

## Intertextualidade: ponto de encontro das “Medeia” de Eurípides e de Sophia de Mello Breyner Andresen.

Profª Mestre Maria da Conceição Oliveira GUIMARÃES<sup>1</sup> - FCC  
Doutoranda Maria da Conceição Oliveira GUIMARÃES<sup>2</sup> - UFPB

### Resumo:

*Os estudiosos das obras trágicas gregas afirmam que o mito de Medéia é antigo e complexo. “Cantado” na épica e desenvolvido nas tragédias, toma outros desdobramentos intertextuais a partir de recriações. Numa recriação poética da Tragédia de Eurípides, Sophia de Mello Breyner Andresen empresta a esse drama uma voz moderna sem se afastar, contudo, da essência grega do trágico. O confronto entre as duas Medeia de Eurípides e de Sophia permite visualizar diferenças marcantes. A intertextualidade, presença efetiva de um texto dentro de outro texto como teoriza Gérard Genette em Palimpsestes, é a marca do texto de Sophia, no entanto outro aspecto de não somenos relevância deve ser ressaltado, a opção pela alternância entre verso e prosa. Medeia, tal como Sophia a recria da obra de Eurípides, também não sofreu uma transformação que tirasse a mulher e o estrangeiro da condição de coadjuvante na vida.*

**Palavras-chave:** 1-Teatro, 2-Tragédia, 3-Drama, 4-Eurípides, 5-Sophia.

### Introdução

Estudos de textos e obras de diversas tradições literárias e oriundas de diferentes épocas ampliam a discussão sobre a intertextualidade na literatura. A discussão sobre essa categoria analítica passa por tipos, tais como a epígrafe, a citação, a paráfrase, a paródia, o pastiche, a tradução, a referência, mas, às vezes, apenas a superposição de um texto sobre outro pode provocar uma certa atualização ou modernização do primeiro texto. Sob esse aspecto, a re-escritura da *Medeia* de Eurípides pela poetisa portuguesa Sophia de Mello Breyner Andresen se coloca em diálogo com texto trágico euripídiano, implicando na identificação e no reconhecimento de um saber partilhado entre autor e leitores. Na recriação poética do texto de Eurípides, Sophia empresta a esse drama uma voz moderna sem se afastar, contudo, da essência grega do trágico. O confronto entre estas duas obras permite visualizar a intertextualidade, presença efetiva na obra de Sophia, quer dizer, a transcendência de um texto dentro de outro texto como teoriza Gérard Genette em sua obra *Palimpsestes*. Esse procedimento literário do *hipertexto* cujas raízes conceituais se explicam pela natureza associativa do pensamento humano, tem como equivalente teórico, em literatura, o conceito de *transtextualité*, segundo o qual, tudo o que se escreve está repleto de referências a outros textos e ecos da tradição cultural. Assim, cada texto deve ser interpretado como repertório de outros, gerando uma ilimitada rede de inter-relações textuais. Tais relações é o que Genette denomina de “*transtextualité*” ou transcendência textual, seja ela *intertextualité*, *paratextualité*, *metatextualité*, *architextualité* e *hypertextualité*<sup>3</sup>. Clarificando sua teorização, Genette acrescenta que a intertextualidade é: “*tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d’autres textes*”<sup>4</sup>. (GENETTE (1992: 7-13)

### 1 A tragédia grega

A tragédia grega se radica num espaço privilegiado do embate entre os desejos divinos e os atos humanos, como bem distingue Vernant: “O domínio da tragédia situa-se nessa zona fronteira aonde os atos humanos vêm articular-se com as potências divinas, ...” (VERNANT, 2002. p. 4). É nesse espaço particularizado que Eurípides exprime toda a dor que envolveu os mortais e os heróis, não desprezando as aflições pelas quais passaram as mulheres presas da guerra de Tróia. Buscou inspiração na épica homérica e, através dos textos trágicos, tornou conhecida a dor pela qual passa a mulher na sociedade grega e em sua especificidade, o *pathos* da mulher bárbara, Medéia. A repeti-

ção dos temas da epopéia grega nos textos trágicos é confirmada por estudiosos e, o próprio Ésquilo reconhecia em Homero a sua fonte inspiradora, pois se refere às suas tragédias como “iguarias do festim de Homero”. (LESKY, 1995. p. 277). No contexto social da época, competia, então, aos tragediógrafos ressaltar a importância trágica do enredo e adequá-lo ao destino dos heróis. Assim, as tragédias *Agamêmnon*, *Ifigênia em Áulis*, *Coéforas* e *Electra* possuem a mesma estrutura temática inicial que se baseia em episódios lendários épicos no que diz respeito ao destino dos Atridas.

As questões mais prosaicas referentes aos temas míticos explorados por Eurípides são a instabilidade de caráter, condição que aproxima os personagens trágicos às feições humanas. Esses pontos, tão bem explorados por Eurípides por ser um tragediógrafo que ultrapassa a questão do mito, com toda a carga do fado até então imposta, instauram no coração de seus personagens o *pathos*, racionalização ordenada pela *pólis* grega do século de Péricles. Junito Brandão aponta esses aspectos no drama euripidiano ao afirmar que:

Eurípides há de conceber a tragédia como *πράξις*, ‘práxis’ do homem, operando, por isso mesmo, uma profunda dicotomia entre o mundo dos deuses e o mundo dos homens. É que, para o poeta de Medéia, o ‘kósmos’ trágico não é mais o mito, mas o coração humano, ao qual o grande poeta desceu como se fora um mergulhador e de lá arrancou sua tragédia. (BRANDÃO, 2002. p 57)

A respeito da instabilidade de caráter, Aristóteles, na Poética, abaliza *Ifigênia em Áulis* como exemplo paradigmático, uma vez que a personagem muda radicalmente de opinião e de atitude em um espaço mínimo de tempo: “Um exemplo de baixez de caráter inconstante é a de *Ifigênia em Áulis*, pois a suplicante nada se parece com a que vem depois.” (ARISTÓTELES, 1996. p. 45). O poeta não deu uma explicação para a mudança repentina na alma de Ifigênia que de insurreta inicialmente passa à resignada em relação a morrer pela Grécia. Há que se notar que a mudança de caráter possui um aspecto recorrente no teatro de Eurípides, cujas personagens apresentam almas divididas, contraditórias, agonísticas e dominadas pela paixão. Estas não agem, salvo algumas exceções, guiadas por um ideal, como as sofocleanas, mas são movidas por medos desejos e paixões, submetendo-se a impulsos interiores “mais fortes que a razão”. É importante notar ainda que tal complexidade psíquica revele uma maior tendência à instabilidade emocional, o que justifica a manifestação das múltiplas oscilações da alma.

Além de *Ifigênia em Aulis*, outros exemplos tocantes de instabilidade emocional no teatro euripidiano ficam mais patentes nas tragédias, *As troianas*, *Hécuba* e a própria *Medéia*. As personagens das duas primeiras tragédias, Cassandra, Andrômaca, Polixena e Hécuba, além de retratarem a dor e o ultraje sofrido como espólios da guerra de Tróia, apresentam certa inconstância de caráter no tocante a uma instabilidade geral que produz a emotividade excessiva. Já a *Medéia* distingue-se dessas heroínas por ser uma bárbara, no entanto, não é menor a sua instabilidade de caráter. Eurípides manifesta essas idiosincrasias através de um discurso civilizado e democrático, denunciando a obscena e desprezível prática autoritária exercida sobre essas mulheres. Hécuba, Cassandra, Andrômaca e Medéia representam, numa ordem de intensidade de sofrimento, a perda total da esperança humana. No entanto, Eurípides concede-lhes voz e, mesmo que os discursos dessas personagens sejam arrebatados e irracionais, com eles fica definida a resistência à perda do mínimo que lhes restam: a dignidade. Cassandra é o exemplo forte dessa voz. Profetizando o destino da casa de Micenas expõe a *hamartía* dos Atridas e coloca em xeque o tecido social grego quando denuncia as consequências da obtusa heroicidade guerreira. O discurso tresloucado de Cassandra deixa aflorar, no lugar do que parece ser o sentido heróico guerreiro de uma *pólis* civilizada, a impotência diante do (pré)visto e o sofrimento em presença do intolerável. E é com *Hécuba* que se torna claro “o efeito deformador da dor excessiva sobre o caráter, a espantosa e bestial degenerescência da nobre dama que tudo perdeu.” (JAEGER, 1995. p. 408). Já Medéia, o *páthos* dilacera sua alma, transformando-a em puro desejo de vingança, porém o coração ardente não elimina o pensamento reflexo, marca indelével dos personagens de Eurípides.

Vê-se, portanto, que no teatro de Eurípides ainda há lugar para outras qualidades além da magnanimidade dos heróis gregos, virilidade e religiosidade na exaltação dos seus deuses. Essa asserção é o que defende Jaeger: “Eurípides é o descobridor da alma num sentido completamente novo, o inquiridor do inquieto mundo dos sentimentos e das paixões humanas.” (JAEGER, 1995. p. 408). É inegável que seus personagens, por mais que estejam sempre aterrorizados por sentimentos intensos e dolorosos, beirando à loucura, buscam o autoconhecimento e a realização espiritual.

## **2 Média de Eurípides**

A leitura de peças trágicas, sobretudo das tragédias euripidianas, solidifica a idéia de que a obra de cultura é produto de um contexto do qual o autor extraiu sua obra e que, aliada à sua vivência pessoal, exige o conhecimento desse contexto para que tal obra seja compreendida e sua própria existência seja validada. Esta afirmação está abalizada por dois críticos da tragédia grega: Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet. Segundo esses estudiosos, “cada peça constitui uma mensagem encerrada num texto, (...) Mas esse texto não pode ser compreendido plenamente sem que se leve em conta um contexto.” (VERNANT e VIDAL-NAQUET. 1999, p. 8) Acrescentam ainda que “É em função deste contexto que se estabelece a comunicação entre o autor e seu público do século V e que a obra pode reencontrar, para o leitor de hoje, sua plena autenticidade e todo o seu peso de significações.” (VERNANT e VIDAL-NAQUET. 1999, p. 8) Não é propósito de este trabalho esgotar o estudo de fatos históricos e sociais da época de Eurípides para legitimar a afirmativa acima e sim desvelar algumas facetas do autor em seu tempo, procurando averiguar de que maneira esses aspectos influenciaram nos textos que esse tragediógrafo produziu.

Em virtude dessas considerações, convém ressaltar que em torno do homem Eurípides, rondam inúmeras histórias falaciosas. Seu nascimento tem data e lugar incertos. Nasceu entre 485/484 a. C ou 497/496 a. C.? Há apontamentos que registram sua sepultura em Pelas, outros em Aretuza e ainda outros que a registram em Pireu. Sua morte data de 406 a. C., fato que, inexplicavelmente, permanece inalterado. Relatos anedóticos sobre sua morte povoavam a imaginação de seus contemporâneos e rematam a de muitos estudiosos de sua obra na atualidade. Um dos quais é o de que o corpo de Eurípides fora destruído por cães malossos, descendentes de um cão real e que seu túmulo fora atingido por um raio. Não obstante, essas referências nada acrescentam e nem diminuem a sua obra, geram apenas curiosidades. Entretanto, um dado a sobrepor, quem sabe também falacioso, contudo, relevante, é a suposição de pessoas relacionadas ao seu tempo afirmarem que Eurípides vivia “afastado dos homens e com o olhar fixo no mar, teria meditado sobre os enigmas da existência.” (LESKY, 1995. p.391) É indiscutível que esta particularidade ressalte o pensamento extremamente racionalista de sua obra. Na verdade, essa decantada racionalidade das obras euripidianas traz à tona “os homens com suas misérias e temores, as suas esperanças e projectos, ocupando o centro da tragédia.” (LESKY, 1995. p.395)

Retomando a discussão sobre a repetição dos temas da epopéia grega nos textos trágicos, é preciso lembrar que esses mesmos temas épicos são já referências dos grandes temas míticos, bem anteriores à épica. Logo, é indiscutível que Eurípides partiu da lenda de Média e Jasão para compor uma obra que desfrutou de grande prestígio entre os seus sucessores e que continua exercendo grande influência sobre a dramaturgia de todos os tempos. A lenda de Média e Jasão, tal como se conhece hoje, explora fatos que incidiram em Corinto, após o acerto do casamento de Jasão com a filha de Creonte e suas implicações são: as ameaças da mulher abandonada e o decreto de seu banimento; a vingança de Média com o envio de um manto e de uma tiara envenenada à filha do rei, cujos resultados são sua morte e a de seu pai; o infanticídio e a fuga de Média para Atenas. Seria oportuno seguir a *Média* cena a cena, verso a verso para poder extrair-lhe toda a sua beleza, mas um trabalho desse porte exige um estudo acurado e esse espaço é insuficiente para tal empreitada. Resta a escolha de algumas passagens que demonstrem a inteireza dessa mulher, apesar de algumas críticas lhes serem desfavorável.

No prólogo desse drama, o leitor se defronta com a nutriz de Medéia que recita um monólogo dando conhecimento sobre o casamento do herói com a princesa de Corinto. Revela em seguida, o estado de desespero em que se encontra a sua ama: não come, não dorme, apenas chora e se lamenta. A função desse monólogo é colocar a heroína no centro do universo trágico. Nota-se também que a caracterização de uma mulher com todos os atributos de uma feiticeira maligna, tal como se encontra no mito, parece ter sido abandonada por Eurípides, que em sua distinção deixa transparecer apenas o aspecto peculiar a uma mulher em estado de furor seja pelo abandono sofrido por aquele que amou acima de tudo, seja por sua condição de mulher estrangeira. O poeta destaca, logo no primeiro episódio, os fatos que permeiam a loucura de Medéia, conduta que facilita o entendimento das razões que motivam Medéia a cometer atos tão tresloucados. A cena deste episódio se dá em frente ao palácio de Medéia. Ainda em pranto, essa mulher agitada por uma paixão indomável, sai do palácio, seguida pela ama, e avança em direção ao Coro, formado por mulheres de Corinto. Numa tentativa de justificar suas atitudes, Medéia lastima seu fado: além de rejeitada pelo esposo ainda se vê desterrada de sua segunda “pátria”. E o discurso de Medeia desnuda os fatores determinantes de duas espécies ainda marginais na sociedade grega: a mulher e o estrangeiro.

Saí para não merecer vossas censuras,  
coríntias. Sei muito bem que há pessoas  
ativas (umas vi com os meus próprios olhos,  
de outras ouvi falar) que, por lhes repugnar  
aparecer em público, levam a fama  
desagradável de soberbas. Com efeito,  
carecem de justiça os olhos dos mortais  
quando, antes de haver penetrado claramente  
no íntimo de um coração, sentem repulsa  
por quem jamais lhes fez o menor mal, apenas  
por se deixarem levar pelas aparências.  
Devem também os estrangeiros integrar-se  
e não posso aprovar tampouco o cidadão  
que, por excesso de altivez, ofende os outros  
negando-se ao convívio natural com todos.  
Mas, quanto a mim, despedaçou-me o coração  
o fato inesperado que vem atingir-me;  
estou aniquilada, já perdi de vez  
o amor à vida; penso apenas em morrer.  
O meu marido, que era tudo para mim  
— isso eu sei bem demais —, tornou-se um homem péssimo.

**Das criaturas todas que têm vida e pensam,  
somos nós, as mulheres, as mais sofredoras.**

De início, temos de comprar por alto preço  
o esposo e dar, assim, um dono a nosso corpo  
— mal ainda mais doloroso que o primeiro.

Mas o maior dilema é se ele será mau  
ou bom, pois é vergonha para nós mulheres,  
deixar o esposo (e não podemos rejeitá-lo).  
Depois, entrando em novas leis e novos hábitos,  
temos de adivinhar para poder saber,  
sem termos aprendido em casa, como havemos  
de conviver com aquele que partilhará  
o nosso leito. Se somos bem-sucedidas  
em nosso intento e ele aceita a nossa convivência  
sem carregar o novo jugo a contragosto,  
então nossa existência causa até inveja;  
se não, será melhor morrer. Quando um marido  
se cansa da vida do lar, ele se afasta  
para esquecer o tédio de seu coração  
e busca amigos ou alguém de sua idade;  
nós, todavia, é numa criatura só  
que temos de fixar os olhos. **Inda dizem**  
**que a casa é a nossa vida, livre de perigos,**  
**enquanto eles guerreiam. Tola afirmação!**  
**Melhor seria estar três vezes em combates,**  
**com escudo e tudo, que parir uma só vez!**  
Mas uma só linguagem não é adequada  
a vós e a mim. Aqui tendes cidadania,  
o lar paterno e mais doçuras desta vida,  
e a convivência com os amigos. **Estou só,**  
**proscrita, vítima de ultrajes de um marido**  
**que, como pressa, me arrastou a terra estranha,**  
**sem mãe e sem irmãos, sem um parente só**  
**que recebesse a âncora por mim lançada**  
**na ânsia de me proteger da tempestade.**  
Ah! Vou dizer tudo que espero obter de vós:  
se eu descobrir um meio, um modo de fazer  
com que Jáson pague o resgate de seus males  
e sejam castigados que lhe deu a filha  
e aquela que ele desposou, guardai segredo!  
**Veze sem número a mulher é teimosa,**  
**covarde para a luta e fraca para as armas;**  
**se, todavia, vê lesado os direitos**

**do leito conjugal, ela se torna, então,  
de todas as criaturas a mais sanguinária! (MEDÉIA, vs. 237-302)**

É veemente o discurso político da heroína, tocante pedido de atenção sobre a condição de estrangeiros numa nova pátria e para a condição da mulher na sociedade. Sabe-se que a mulher na Grécia de Eurípides se encontrava numa escala inferior a todos os seres humanos, comparável apenas aos animais. Modalizando tal afirmação, mas que não deixa de ter um cariz excludente, Vidal-Naquet em *O mundo de Homero* sintetiza esse discurso, garantindo que, “A cidade grega era ‘um clube de homens’, o que quer dizer que as mulheres estavam excluídas”. (VIDAL-NAQUET, 2002. p.77) No entanto, é imperativo entender o contexto político-religioso no qual se configura esse poder falocrático para que se possam compreender determinadas questões no mundo antigo. O conceito de cidadão da *pólis* no século V a.C. decorria, acima de tudo, de um fundamento religioso: “cidadão grego é todo aquele que professa a religião de sua cidade, que honra o mesmo deus de sua cidade” e tinha como estrangeiro “aquele que não tem acesso ao culto da cidade, a quem os deuses da cidade não protegem e que nem sequer possui o direito de invocá-los.” (COULANGES, 2004. p.211). Assim, pela via religiosa, abria-se um fosso intransponível entre o cidadão e o estrangeiro. Para o grego ateniense, o estrangeiro não era apenas aquele que vinha de outras paragens e se situava na Grécia, mas aquele a quem era punido por um erro cometido. Assim, era prática comum em Atenas se retirar a cidadania como punição de uma falta cometida e esta pena denominava-se de *Atimía*, conforme clarifica Fustel de Coulanges:

O homem atingido com esta condenação nunca mais poderia ser investido em nenhuma magistratura, nem fazer parte dos tribunais, nem falar nas assembleias. Ao mesmo tempo, ficava privado da religião; a sentença dizia ‘que não penetrasse mais em nenhum dos santuários da cidade, jamais usufruir-se do direito de coroar-se de flores nos dias em que os cidadãos se coroam, jamais pusesse o pé no recinto que a água lustral e o sangue das vítimas indicam na ágora. Os deuses da cidade nunca mais existirão para esse homem. Porque perdia, ao mesmo tempo, todos os direitos civis; nunca mais aparecia perante os tribunais, nem mesmo como testemunha; lesado, não lhe era permitido apresentar queixa; podiam impunemente bater-lhe; as leis da cidade não protegiam. Nada mais lhe era permitido, nem compra nem venda, nem contrato de espécie alguma. Na urbe, tornava-se estrangeiro. Direitos políticos, religião, direitos civis, tudo isso lhe tiravam de uma vez. Tudo se achava no título de cidadão, e com esse título tudo se perdia. (COULANGES, 2002. p. 245-6)

Junte-se à problemática do estrangeiro, a da mulher e a do exilado no espaço-temporal em que vivia Eurípides e a partir daí pode-se compreender a demência dos atos de sua *Medéia*. Sobre a problemática do exilado, assegura ainda Fustel de Coulanges que o “exilado, com a religião e os direitos de cidadania, perdia igualmente a sua religião e os direitos de família; não tinha mais lar, nem mulher, nem filhos. Quando morto, não podia ser enterrado no solo da cidade, nem no túmulo de seus antepassados...” (COULANGES, 2002. p.219) Nesse quadro, nada mais restava à mulher, a estrangeira e a exilada Medéia. É notória, em todo o discurso proferido por essa personagem, a dor motivada pela traição e conseqüente rejeição do homem amado, discussão comum no meio acadêmico. Contudo, não se pode desprezar a aflição causada pela condição de mulher, estrangeira e exilada, evidente na contundência de seu discurso, logo no primeiro episódio, perpassado pela angústia, o desespero, a expiação, a loucura dos atos.

### **3 A Medeia de Sophia de Mello Breyner Andresen**

O esplendor cultural da Grécia Antiga teve seu reconhecimento entre os romanos e esse prestígio acentua-se mais ainda na época do Renascimento. Posteriormente, sob a influência do Roman-

tismo alemão, a arte grega se tornou novamente modelo supremo de expressão de beleza literária com Lessing, Goethe, Schiller, Hölderlin e Winckelmann, inaugurando o estudo da história da arte grega. Além dos alemães, é inegável o legado helênico na obra do contemporâneo inglês Byron, como também do francês Vítor Hugo, do francês Racine. As numerosas obras-primas contemporâneas registram a paixão pelos temas de origem grega que exacerbam o imaginário dos escritores do Ocidente. Basta pensar nos romances e obras líricas ou dramáticas nas quais os mitos gregos são retomados, reconstruídos, desenvolvidos, em função da problemática do tempo presente.

Uma seleção dessa perene fonte mítica se faz notar também na poesia portuguesa atual e, em particular, em temas específicos desenvolvidos pela poetisa Sophia de Mello Breyner Andresen. Em princípio, a Grécia Antiga é para a poetisa, acima de tudo, uma pátria intelectual, aquela onde nasceram o ideal de justiça, de liberdade, de sabedoria, e de beleza, configurações mestra de sua obra. Entretanto, as tragédias com toda a carga mítica que lhe são peculiares, não foram esquecidas pela poetisa. Eurípides é o eleito deste fado literário e por conseqüência, a sua *Medéia* é a peça escolhida para ser recriada poeticamente por Sophia. Vale salientar que literariamente, Sophia abraçou muitas causas político-sociais, a exemplo das questões políticas de seu país na época salazarista, no entanto não se encontra em sua obra uma “bandeira feminista”. Nem por isso pode-se afirmar que ela não ratifica a condição enfrentada pela mulher de ontem, inscrita no discurso euripidiano pela boca de *Medéia* e nem que ela estivesse alheia a essa causa em sua época. A finalidade em comparar esses dois textos é demonstrar que apesar dos vinte e seis séculos que os separam, a dor humana permanece inalterada na sua essência. A mulher ainda não conquistou a tão sonhada igualdade, o estrangeiro continua carecendo de acolhida e o exilado ainda é aquele de quem lhe foi arrancado a própria dignidade.

O registro do primeiro episódio “trans-criado” pela poetisa priva da singular intenção de confrontá-lo com o primeiro episódio da *Medéia* de Eurípides e ratificar a intertextualidade. A partir desse cotejo, ressalta-se a diferença estética em relação à linguagem e à pontuação.<sup>5</sup> A atualização lingüística se notabiliza pela alternância de verso e prosa. Convém notar que essa não é a estética própria das tragédias clássicas. Sophia opta por manter os versos cantados e recitados na cena trágica, ou seja, os versos em metros líricos e em anapestos. Não obstante, recria em prosa, as partes faladas, os trímetros iâmbicos, no grego. A segunda diferença é a linguagem. Os leitores de Sophia estão profundamente familiarizados com a forma singular de sua escrita. Esses aspectos são expressos com muita freqüência na sua linguagem sóbria e num estilo claramente despojado do qual já se pôde afirmar que “nenhuma palavra está a mais, cada verso só por si pode ser um poema”<sup>6</sup> Já a pontuação, sabe-se muito amiúde que Sophia dá preferência a pouca pontuação, ou mesmo, a falta dela, como acontece freqüentemente em seus poemas, fato que imprime, sobretudo, uma velocidade oral. Considerando-se esses aspectos, não há dúvida de que Sophia, ao recriar os versos dessa tragédia, fixou sua marca lingüística: linguagem e pontuação. Estes aspectos apresentados também ilustram a minudência da escolha dos adjetivos pela autora com o objetivo precípua de atualizar semanticamente a contundência do discurso de *Medéia*. Comparem-se os versos de Eurípides transcritos pelos dois tradutores. Mário da Gama Kury transcreve: **Melhor seria estar três vezes em combates,/ com escudo e tudo, que parir uma só vez!**” Sophia diz: **Antes combater/ Três vezes nas fileiras, com o escudo/ A proteger meu flanco, do que uivar/ Uma única vez a dor do parto.**

Mulheres de Corinto, vim aqui

Não quero sobre mim vossa censura.

Tanto dentro do lar como nas ruas

Eu conheci mortais cuja reserva

Atraiu o renome de insolência

Que se tornou fatal. Porque a justiça

Não reside no olhar desses que julgam  
Apenas pela vista, e não procuram  
Sondar nos corações o pensamento,  
E assim odeiam quem nunca ofendeu.  
Os estrangeiros devem tomar parte  
Na vida da cidade. Também penso  
Que em sua própria pátria ninguém deve  
Viver à margem desprezando os outros.  
Mas de mim já sabeis que estou vencida,  
Quebrada por um mal que não previ.  
A alegria desfez-se. Nada tenho  
Desejo a morte.  
Aquele a quem dei tudo inteiramente,  
Meu esposo Jasão, hoje tornou-se  
Em horror e maldade para mim.

**De tudo quanto sobre a terra existe  
Com vida e pensamento, nós, mulheres,  
Somos a raça mais perdida e triste.**

Compramos com um dote nosso esposo  
E ao nosso próprio corpo damos dono.  
E depois disto nem sequer sabemos  
Se o dono será bom ou será mau.  
Desta questão depende nossa vida,  
Pois deixar um marido é infamante  
E repudiá-lo não é permitido.  
Rodeada de leis novas uma estranha  
Tem de ser bruxa para adivinhar  
— Sem ter aprendido em sua casa —  
O caminho a seguir junto de um homem  
Que se deita em seu leito, lado a lado,  
Quando somos felizes, quando o homem  
Aceita com prazer o duro jugo  
Duma vida em comum, então podemos  
Louvar nosso destino.  
Se não antes a morte  
Pois o homem que se cansa do lar sai,  
Sacode o seu desgosto, busca amigos.  
Nós somos obrigadas a pôr tudo



Num único ser. **Dizem que vivemos**  
**Dentro de casa em paz, longe das guerras**  
**Enquanto eles batalham. Porém essa**  
**Razão é falsa. Antes combater**  
**Três vezes nas fileiras, com o escudo**  
**A proteger meu flanco, do que uivar**  
**Uma única vez a dor do parto.**

Mas não podemos, eu e tu, falar  
A mesma língua. Tens amigos, pátria,  
Casa paterna, tens contigo a vida.  
Eu sem pátria vivo exposta e só  
Sob o insulto do homem que me trouxe  
Como despojo duma erra bárbara.  
Sem mãe, sem irmão e sem parente  
Não encontro refúgio onde ancorar  
Longe deste destino de vergonha.  
Só te peço uma coisa: que te cales  
Se eu inventar qualquer caminho ou meio  
Para fazer pagar ao meu esposo  
O peso desta angústia, Também quero  
Que a dor recaia sobre o pai que deu  
Sua filha a Jasão e sobre a noiva.

**Estremecer é próprio das mulheres**  
**A mulher teme o ferro, a lança, a luta**  
**Mas se a lei do seu leito for traída**  
**Ninguém deseja o sangue com mais sede.**

## **Conclusão**

Cotejando o primeiro episódio da *Medeia* de Eurípides com o primeiro episódio da *Medeia* de Sophia, percebe-se que não há alterações significantes no cerne do texto sophiano apesar dos vinte e seis séculos que separam a escrita das duas peças. A essência do texto trágico se mantém inalterado.

Evidencia-se, no entanto, que a poetisa ao se apropriar de experiências de um passado mítico tem como objetivo uma orientação para o futuro. Em vista disso, o autêntico presente se preserva como espaço de prosseguimento da tradição e da inovação, visto que uma não é possível sem a outra e ambas se amalgamam na objetividade do contexto histórico receptivo. Observa-se ainda, entre outras constatações, que Sophia busca na tradição uma possível tradução para um tempo marcadamente moderno, não de um modo esquematicamente feminista ou etnocêntrico, mas de forma sutil, serena, lúcida e consciente de que esses são fatos indelévels, cujos milênios transcorridos não foram capazes de derruir ações condenáveis como o rebaixamento e o banimento de determinados grupos sociais tidos como espécie maldita ou flagelo terrível.

## **Referências Bibliográficas**

- [1] ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Medeia*. Lisboa: Caminho, 2002
- [2] ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*, tradução direta do grego e do latim por Jaime Bruna. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 1997
- [3] COULANGES, Fustel. *A cidade antiga*, tradução de Fernando de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- [4] ÉSKUO. *Oréstia*: Agamêmnon, Coéforas, Eumênides, tradução do grego, introdução e notas de Mário da Gama Cury. 6. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2003.
- [5] EURÍPIDES. *Medéia*, tradução do grego, introdução e notas de Mário da Gama Cury. 6. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Ifigênia em Áulis*, tradução do grego, introdução e notas de Mário da Gama Cury. 4. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2000.
- [6] GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Editions du Seuil, 1982.
- [7] JAEGER, Werner. *Paidéia: a formação do homem grego*. Tradução de Artur M. Parreira. São Paulo: Martins fontes, 1995.
- [8] LESKY, Albin. *História da literatura grega*, tradução de Manuel Losa. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1995.
- [9] SÓFOCLES. *Electra*, tradução do grego, introdução e notas de Mário da Gama Cury. 4. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2000
- [10] VERNANT, Jean-Pierre e VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia Antiga I e II*, vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 1999. (Coleção Estudos: 163)
- [11] VIDAL-NAQUET, Pierre. *O mundo de Homero*, tradução de Jônatas Batista Neto. São Paulo, Companhia Letras, 2002

---

## **Autor(es)**

<sup>1</sup> **Maria da Conceição Oliveira GUIMARÃES, Prof<sup>a</sup> M. Sc.,**

Faculdade Câmara Cascudo/Estácio de Sá-Natal

[mariaguimaraes@fcamaracascudo.com.br](mailto:mariaguimaraes@fcamaracascudo.com.br)

<sup>2</sup> **Doutoranda Maria da Conceição Oliveira GUIMARÃES**

Universidade Federal da Paraíba- UFPB

Departamento de Letras.

[conceicaoaguimaraes@ufrnet.br](mailto:conceicaoaguimaraes@ufrnet.br)

<sup>3</sup> Tradução livre: intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, architextualidade e hipertextualidade.

<sup>4</sup> Tradução livre: Tudo que se acha em relação, explícita ou implícita, com outros textos.

<sup>5</sup> Para confrontar essas duas peças e desvelar a sua intertextualidade, apropriamo-nos de muitos aspectos abordados no prefácio da *Medeia* de Sophia por Frederico Lourenço.

<sup>6</sup> Carlos Ceia, “Monólogo crítico — Nos 50 anos de vida literária de Sophia de Mello Breyner Andresen”, *Colóquio/Letras* 132/133 (1994) 184.