintada relembra o episódio de *Medeia e o Carneiro*, a cena deve ser lida da direita para a esquerda. No primeiro plano podemos observar Medeia entrando no palácio, acompanhada de uma criança que pode ser Acastos, o filho de rei, ainda menino. Em seguida, Medeia aparece como sacerdotisa a executar os procedimentos mágicos tendo diante de si um carneiro dentro do caldeirão com água fervente. Do outro lado, encontram-se as três mulheres, as jovens filhas de Pélias, duas olham

assustadas as práticas mágicas de Medeia, enquanto que a terceira, Alceste, permanece sentada, afastada e pensativa. Vejamos o enredo que narra esse episódio: como toda feiticeira, Medeia faz uso da morte como agente de seus projetos. Em prosseguimento ao seu objetivo, a sacerdotisa de



Hécate introduz-se no palácio de Pélias e realiza, diante das jovens filhas do rei de Iolcos, a demonstração de seu conhecimento mágico ao esquarterar e rejuvenescer um velho carneiro. A façanha, segundo Pausânias (VIII,11:3), foi realizada

em meio a preces, ervas e um caldeirão de água fervente ao qual Medeia fez ressurgir um novilho. O rei Pélias, seduzido e convencido da possibilidade de rejuvenescimento, ordena as filhas que seguissem as determinações prescritas pela feiticeira. As filhas do rei realizam o ritual que consistia em cortar o corpo do velho rei em pedaços para em seguida colocá-lo no caldeirão com água em fervura, ato que somente

serviu para apressar o fim do rei de Iolcos. Após provocar a morte de Pélias, Jasão e Medeia tiveram que fugir da região encontrando asilo em Corinto. Ao completar dez anos, Jasão abandona Medeia para contrair novas núpcias com Glauce a filha do rei Creonte de Corinto. A relação da sacerdotisa com a morte ocorre com o episódio do assassinato da princesa e de seu pai por Medeia. O resultado do drama pode ser visualizado no drama conhecido como *Infanticídio de Medeia*. No episódio, Eurípides coloca a princesa de Colquida como a responsável pela morte dos seus dois filhos, fato marcante e freqüente na representação imagética de Medeia, cujo ato foi praticado como vingança contra Jasão.



*Maria Regina Candido*

Podemos observar o vaso de figuras vermelhas *Medea* pintado no final do V e início do IV aC. , atualmente no Museu do Louvre, III, 3,36. Nessa cena Medeia agarra pelos cabelos um dos



filhos que parece tentar livra-se da morte eminente. O episódio não aparece em vaso antes da representação dramática de Eurípides em 431 aC. A cena do *infanticídio de Medeia* se perpetua, pois no IV aC, a encontramos na ânfora de figuras vermelhas, oriunda da região de Nola, e atualmente no Cabinet

dês Medailles de Paris. As duas imagens determinam as *unidades formais mínimas* compostas de mulher usando vestimentas orientais diante de uma ou duas crianças, realizando uma ação próxima de um altar e portando um punhal de sacrifício. Em Roma, as imagens do infanticídio de Medeia foram representadas em afrescos, porém



percebe-se a opção pelo episódio anterior à morte das crianças, como podemos observar nos afrescos de *Pompéia e Herculano*, possivelmente de autoria de Timomachos of Byzantium. O pintor representa um momento

crítico na qual, as crianças brincam alegremente e Medeia, esconde o punhal entre as vestes, e parece hesitar diante da ação de matar os filhos. Ao lado da representação mais humanizada do infanticídio de Medeia, persiste a cena da morte dos filhos como podemos observar no sarcófago romano do II dC atualmente no Museum of Fine Arts of Boston e na medalha que está no Museu Britânico na qual mostra Medeia em pé e de posição frontal segurando o punhal, seguida da figura de um dos filhos que parece estar em posição de



6. London, Brit. Mus. Gem.:  
Medea's infanticide

suplicante, enquanto que o outro jaz morto ao chão. Após a morte dos filhos, enterrados no santuário de Hera Akraia, Medeia foge de Corinto através de uma carruagem conduzida por dragões para obter asilo em Atenas como nos mostra o vaso *calix-kratera* de figura vermelha da região da Lucania na Itália do período do IV aC e a *hydria* de figura vermelha do mesmo período que nos oferta a mesma imagem da fuga de Medeia.

A brevidade do tempo nos leva a concluir que a tragédia Medeia representada por Eurípides no V século deixa transparecer ter produzido um acentuado impacto entre os gregos, romanos e na pós-modernidade ao delinear o perfil de uma mulher forte,



decidida que, movida pela paixão, transgride a lei e espalha a morte e a vingança a todos os seus inimigos e adversários. As imagens marcam dois conjuntos de cenas envolvendo a sacerdotisa de Hécate, que formam as *unidades formais mínimas*



### Peliádes

*caldeirão, o carneiro e a presença de duas mulheres.*

### Infanticídio

*mulher, punhal, duas crianças e o altar*

Os dois conjuntos apresentam sempre elementos constantes, o que nos permite afirmar e identificar que as figuras formam a *corpora* de Medéia. A indumentária da sacerdotisa de Hécate, está sempre sendo apresentada com roupas exóticas que caracterizam as mulheres de regiões orientais. As *unidades formais mínimas* identificam ao expectador que se depara diante das imagens, de rituais de morte e de magia que envolveram a protagonista assim como a recepção dramática da narrativa da *mulher de feroz natureza* entre os pintores, poetas e escultores ao longo do tempo.

<sup>1</sup>Semiótica da Imagem ver: Claude Calame. *Lê Recit em Grèce Ancienne*, Paris, 1986; Claude Berard *Iconographie, Iconologie, Iconologique*, Paris, 1983; Colombe Coulle-Dezeuze. *L Image et lê Nom*. Paris, 1992; Martine Joly *Introdução a análise de Imagem*. SP: Papirus, 1996

<sup>2</sup> A tragédia Medeia foi representada no Rio de Janeiro no primeiro semestre de 2004, com Renata Sorah, maiores informações ver a Revista Veja Rio de 10 de maio de 2004.

<sup>3</sup> ver o artigo Medeia: Mito e Mulher de Maria Regina Candido em *História e Imagem*, 1998, p. 265-270

*Maria Regina Candido*

Documentação

APOLODORO. Biblioteca. Madrid:Gredos,1973  
DIODORO SICULUS. Library of History. London: W.  
Heinemann, MCMLIII  
HYGINO Fabulae. Paris: Mauricius, MDCCCLXXII  
OVID Metamorphoses. London: W. Heinemann, MCMLX  
PAUSANIAS. Descriptin of Greece. London: W.  
Heinemann, 1955

Bibliografia

BOARDMAN, John. Greek Sculture: The Classical Period.  
Thames and Hudson, 1985.  
CARPENTER, Thomas H. T. Art and Myth in Ancient Greece.  
Thames and Hudson, 1985.  
DIGGLE, James. *On the Manuscripts and text of Eurípides,  
Medea*. In: Classical Quarterly 33, p.339-357,Oxford: Oxford  
University Press,1983.  
SECHAN,L., Etudes sur la Tragedie Grecque dans sés rapports  
avec la ceramique, 1926.  
SILVA, Francisco Carlos. História e Imagem. Rio de Janeiro:  
PPGHIS/CAPE, 1998.  
WALTERS, H.B. Corpus Vasorum Antiquorum.London: British  
Museum, 1927  
WEITZMANN, Kurt. *Euripides Scenes in Byzantine Art*. In:  
Hesperie, XVIII, 2, Athens,1949.





***Desvendando segredos femininos: Medéia***

*Núcleo de Estudos da Antiguidade*

*Maria Regina Candido*

6

*Desvendando “segredos” femininos: Medéia*

*Fábio de Souza Lessa -UFRJ*

*Nada de mais histórico do que o mito.*

*(DETIENNE, 1993, p. 555).*

Desvendar os *segredos* femininos; desvendar a *méthis* das mulheres gregas. Certamente este foi um dos maiores desejos dos helenos e da própria ideologia *políade* que tanto se esforçou para suprimir as *falas* femininas, relegando aos grupos de mulheres a reclusão, o silêncio, a discricção, a submissão, a inferioridade e a esfera da vida privada. Desvendar a *méthis* de uma feiticeira: um desafio para os helenos.

Este desafio percorrerá a nossa pesquisa, pois objetivamos analisar a inserção da personagem Medéia, uma estrangeira da região da Cólquida, na condição de esposa legítima de Jasão. Neste sentido, a nossa proposta de trabalho não estará centrada na interpretação das práticas mágicas de Medéia, mas sim em como o mito se vincula à historicidade, ao contexto ateniense do Período Clássico (séculos V e IV a.C.). Várias foram as *leituras* feitas acerca

do mito de Medéia pela cultura helênica. Aqui priorizaremos uma delas: a feita pelos artesãos. Buscaremos pensar na relação entre o mito da sacerdotisa de Hécate e a realidade social ateniense e, da mesma forma, como o mito foi *lido* pelos pintores áticos.

Selecionamos para estudo a imagem representada no *stamnos* datado de aproximadamente 480-470 a.C. e pertencente ao estilo chamado de figuras vermelhas<sup>1</sup>. Nele, Medeia é apresentada demonstrando sua receita mágica de rejuvenescimento, através da fervura de um carneiro num caldeirão. Nosso propósito não se direcionará para a interpretação das práticas de magia que podem ser apreendidos na imagem, mas para os signos, que são inerentes à personagem Medéia na condição de mãe e de esposa legítima de um cidadão, que denotam o seu lugar social. O que vem caracterizando ultimamente a produção historiográfica é um diálogo interdisciplinar mais efetivo e o direcionamento para análises que priorizem a natureza diversificada da documentação. Neste trabalho, estabeleceremos um diálogo entre a

História, a Arqueologia e a Semiótica, na medida em que, construiremos a análise sobre Medeia a partir da interpretação imagética. Sabemos que essa proposta de direcionamento para outros tipos de documentação que não a escrita, gera algumas incertezas, pois o treinamento em geral dos historiadores os leva a ficarem mais à vontade com documentos escritos (GASKELL, 1993, p. 237).

Diante desse despreparo para trabalhar com o material imagético, o historiador deve estar atento para não incorrer no equívoco de reduzir a imagem a uma mera ilustração de um discurso histórico, construído exclusivamente a partir de documentos escritos, como se só a este último fosse concedido o estatuto de documento (TRABULSI, 1990, p. 182). Enfatizamos que “o historiador pode e deve explorar as diferenças e contradições entre as fontes” (FUNARI, 2005, p. 101).

Outro aspecto a ser mencionado é que o trabalho com a cultura material possibilita aos historiadores maiores informações sobre as relações cotidianas e sobre os segmentos sociais menos abastados (FUNARI, 2005, p. 90).



De acordo com Chartier, a imagem é, ao mesmo tempo, para o historiador, transmissora de mensagens enunciadas claramente, que visam seduzir e convencer, e tradutora, de convenções partilhadas que permitem a que ela seja compreendida e decifrável (CHARTIER, 1993, p. 407); isto é, que ela seja contextualizada.

Em se tratando do trabalho com imagens, devemos nos manter atentos ao contexto social do uso dos vasos no interior do qual circulam; isto porque, identificar o uso a que se destina um vaso e o contexto no qual os seus vários tipos são encontrados é fundamental para apreendermos o sentido das imagens, visto que, de acordo com alguns especialistas, o seu sentido se encontra associado ao seu contexto social de uso (LISSARRAGUE, 1994/5, p. 238; ROBERTSON & BEARD, 1993, p. 27). Até mesmo porque é salutar considerar a maneira pelo qual a cultura material está vinculada à construção da realidade social (JONES, 2005, p. 39), isto porque concordamos com Lissarrague quando, se referindo especificamente à imagética, afirma que uma imagem não se reduz apenas a sua iconografia

e que numa perspectiva antropológica, é fundamental identificar o que ela mostra, a partir de quais enunciados, para qual público, sob quais condições (LISSARRAGUE, 1994/5, p. 242).

No nosso caso específico, um *stamnos* servia como recipiente para vinho e outros suprimentos e a imagem pintada sobre ele nos envia a uma mensagem que poderia ser facilmente decodificada pelo público feminino, já que nos remete à magia do rejuvenescimento, a uma *méthis* tipicamente feminina. Porém, ideologicamente tal comportamento poderia não ser o tradicionalmente almejado para uma esposa ateniense *bem-nascida*. Neste caso, a imagem portaria uma mensagem às mulheres de uma prática que não era a esperada para uma esposa *bem-nascida*. Este se constitui num dos primeiros aspectos do trabalho de interpretação de uma imagem.

Após apreendermos o contexto social de uso do vaso a ser analisado, bem como o seu aspecto formal, nos direcionaremos para a transformação da imagem em linguagem verbal através de sua descrição e atendendo à necessidade de se padronizar as informações num só tipo de estrutura,

isto porque, a relação com as referências fornecidas pela documentação textual se faz necessária para a interpretação do material imagético (FUNARI, 2005, p. 97). Optamos por descrever no corpo do texto apenas a Face A onde aparece representada a personagem Medéia, enquanto que a descrição da Face B se encontra em nota.<sup>1</sup>

Saindo de um caldeirão de três pés, sob o qual um fogo arde, salta o carneiro, que através da magia de Medéia foi trazido de volta à vida. À direita, uma personagem feminina vestida com *chitón* plissado de cor clara e manto estica sua mão direita. Ela possui o cabelo em tom escuro e preso por uma fita; aparenta estar espantada ou fazendo uma evocação. Podemos observar ela é maior que as outras personagens, devendo ser, portanto, a própria Medéia.

No lado esquerdo do caldeirão, há uma Plêiade<sup>2</sup>, vestida como a personagem anterior, e com um gesto que demonstra sua surpresa ou estupefação diante da maravilha contemplada no caldeirão. Atrás dela, um personagem com longo *chitón* coberto pelo manto até a garganta e voltado para a direita, igualmente utiliza um gesto para

*Maria Regina Candido*

demonstrar a sua surpresa. Na sua mão esquerda vemos um cajado, cuja extremidade superior foi perdida. De sua cabeça, apenas a parte inferior, o queixo, sobreviveu o suficiente para deixar reconhecer que não possuía barba, indício este, que nos permite afirmar se tratar de um jovem. Existem duas inscrições: *kalós* e *naiki*.

Figura 1 - Lado A



Localização: München, Museum Antiker Kleinkunst – inv. 2408, Temática: práticas mágicas, Proveniência: Não fornecida, Forma: *stamnos*, Estilo: Figuras Vermelhas, Pintor: Não fornecido, Data: 480-70 a.C., Indicação Bibliográfica: CVA. Deutschland 959, München, tafel 244.

Aplicaremos à pesquisa o método de leitura semiótica proposto por Claude Calame (1986). Observemos a grade de leitura a seguir:

O método de leitura semiótica de imagens proposto por Claude Calame pressupõe a necessidade de

1º. verificarmos a posição espacial dos personagens, dos objetos e dos ornamentos em cena;

2º. fazermos um levantamento dos adereços, mobiliário, vestuários e os gestos estabelecendo repertório dos signos;

3º. observarmos os jogos de olhares dos personagens.

3.1. olhares de perfil: o receptor da mensagem do vaso não está sendo convidado a participar da ação. Neste caso, o personagem deve servir como exemplo para o comportamento do receptor;

3.2. olhares de três quartos: o personagem que olha tanto para o interior da cena quanto para o receptor está possibilitando, a este último, participar da cena;

3.3. olhares em frontal: personagem convida o receptor a participar da ação representada (CALAME, 1986).

**Grade de Leitura – Figura 1 – Face A**

1. Disposição Espacial:
  - . três personagens de pé em cena
  - . cena se passa no mesmo quadro espaço-temporal
  - . personagens gesticulando (gestos de invocação e de surpresa)
  - . espaço interno – presença do caldeirão
2. Signos Pictóricos:
  - . Vestimentas: *chitón* e manto (*himátion*)
  - . Adereços: ausentes
  - . Cabelos: supostamente presos, no caso das personagens femininas
  - . Mobília: ausente
  - . Instrumentos: caldeirão de três pés e cajado
  - . Inscrições: *kalós* e *naiki*.
3. Gestos:
  - . denotam sincronia de movimentos entre os personagens e atenção ao ritual mágico.
  - . gestos de invocação e de surpresa.
4. Jogos de Olhares:
  - . representação em perfil.- comunicação se limita ao interior da cena, aos personagens.

Auxiliados ainda por Calame, observamos que a representação em perfil é o tipo mais comumente encontrado nos vasos do Período Clássico (CALAME, 1986, p. 101). A comunicação estabelecida pelos personagens nesta imagem não está diretamente voltada para o receptor externo - o público ateniense do século V a.C. ou mesmo nós no século atual -, mas se restringe ao âmbito interno da própria cena, podendo demonstrar atenção à preparação do ritual mágico do rejuvenescimento.

Identificar nas imagens representadas nos vasos gregos o tipo feminino ao qual o pintor se refere é, com freqüência, algo bastante difícil. Mas, a problemática que nos dispomos a elucidar exigiu a observação de uma série de signos presentes nas imagens que nos permitissem *afirmar*, ao encontrá-los numa cena, ser uma determinada personagem feminina pertencente à categoria das esposas *bem-nascidas* ou não, já que estamos partindo do fato de que Medéia vivencia o universo das esposas *bem-nascidas*. Lembramos que o nosso objeto de estudo se refere à apreensão do espaço social peculiar a uma esposa de origem estrangeira pertencente ao segmento social abastado da sociedade grega.

Dessa forma, ao analisarmos a imagem que apresenta Medéia, precisamos destacar os indícios que nos levam a acreditar estar esta personagem próxima do modelo idealizado pela cultura grega para uma esposa *bem-nascida* e não outro tipo feminino e, ao mesmo tempo, demonstrarmos que a condição de estrangeira propicia à Medéia a prática de transgressões.

De acordo com M. Robertson e M. Beard existem em potencial alguns pontos de dificuldade de decodificação cultural nas imagens contidas nos vasos gregos (ROBERTSON; BEARD, 1993, p. 26).

Compartilhando desta mesma concepção, K.J. Dover ressalta a dificuldade de se interpretar, por exemplo, um gesto apresentado numa cena. Segundo ele, “alguns gestos são determinados pela cultura, e corre-se o risco de cometerem-se erros graves ao interpretá-los. Outros fazem sentido se interpretados como comuns a nós e aos gregos...” (DOVER, 1994, p. 19). E também não podemos nos esquecer de que os gestos são sempre polissêmicos.

No que se refere às idades, notamos que o código figurativo dos vasos áticos marca mais nitidamente as masculinas do que as femininas.



Este aspecto pode ser observado na representação do personagem Pélias (Face B), pois este é apresentado com cabelos em tom branco visando ressaltar o seu envelhecimento. Os homens são pintados imberbes, barbados, encanecidos ou calvos; enquanto que as mulheres, pelo contrário, parecem não ter idade, só o seu estatuto - casada ou não - é levado em consideração (LISSARRAGUE, 1993, pp. 223-224). Na imagem que estamos analisando, vemos a representação de um personagem masculino imberbe, logo, um jovem. Porém, o cajado que ele possui, signo de poder masculino e de atuação no espaço externo / público, o conecta ao universo da ação masculina e o aproxima do mundo adulto. Certamente, o personagem já está sendo inserindo na esfera das práticas de cidadania.

Raros também são os elementos pictóricos que possam distinguir o *status* social feminino, isto é, diferenciar uma esposa de uma ama e a mulher livre da escrava (LISSARRAGUE, 1993, p. 247). Diante das dificuldades para a interpretação do *status* social de uma personagem feminina apresentada numa

imagem grega, buscamos elaborar uma tipologia de uma esposa *bem-nascida* na documentação imagética a partir de uma comparação entre as cenas contendo mulheres envolvidas em uma série de atividades do cotidiano e aquelas presentes no *epínetron* do pintor de Erétria. Usamos uma relação de aproximação entre os elementos pictóricos observados na personagem Alceste e nas demais que foram apresentadas no *epínetron* e aqueles encontrados nas personagens que representam mulheres vivenciando o cotidiano.

Consideraremos as mulheres *bem-nascidas* como aquelas portadoras de atributos que mais se aproximam dos peculiares a uma deusa. Mesmo que esta deusa seja Afrodite que representa a sedução, a beleza juvenil, o desejo amoroso, tudo o que provém do encanto, da graça, da beleza associada à toalete e aos perfumes, exclusivamente do lado feminino (LISSARRAGUE, 1993, pp. 215-217), ou seja, representa a beleza física, o amor sexual e a fertilidade (POMEROY, 1987, p. 20; LISSARRAGUE, 1993, pp. 215-217); comportamento que se distancia daquele peculiar ao de Hera e não se encontra

ideologicamente associado ao de uma esposa legítima. Porém, Afrodite pertence a um plano superior que certamente atua como um modelo para o plano da realidade. O mesmo método elaborado para o estudo da deusa Afrodite foi utilizado para a personagem Alceste. Buscamos observar os seus signos pictóricos e compará-los com os encontrados nas demais mulheres presentes em outras cenas analisadas por nós, considerando como esposas *bem-nascidas* aquelas mulheres que portam elementos gráficos mais próximos aos encontrados em Alceste.

Dessa forma, a partir do levantamento feito em uma série de imagens pintadas nos vasos gregos cuja temática se refere ao espaço feminino, pudemos elaborar o quadro abaixo no qual destacamos os elementos pictóricos mais freqüentes nas cenas de interior e de exterior que apresentam personagens femininas que, segundo a nossa interpretação, são esposas *bem-nascidas*.

Quadro 1

Vestimentas	Adereços	Cabelo	Pele	Apropriação do espaço
Himaton e Chiton de cores claras e plissados; pantofofas descalças	fitas e grinaldas nos cabelos, brincos e pulseiras	soltos com tiaras ou fitas amarradas no alto da cabeça. Preso em forma de coque, atrás da cabeça e amarrado com uma fita	de cor clara	sentadas em cadeiras de encosto elevados ou de pantofofas

Podemos constatar através da grade de leitura elaborada para a imagem que estamos interpretando que muitos dos signos pictóricos que consideramos como sendo peculiares a uma esposa *bem-nascida* ateniense estão presentes na personagem Medéia.

Lembremos que Medéia era uma esposa estrangeira e esta similitude entre os signos que estão presentes na sua apresentação e aqueles que são peculiares a uma esposa ateniense pode ser explicado pelo fato de que o parâmetro utilizado pelos pintores no momento de confeccionar suas imagens seja o modelo comportamental exigido e esperado pela cultura ateniense para uma esposa legítima.

Essa proximidade entre Medéia e as demais esposas atenienses pode ser explicada pela necessidade da personagem buscar construir uma identidade, devido a sua condição de estrangeira. Até porque “...toda cultura requer uma atividade, um modo de apropriação, uma adoção e uma transformação pessoais, um intercâmbio instaurado em grupo social” (CERTEAU, 1995, p. 10). Certamente a própria cultura ateniense ao fazer a *leitura* do mito de Medéia a fez numa perspectiva de apropriação e de intercâmbios entre a sua própria cultura e a da Cólquida, pois os atenienses deveriam decodificá-la. Segundo M. de Certeau, “para que haja verdadeiramente cultura, não basta ser autor de práticas sociais; é preciso que essas práticas sociais

tenham significado para aquele que as realiza”, pois cultura “não consiste em receber, mas em realizar o ato pelo qual cada um *marca* aquilo que outros lhe dão para viver e pensar” (CERTEAU, 1995, pp.9-10). A cultura ateniense reservava às esposas legítimas, independente de suas condições sociais, um modelo de comportamento idealizado a partir da abelha - o modelo *mélissa*. Acreditamos que as pressões culturais para o seu cumprimento fossem mais constantes no que se refere às esposas pertencentes aos segmentos sociais mais abastados.

Às esposas atenienses eram atribuídas as tarefas de olhar pela criação das crianças, supervisionar os escravos, cuidar das provisões alimentares, administrar os trabalhos domésticos, preservação e armazenagem agrícola, estoque de produtos e também se empenhar pessoalmente na fiação e tecelagem na condição de prover as roupas necessárias para a família. Os autores, em sua maioria, afirmam que as esposas ficavam confinadas no interior do *oîkos*, só saindo em ocasiões especiais, tais como: cumprir com suas obrigações religiosas, fazer compras pessoais, ir às cerimônias, mas sempre acompanhadas (VRISSIMTZIS, 1995, pp. 25-26).

Em Atenas, a importância da mulher está diretamente ligada ao fato de conceber herdeiros, perpetuando, desta forma, o grupo familiar e a *pólis* (PEREZ, 1986, pp. 167-68). Na concepção aristotélica, o casamento resulta da união entre homem e mulher, tendo como função primordial a perpetuação da espécie, através da concepção de filhos legítimos e do sexo masculino. É sua a seguinte citação: “*nas criaturas humanas, tal como nos outros animais e nas plantas, há um impulso natural - **phýsis** - no sentido de querer deixar depois de um individuo um outro ser da mesma espécie...*” (ARISTÓTELES. *Política*, 1252b).

A falta de filhos no matrimônio, principalmente do sexo masculino, significava que a mulher na sociedade ateniense não havia sido capaz de realizar a *função* para a qual havia sido preparada. De acordo com Aristófanes, as mulheres são para dar filhos aos homens (ARISTÓFANES. *A Paz*, v. 1325) e, certamente, ver cumprido o que a sociedade ateniense havia institucionalizado devia ser o desejo e a meta de toda a mulher. Medéia cumpriu tal função social ao conceber filhos na sua união com Jasão (CANDIDO, 1998, p. 272).

Mas Medéia comete *hýbris* em relação à família paterna. Não podemos esquecer que a família era a base fundamental da estrutura social grega, a primeira unidade organizada, o primeiro domínio da lei (DODDS, 2002, p. 52). Medéia, por amor a Jasão, comete crime de sangue ao matar o irmão Abisrto e desencadeia a desordem familiar (CANDIDO, 1996, p. 230).

Em síntese, dentre as transgressões cometidas por Medéia que se relacionam com a desestruturação de sua família, temos: 1- comete vários crimes de morte desencadeados pelo amor a Jasão; 2- ajuda a trair o pai de Jasão; 3- mata e esquarteja o próprio irmão; e 4- esgorja seus próprios filhos. É importante ressaltar que ao esgorjar seus filhos, Medéia coloca em risco dois princípios inerentes à concepção de filhos: o primeiro se constitui pela própria perpetuação do *oîkos* e, o segundo, pela continuidade da comunidade cívica.

A definição que Eurípides, em *Medéia*, elabora acerca da mulher grega, e que esta sociedade aceitava, está pautada em atributos tais como: temerosa, inútil no combate e incapaz de resistir frente às armas (vv. 264-265), não chega a constituir



uma regra geral, e muito menos se aplica à própria Medéia, conforme teremos oportunidades de observar.

As mulheres estavam subordinadas aos homens em nível das esferas política, social e jurídica. Elas, na sociedade ateniense, eram consideradas psicologicamente não autônomas, não livres e incapazes de se controlarem a si próprias. Ao contrário, as virtudes e a psicologia masculinas eram centradas em torno das noções de auto-controle, racionalidade e da capacidade para não dar meios à emoção (HUMPHREYS, 1993, p. 36).

Através da educação era *imposto* às esposas o modelo convencional feminino caracterizado pela submissão e pelo silêncio. Elas aprendiam, pelo convívio, com suas mães ou amas a tecelagem e a fiação, a administração do *oîkos*, como deviam se relacionar com os seus esposos, o seu comportamento comedido, a criação de seus filhos, o conhecimento de seu lugar na sociedade e os ritos religiosos domésticos. Muito raramente, elas aprendiam alguns elementos de leitura, escrita e aritmética (VRISSIMTZIS, 1995, p. 25).

Em se tratando de uma sociedade patriarcal, onde o homem tinha absoluto poder sobre o sexo feminino (VRISSIMTZIS, 1995, p. 27), restava às mulheres a condição de agente passivo nas relações sociais.

Ao homem o mundo da razão, à esposa o da emoção - *pathós* - o da impulsão, o da desmedida. Temos a impressão de que o homem está sempre receoso de que a sua esposa cometerá uma *hýbris*. Longe do alcance masculino, no dizer dos próprios homens, o gênero feminino se mostrava incapaz de agir com medida. Neste sentido, a presença do homem junto à esposa representava o equilíbrio, sendo este equilíbrio conseguido pela inibição e anulação do feminino.

Este discurso se fazia tão incisivo na sociedade ateniense, através da fala e da tradição masculinas, que certamente se tornava difícil para uma esposa conceber a possibilidade de romper com este costume *forjado* pela cultura masculinizada. Medéia representa para nós um exemplo de esposa, mesmo que na condição de estrangeira, que rompe com este modelo de comportamento rígido ao cometer uma série de transgressões ao seu grupo doméstico e à própria *pólis*.

Dessa forma, teremos a oportunidade de: primeiro, esboçar a possibilidade de uma consciência diferente por parte das esposas atenienses ou não dos enunciados masculinos - dos seus esposos e pais - a respeito da demarcação de suas práticas sociais, de seu lugar social; segundo, demonstrar a historicidade do próprio mito, aqui *lido* a partir da imagem em estudo, conforme a epígrafe do início do texto.

Enfatizando a sua não separação da religião grega, Claude Mossé define mito como “o conjunto dos relatos dos antigos gregos sobre seus deuses e seus heróis, pelos quais explicavam alguns rituais religiosos e até mesmo alguns momentos de seu passado” (MOSSÉ, 2004, pp. 203-4). Trilhando caminho semelhante, W. Burkert, afirma que o mito é uma narrativa acerca de deuses e heróis, mas uma narrativa aplicada, isto é, como verbalização dos dados complexos, supra-individuais e coletivamente importantes (BURKERT, 2001, pp. 17-18).

A relação entre mito e realidade é ainda de acordo Burkert, secundária, pois o mito é uma narrativa que tem o seu *sentido próprio*, isto é, se

*Maria Regina Candido*

constitui em uma estrutura de sentido (BURKERT, 2001, p. 19). Isto não significa negar, entretanto, a historicidade da narrativa mítica.

Temos informações de que as esposas não aceitavam com satisfação e de forma passiva as restrições que lhes eram impostas. O poeta trágico Eurípides, por exemplo, através da personagem Medéia, na peça homônima, nos apresenta uma passagem que demonstra uma atitude de insatisfação feminina frente ao seu papel social, observamos:

*Dizem que vivemos sem  
perigo a vida doméstica,  
mas eles guerreiam com  
lança, não compreende  
que eu preferiria lutar  
com escudo três vezes  
parir uma vez ( vv. 248-  
251 ).*

Através da citação acima verificamos o descontentamento de Medéia quanto à realização de suas tarefas domésticas como, por exemplo, o gerenciamento do grupo doméstico; quanto à restrição de sua atuação ao espaço privado, ao

ao interior do *oîkos*; e, principalmente, quanto à sua função social prioritária, qual seja, a concepção de filhos. A condição de esposa estrangeira concedeu à Medéia, de acordo com nossa interpretação, maior flexibilidade em relação ao cumprimento do modelo *mélissa* e pode explicar a série de transgressões cometidas pela personagem e que convergem numa desestruturação de seu grupo familiar e, por conseguinte, da própria estrutura *políade*, isto se levarmos em consideração que sendo a família um dos componentes da *pólis*, e que deve haver uma harmonia entre as partes e o todo, qualquer desequilíbrio em uma das partes repercute no todo, ou seja, na *pólis* (Consultar: ARISTÓTELES. *Política*, I, 1252a-1253a). Além dessas transgressões com relação à estrutura familiar grega, Medéia ainda se distancia da religião oficial *políade*, na medida em que se utiliza da magia, uma prática que em geral apresenta objetivos pessoais, contrários aos interesses de outros grupos da sociedade e, por isso, adquire a conotação de prática anti-social ou atividade fora dos interesses coletivos.

Na imagem do *stamnos* temos Medéia demonstrando uma prática mágica. Após esquartejar um velho carneiro, ela se utiliza de algumas palavras mágicas, de ervas e de um caldeirão com água fervente para fazer ressurgir um novilho. A eficiência de Medéia com a magia é atestada pelo pintor, pois junto à personagem que julgamos ser a própria sacerdotisa de Hécate, encontramos as seguintes inscrições: *kalós* e *naiki*.

A primeira é um adjetivo e significa belo, já a segunda é um advérbio de afirmação, podendo significar sim ou certamente. Logo, o pintor pode nos informar que a ação de Medéia é *certamente bela*. Podemos trabalhar com a hipótese de que o pintor quisesse atestar o êxito da personagem na *méthis* da magia.

Ressaltamos que este tipo de comportamento não é o esperado pela cultura ateniense para uma esposa *bem-nascida*. O próprio Eurípides reforça este nosso argumento quando ressalta que as ações cometidas por Medéia jamais seriam praticadas por uma esposa grega, e a relega à condição de portadora de uma natureza selvagem (EURÍPIDES. *Medéia*, vv. 1336-1343).

Na imagem do *stamnos* temos Medéia demonstrando uma prática mágica. Após esquartejar um velho carneiro, ela se utiliza de algumas palavras mágicas, de ervas e de um caldeirão com água fervente para fazer ressurgir um novilho. A eficiência de Medéia com a magia é atestada pelo pintor, pois junto à personagem que julgamos ser a própria sacerdotisa de Hécate, encontramos as seguintes inscrições: *kalós* e *naiki*.

A primeira é um adjetivo e significa belo, já a segunda é um advérbio de afirmação, podendo significar sim ou certamente. Logo, o pintor pode nos informar que a ação de Medéia *é certamente bela*. Podemos trabalhar com a hipótese de que o pintor quisesse atestar o êxito da personagem na *méthis* da magia.

Ressaltamos que este tipo de comportamento não é o esperado pela cultura ateniense para uma esposa *bem-nascida*. O próprio Eurípides reforça este nosso argumento quando ressalta que as ações cometidas por Medéia jamais seriam praticadas por uma esposa grega, e a relega à condição de portadora de uma natureza selvagem (EURÍPIDES. *Medéia*, vv. 1336-1343).

*Maria Regina Candido*

Concluimos que o comportamento de Medéia é ao que parece bastante peculiar aos das demais esposas de origem estrangeira. Como exemplo, podemos citar Dejanira, nas *Traquínias* de Sófocles que, por ser traída assassina seu esposo e Fedra, em *Hipólito* de Eurípides que, não consumando um envolvimento físico com seu enteado, comete o suicídio por enforcamento, deixando uma plaqueta por escrito a Teseu, pelo qual acusava Hipólito de tê-lo traído e de ser o responsável pelo seu suicídio.

Assim ambas as personagens acabam gerando a desestruturação de suas famílias. E suas atitudes confirmam que “a tradição mítica transcende as experiências individuais e por isso mesmo é, para cada um, mais um desafio do que uma solução, no trato com a realidade” (BURKERT, 2001, p. 29).

*Agradeço à Professora Dra. Maria Regina Candido pelo convite para colaborar neste livro sobre Medéia, mito e magia, escrevendo o presente capítulo.*

*Fábio de Souza Lessa: Professor Adjunto de História Antiga do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História Comparada (PPGHC) da UFRJ.*

*Membro do Laboratório de História Antiga (LHIA) / UFRJ.*



## Notas

<sup>1</sup> O estilo chamado de se constitui na apresentação de elementos da decoração em tom claro sobre fundo negro.

<sup>2</sup> O mesmo caso se aplica à documentação literária.

<sup>3</sup> Na imagem que corresponde a face B, temos à direita Pélias sentado e vestido com um *chitón* longo e manto, tendo em sua mão esquerda um cajado, cuja extremidade superior foi perdida. Seu cabelo e barba são uma mistura de branco e vermelho. Diante dele uma filha vestida com *chitón*, manto e *sákkos* no cabelo, que se dirige à primeira figura. À esquerda, duas outras Pleiâdes voltadas frente à frente e vestidas como a personagem da direita. A imagem apresenta duas inscrições em grego: *kalós* e *naikai*.

<sup>4</sup> As Plêiades são sete irmãs que foram divinizadas e convertidas nas sete estrelas da constelação homônima. Eram filhas do gigante Atlas e de Plêione (GRIMAL, 2000, p. 379).

<sup>5</sup> O método de leitura semiótica de imagens proposto por Claude Calame pressupõe a necessidade de:

1°. verificarmos a posição espacial dos personagens, dos objetos e dos ornamentos em cena;

2°. fazermos um levantamento dos adereços, mobiliário, vestuários e os gestos estabelecendo repertório dos signos;

3°. observarmos os jogos de olhares dos personagens.

3.1. olhares de perfil: o receptor da mensagem do vaso não está sendo convidado a participar da ação. Neste caso, o personagem deve servir como exemplo para o comportamento do receptor;

3.2. olhares de três quartos: o personagem que olha tanto para o interior da cena quanto para o receptor está possibilitando, a este último, participar da cena;

3.3. olhares em frontal: personagem convida o receptor a participar da ação representada (CALAME, 1986).

6. Museu Nacional de Atenas, inv. 1629. O *epínetron* era usado pelas mulheres para cardar a lã.

<sup>7</sup> A escolha do *epínetron* que apresenta Alceste como o referencial para a montagem desse modelo se deveu, basicamente, a dois fatos: primeiro, temos em uma das imagens uma cena onde está presente a deusa Afrodite; segundo, o fato de Alceste ser concebida pela sociedade ateniense do Período Clássico como um modelo de virtude a ser seguido pelas outras esposas. A presença de Afrodite para nós é de grande importância, pois consideramos que os atributos (comportamento, adereços, vestimentas,...) peculiares a uma deusa são, certamente, almejados pelas esposas de um modo geral. Partindo do pressuposto de que normalmente a deusa Afrodite se encontra mais próxima do universo das prostitutas, reservamos um espaço ao levantamento das características peculiares à deusa Hera na produção literária e também na historiografia contemporânea. É necessário ressaltar ainda que a deusa Afrodite possui um duplo atributo: de um lado, ela representa os prazeres peculiares às prostitutas, de outro, os ideais de beleza e de amor puro, atributos que consideramos do universo das esposas legítimas.

<sup>8</sup> Esta situação não se aplica a todos os grupos sociais, porque certamente manter em reclusão as mulheres, pode ser alguma coisa que a maioria das pessoas em uma dada área deseja, mas isso acarreta gastos que muitos pobres, por exemplo, não podiam chegar a satisfazer (WALKER, 1984, p. 81). Somos também partidários da opinião de que o modelo *mélissa* contava na prática com uma série de *desvios*, através dos quais as esposas *bem-nascidas* - atenienses ou estrangeiras como Medéia - podiam atuar ativamente no interior da sociedade ateniense. Porém, esses *desvios* eram, certamente, reprimidos e omitidos, em sua maioria, pelo mundo dos homens.

<sup>9</sup> Na magia, cabe ao homem ser o iniciador e o executor do processo. O controle desse processo se dá pelo uso do seu conhecimento. As práticas mágicas se caracterizam pela atenção ao aspecto técnico de sua manipulação, de uso das fórmulas precisas, que requerem a experiência de um profissional devido ao fato de sua implicação com conhecimentos que são segretos.

## I - DOCUMENTAÇÃO TEXTUAL

ARISTOPHANES. *The Peace*. Trad. B. Bickley Rogers. London: Havard University Press, 1996, vol. II.  
ARISTÓTELES. *Política*. Trad. M.G. Kury. Brasília: UNB, 1988.  
[ARISTÓTELES]. *Economique*. Trad. A. Wartelle. Paris: Les Belles Lettres, 1968.  
EURIPIDE. *Théâtre Complet I-II*. Trad. M. Delcourt-Curvers. Saint-Amand: Gallimard, 1991.  
XENOPHON. *Oeconomicus*. Trad. O.J. Todd. London: William Heinemann, 1992.

## II - DOCUMENTAÇÃO IMAGÉTICA

*CORPUS VASORUM ANIQUORUM*. Deutschland 959, München, tafel 244.

## III - BIBLIOGRAFIA INSTRUMENTAL E ESPECÍFICA

BURKERT, W. *Mito e Mitologia*. Lisboa: Edições 70, 2001.  
CALAME, Cl.. *Le Récit en Grèce Ancienne: Enonciations et Representations de Poètes*. Paris: Meridiens Klincksieck, 1986.  
CANDIDO, M.R. "Medéia: mito e mulher". In: SILVA, F.C.T. (org.). *História e Cinema*. Rio de Janeiro: PPGHIS, 1998, pp. 265-277.  
\_\_\_\_\_. "Medéia: ritos e magia". In: *Phoînix*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996, pp. 229-234.  
CERTEAU, M. *A Cultura no plural*. Campinas: Papirus, 1995.  
CHARTIER, R. "Imagens". In: BURGUIÈRE, A. *Dicionário das Ciências Históricas*. Rio de Janeiro: Imago, 1993, pp. 405-408.  
DÉTIENNE, M. "Mitologias". In: BURGUIÈRE, A. *Dicionário das Ciências Históricas*. Rio de Janeiro: Imago, 1993, pp. 555-557.

- DODDS, E.R. *Os Gregos e o Irracional*. São Paulo: Escuta, 2002.
- DOVER, K.J. *A Homossexualidade na Grécia Antiga*. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.
- FUNARI, P.P. "Fontes Arqueológicas: Os historiadores e a cultura material". In: PINSKY, C.B. (org.). *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2005, pp. 81-110.
- GASKELL, J. "História das Imagens". In: BURKE, P. *A Escrita da História: Novas Perspectivas*. São Paulo: UNESP, 1993.
- GRIMAL, P. *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.
- HUMPHREYS, S.C. *The Family, Women and Death: Comparative Studies*. USA: The University of Michigan Press, 1993.
- IGLÉSIAS, L.G. "La Mujer y la Pólis Griega". In: GONZALES, E.G. (org.). *La Mujer en el Mundo Antiguo*. Madrid: Ediciones de la Universidade Autónoma de Madrid, 1986.
- JONES, S. "Categorias históricas e a práxis da identidade: a interpretação da etnicidade na arqueologia histórica". In: FUNARI, P.P.A.; JÚNIOR, Ch. E.O.; SCHIAVETTO, S.N.O. *Identidades, discurso e poder: estudos da arqueologia contemporânea*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2005, pp. 27-43..
- LISSARRAGUE, F. "A Figuração das Mulheres". In: DUBY, G. & PERROT, M. (org.). *História das Mulheres no Ocidente*. Porto: Afrontamento, v. I, 1993.
- \_\_\_\_\_. "Images dans la cite". In: *Métis: Revue d'anthropologie du monds grec ancien*. Vol. IX-X, 1994/95.
- MOSSÉ, Cl. *La Mujer en la Grécia Clasica*. Madrid: Nerea, 1990.

PEREZ, M.T.R. "El Sentimiento de la Mujer Ateniense Frente al Matrimonio". In: GONZALES, E.G. (org.). *La Mujer en el Mundo Antigo*. Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 1986.

POMEROY, S. *Diosas, Rameras, Esposas y Esclavas: Mujeres en la Antigüedad Clásica*. Madrid: Akal, 1987.

ROBERTSON, M. & BEARD, M. "Adopting an Approach". In: RASMUSSEN, T. & SPIVEY, N. *Looking at Greek Vases*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

TRABULSI, J.A.D. "Elementos para uma Crítica da Leitura Semiológica das Representações na Cerâmica Grega Antiga". In: *Clássica 3*. Belo Horizonte: SBEC, 1990.

VRISSIMTZIS, N.A. *Love, Sex and Marriage in Ancient Greece: A Guide to the Private Life of the Ancient Greeks*. Athens: Nikos A. Vrissimtzis, 1995.

WALKER, S. "Women and Housing in Classical Greece: The Archaeological Evidence". In: CAMERON, A. & KUHRT, A. *Images of Women in Antiquity*. London and Sidney: Croom Helm, 1984.

WILLIAMS, D. "Women on Athenian Vases: Problems of Interpretation". In: CAMERON, A. & KUHRT, A. *Images of Women in Antiquity*. London and Sydeney: Croom Helm, 1984.



*Maria Regina Candido*

## **SUMÁRIO**

1. Apresentação .....	05
2. Prefácio .....	09
3. Medéia: paixão, ódio e magia .....	17
4. A Recepção de Medéia no período Helenístico .....	37
5. Medéia e o mito da Grande Mãe .....	53
6. Medéia, rito e magia .....	67
7. As imagens de Medéia através do tempo .....	83
8. Desvendando “segredos” femininos: Medéia .....	101