

# O PODER DA VOZ EM MEDEIA

Tércia Montenegro Lemos<sup>1</sup>

## Resumo

Este artigo se debruça sobre a peça teatral *Medeia*, de Eurípides, vista em diálogo com algumas de suas retextualizações forjadas ao longo dos tempos, incluindo-se em nosso corpus de análise a obra *Medée*, do dramaturgo francês Jean Anouilh, e *Gota d'água*, peça brasileira criada por Chico Buarque e Paulo Pontes. Partindo do trabalho de Romilly (1975), buscamos demonstrar como tragédia e retórica são interdependentes na composição das citadas obras, sobretudo pela carga dramática das falas das personagens. Para tanto, estabelecemos um diálogo entre a retórica antiga e o moderno conceito de etos, tal como a Análise do Discurso de linha francesa o entende. A categoria do etos contribui de modo importante para estabelecer fronteiras entre as variantes literárias do mito e possibilita reflexões sobre os procedimentos de intertextualidade adotados. Após as análises, observamos como o investimento da enunciação se expõe através do poder da voz nas versões de *Medeia*, criando um poderoso efeito psicológico para compor o perfil da protagonista.

**Palavras-chave:** Tragédia; Retórica; Análise do Discurso.

## Abstract:

*This article is dedicated to the play Medea, of Eurípides, seen in dialog with some of his versions forged along the times, when is included in our corpus of analysis the work Medée, of the French playwright Jean Anouilh, and Gota d'água, Brazilian play created by Chico Buarque and Paulo Pontes. Leaving from the work of Romilly (1975), we seek to demonstrate like tragedy and rhetoric are interdependent in the composition of the cited works, especially for the drama contained in the speech of the characters.*

*For this, we establish a dialog between the ancient rhetoric and the modern concept of ethos, such as the Discourse Analysis understands it. The category of the ethos contributes in important way to establish frontiers between the literary variants of the myth and makes possible reflections on the proceedings of intertextuality adopted. After the analyses, we realize how the investment of the enunciation is exposed through the power of the voice in the versions of Medea, creating a powerful psychological effect to make the profile of the protagonist.*

**Keywords:** Tragedy; Rhetoric; Discourse Analysis.

## 1 INTRODUÇÃO

*Writing has become a sacred and mysterious operation; words themselves seem to haunt the writer, like magic formulas coming from nowhere. (Romilly, 1975, p. 86)*

Vários estudos sobre a Antiguidade Clássica ressaltam o poder mágico associado às palavras – tanto em rituais cíclicos, como os ligados à fertilidade, quanto em oráculos, percebemos que o contexto social da Grécia antiga se construía em torno do poder dos vocábulos. Sabe-se que existia uma mágica relativa à fala, à pronúncia de palavras. Acreditava-se que determinadas palavras tinham capacidade curativa, assim como outras eram estigmatizadas, viravam tabu.

Em termos artísticos, encontramos nas tragédias clássicas inúmeras referências ao poder da fala, e não apenas em oráculos, como ocorre em *Édipo*. As tragédias em geral estão envolvidas por um espírito religioso. Rezas e maldições são frequentes neste tipo de arte teatral, impregnando as situações cênicas de um caráter sagrado, místico.

---

<sup>1</sup> Professora adjunta do curso de Letras da Universidade Federal do Ceará.

Sendo nosso objeto de estudo a peça grega *Medeia*, vista em diálogo com as retextualizações que este mito recebeu ao longo dos tempos, achamos interessante tecer algumas reflexões a partir do tema do poder da voz. Partimos do trabalho de Romilly (1975), que destacou como a magia e a retórica estiveram associadas entre os gregos. Entendemos que tragédia e retórica também possuem uma similaridade estreita, inclusive pelo destaque que a citada pesquisadora faz, do parentesco no trato com o poder da palavra, nestes dois tipos de texto.

Em nossa pesquisa, avançaremos no que diz respeito à ligação entre a retórica antiga e o moderno conceito de etos, tal como a Análise do Discurso o entende. Utilizaremos fragmentos do nosso *corpus*, no intuito de demonstrar como o investimento da enunciação se expõe em *Medeia*, criando um poderoso efeito psicológico no perfil da protagonista. Finalmente, ao fazer articulações com versões do mito de *Medeia*, posteriores à tragédia de Eurípides, intentamos mostrar que a carga mágica associada à fala não se restringe ao contexto da Grécia Antiga, mas ainda hoje é bem aproveitada na arte teatral.

## 2 A VOZ E O ETOS EM MEDEIA

A peça *Medeia*, tal como ficou consagrada pela versão de Eurípides, é bem diferente de outras tragédias clássicas, a começar pelo fato de que a protagonista não se constitui como vítima do fado, ou destino, mas escolhe ser agente da própria desgraça, ao assassinar os filhos para se vingar do marido adúltero. O enredo não apresenta referência a oráculos, que eram tradição entre os antigos gregos. Ao contrário, a personagem *Medeia* tem em sua própria voz um vaticínio, pois, antes da execução dos filhos, medita em voz alta, sobre sua decisão.

A ligação entre magia e fala, nesta peça, está explícita: *Medeia* é uma feiticeira. Pensar a respeito disso nos envia a Romilly (1975, p.11), para quem desde os mais remotos tempos a diferença entre religião e magia não é fácil de ser traçada. Inclusive numa versão recente do mito de *Medeia*, como a peça *Gota d'água*, de Chico Buarque e Paulo Pontes, este aspecto da protagonista é acentuado, embora com adaptações: Joana é ligada à macumba, religião de aspecto inerentemente mágico. Como quer Romilly (1975, p.12), “in a religious world even magic is religious, or may be so. Circe and Medea were indeed witches, but Circe was also a goodness, and Medea was helped by the sun-god, her ancestor”. A ligação de *Medeia* com o divino se faz, então, não somente por seus poderes sobrenaturais, mas por seu parentesco com o Sol, em cujo carro alado escapa, após a consumação da tragédia.

Mas a importância da voz em *Medeia* está associada não apenas ao vaticínio, à antecipação do terror trágico, no aviso da mãe infanticida. Percebe-se que a protagonista lida de maneira exemplar com a fala, inclusive para forjar cir-

cunstâncias a seu favor. Quando tem de implorar a Creonte por um dia de prazo para então partir ao exílio, consegue persuadir o rei, mesmo este tendo noção do perigo que será manter, por poucas horas que sejam, uma mulher vingativa dentro do seu território. O rei abdica da própria proteção, colocando de lado o fato de que Jasão, marido de *Medeia*, estava para contrair núpcias com a princesa. Creonte não percebe que a fala de *Medeia* é submissa e complacente por fingimento, a fim de obter o tempo necessário para sua vingança. De fato, outra será a postura da feiticeira, quando, ao final da peça, vangloria-se de ter assassinado não só os filhos, para ferir Jasão, mas também a sua nova esposa e o rei.

Esta dimensão de mudança, explícita no discurso da protagonista, pode ser melhor estudada pelo conceito de etos. Remontando à retórica antiga, que compreendia por *ethé* “as propriedades que os oradores se conferem implicitamente através de sua maneira de dizer”, Maingueneau (2001, p.137) construiu com a categoria do etos a perspectiva de que todo texto se mobiliza “fisicamente” em um certo universo de sentido. Mesmo as obras escritas mantêm uma vocalidade fundamental, uma voz que atesta o que é dito:

A vocalidade radical das obras manifesta-se através de uma diversidade de tons (...). Esse termo “tom” apresenta a vantagem de poder ser empregado para todos os enunciados escritos, assim como para os enunciados orais (podemos falar do “tom de um livro”). A instância que assume o tom de uma enunciação evidentemente não coincide com o autor efetivo da obra. Trata-se, de fato, dessa representação do enunciador que o co-enunciador deve construir a partir de índices de várias ordens fornecidos pelo texto (Maingueneau, 2001, p.139).

Maingueneau (2001, p.139) ressalta ainda que qualquer gênero de discurso escrito expressa a categoria do etos, pois o texto “está sempre relacionado a alguém, uma origem enunciativa”. Também frisa que a própria corporalidade do texto é importante, pois a obra é constituída por uma totalidade material em que tamanho e divisões (em partes, capítulos ou estrofes) contribuem para a vocalidade do texto tanto quanto seu conteúdo e linguagem.

No caso do gênero teatral tomado em sua concretização cenográfica, percebemos facilmente a presença de uma comunicação direta, física, em que o etos se corporifica de forma explícita. Entretanto, em nossa análise, como nos prenderemos ao texto dramático da peça *Medeia*, entenderemos tal obra como apreendida pela leitura, assim como ocorre essencialmente com os outros gêneros literários. Naturalmente, não deixaremos de nos referir às didascálias, que, enquanto instruções cênicas, podem lançar pistas sobre a “atuação” dos personagens (sobre seu etos, em suma), agindo, a nosso ver, com uma função descritiva que faz parte do texto teatral, não funcionando somente como indicativo para o momento da encenação da peça.

A primeira questão que pretendemos analisar é como o tom de uma enunciação, no caso do texto teatral, que é basicamente construído por diálogos (e que pelo menos visivelmente não dispõe de um narrador que se poderia associar ao autor), colabora para a construção do etos de uma personagem. Pensaremos em Medeia, protagonista que assume variadas posturas ao longo da história. Inicialmente apresentada como mulher traída, vítima de um marido infiel que a abandona por outra esposa mais jovem e mais rica, Medeia surge na peça de Eurípides<sup>1</sup> com palavras que ilustram seu momento sofrido: “Como sou infeliz! Que sofrimento o meu, / desventurada! Ai de mim! Por que não morro?” (vv.115-6). Porém, como feiticeira poderosa cujo passado e cuja ira já foram assim anunciados nos primeiros versos pela ama, Medeia promete não ficar conformada. Pouco depois a vemos prometer vingança, dirigindo-se ao coro:

Ah! Vou dizer tudo que espero obter de vós:  
Se eu descobrir um meio, um modo de fazer  
Com que Jason pague o resgate de seus males  
E sejam castigados quem lhe deu a filha  
E aquela que a desposou, guardai segredo! (vv.293-7)

A vingança, porém, está ainda imprecisa. Medeia sabe que precisa matar a rival, a filha do rei de Corinto, princesa com quem Jasão planeja se casar. Mas só depois, em instante de profunda densidade psicológica, é que lhe vem a idéia (quase uma espécie de ordem interior) de matar os filhos para ferir o marido. Quando Medeia então introjeta tal plano, aceitando a fatalidade de vir a se tornar infanticida, assume o tom peremptório da vingança, regozija-se em pensar nas conseqüências do ato que provocará. Sua postura é de força, de decisão absoluta. Os lamentos e as dúvidas anteriores se dissiparam:

Devo matar minhas crianças e ninguém  
Pode livrá-las desse fim. E quando houver  
Aniquilado aqui os dois filhos de Jason,  
Irei embora, fugirei, eu, assassina  
De meus queridos filhos, sob o peso  
Do mais cruel dos feitos. Não permitirei,  
Amigas, que riam de mim os inimigos!  
(...)  
Terá de ser assim. Deste momento em diante  
Quaisquer palavras passarão a ser supérfluas.  
(vv.903-11; 938-9)

Observa-se claramente, com a progressão do enredo, que a postura de Medeia mudou: de vítima, passa a vinga-

dora. A transformação de seu etos também pode ser percebida pelas referências contidas nas didascálias. Durante o encontro que Medeia tem com Creonte, rei de Corinto e pai da jovem que está noiva de Jasão, a feiticeira esforça-se para adotar uma atitude inofensiva, querendo com isso um dia de prazo antes de ser banida do país. Durante esse tempo, poderá executar seus crimes. A didascália é reveladora do modo submisso que Medeia adota: *Ajoelhando-se e abraçando os joelhos de Creonte, num gesto de súplica*.

Em outro momento, conversando com Jasão, Medeia já não sente necessidade de manter as aparências de fragilidade, e seu etos verdadeiro de mulher revoltada, raivosa, surge, expresso pela instrução que acompanha a fala de Jasão: *A um gesto indignado de Medeia*. Mais adiante, quando Medeia busca contar com o abrigo de Egeu após ser banida de Corinto, a didascália indica que a personagem deve falar *com voz sumida*, ao que Egeu, *observando melhor Medeia*, perguntará por que ela parece tão triste. Este é o ensejo para que a mulher conte seu drama e peça proteção ao forasteiro. O apoio de Egeu será essencial para Medeia, pois garantirá que seus crimes ficarão impunes, acobertados pelo rei de outro país.

As didascálias na peça de Eurípides são realmente reveladoras do poder do etos de exprimir uma personalidade através do seu modo de dizer. Medeia surge como uma feiticeira vingadora, mas não totalmente destituída de sentimentos. Existem ocasiões em que o público/leitor deve perceber que ela sofre ao decidir sobre o infanticídio, como na passagem indicada pela instrução *À parte, enquanto os filhos seguram a mão de Jasão*, para a seguinte fala de Medeia:

Ah! Penso agora numa desgraça latente!  
Por quanto tempo ainda estendereis, meus filhos,  
Vossos braços queridos? (vv.1019-1021)

Logo em seguida, nova didascália revela que Medeia fala, *voltando ao normal*:

Ah! Pobre de mim!  
Com que facilidade eu choro e sou vencida  
Pelo temor! Na ocasião em que se acabam  
Minhas altercações com vosso pai, meus olhos  
Enchem-se de sentidas, incontáveis lágrimas! (vv. 1022-25)

Fica explícito que a tirada acentua o patético, com o público/leitor percebendo que a protagonista sofre para sobrepor sua vingança ao amor materno. Entretanto, aos olhos de Jasão (o adversário), Medeia não pode deixar transparecer a verdadeira razão de suas lágrimas; tem de se

<sup>2</sup> Utilizaremos para todas as citações desta peça a tradução do grego feita por Mário da Gama Kury, na edição cuja referência se encontra ao final, na bibliografia utilizada.

mostrar frágil, sentimental, para que ele acredite que ela não teria coragem de armar um crime. A dissimulação faz parte da estratégia da feiticeira, que falseia a própria personalidade, travestindo-se de pessoa apaziguadora e vitimada, para esconder e fazer agir melhor seu temperamento de mulher poderosa e assassina.

No final da peça, quando Jasão percebe que sua noiva e seu futuro sogro estão mortos, além de seus filhos, que foram assassinados pela própria mãe, grita à porta da casa de Medeia, e a didascália nesse instante é reveladora da postura superior e triunfante da protagonista: *Não obtendo resposta, Jasão se lança contra a porta, tentando forçá-la. Medeia aparece por cima da casa, num carro flamejante, no qual se veem, também, os cadáveres de seus dois filhos.* O apogeu (“por cima da casa”, “num carro flamejante”) está associado ao poder que Medeia teve de cometer o infanticídio, de superar seu amor materno em nome de uma represália. Após o assassinato dos filhos, ela já não se lamenta, apenas goza da vitória sobre o marido traidor, como se vê numa das últimas falas de Medeia, quando ela diz, *apontando para as crianças mortas*: “Elas já não existem. Sofrerás por isso” (v.1563).

O etos instável, modificado de acordo com as intenções e expectativas de quem fala sobre quem escuta, não é, porém, característica exclusiva de Medeia, nesta peça. Jasão também assume alternâncias em seu tom discursivo. No começo do enredo, expressa uma postura entre apaziguadora e cínica, quando tenta convencer Medeia de que não a trocou por outra mulher por falta de amor, e sim para fornecer aos filhos um futuro melhor:

Tem calma! Quando vim de Iolco para cá  
Envolto em tantas, inelutáveis desgraças,  
Podia acontecer-me algo de mais feliz  
Que me casar aqui com a filha do rei,  
Eu, um banido? Não pelos motivos torpes  
Que te amarguram, não por odiar teu leito  
Ou por simples desejo de uma nova esposa;  
Tampouco por ambicionar uma progênie  
Mais numerosa (já tenho filhos bastantes,  
Não vou queixar-me). Desejava – isto é importante

–  
Assegurar-nos uma vida boa e próspera,  
Isenta de dificuldades, pois os pobres  
Vêm fugir para bem longe seus amigos.  
Ainda mais: criar condignamente os filhos,  
Dar aos gerados em teu ventre mais irmãos,  
Pô-los todos num mesmo nível de igualdade  
E ser feliz vendo a união de minha raça.  
Tu, que necessidade tens de novos filhos?  
É de meu interesse, todavia, tê-los,  
A fim de assegurar aos filhos atuais  
O apoio dos futuros. Crês que estou errado?  
(vv.631-51).

Depois, quando ele desiste de dialogar com a esposa, bane os remorsos e assume o desprezo que tem pela ex-mulher. Em Eurípides, isso se revela na forma de misoginia, quando Jasão desabafa: “Se se pudesse ter de outra maneira os filhos/ não mais seriam necessárias as mulheres/ e os homens estariam livres dessa praga!” (vv.658-660). Em *Gota d’água*, de Paulo Pontes e Chico Buarque, a personagem Jasão chega ao ponto de assumir o etos da ofensa, atacando a ex-esposa física e verbalmente. A didascália indica que *Jasão dá um murro em Joana, que cai*, pouco antes que ele grite:

Você é merda... Você é fim  
De noite, é cu, é molambo, é coisa largada...  
Venho aqui, fico te ouvindo, porra, me humilho,  
Pra que? Já disse que de ti não quero nada. (1981, p. 77).

Na peça de Paulo Pontes e Chico Buarque também não existe o enfoque final no desespero de Jasão. O enredo termina com o suicídio da própria Medeia/Joana, que come um bolo envenenado junto com os filhos, armadilha que não conseguiu introduzir na festa de casamento do ex-marido. A protagonista, portanto, não é de fato vitoriosa em sua vingança; expressa muito mais amargura que poder, até como ilustração de uma Medeia moderna, brasileira, pobre, macumbeira (em vez de feiticeira) e ameaçada de expulsão de um conjunto habitacional (o “país” dos miseráveis). Jasão decerto sofrerá com a perda dos filhos, mas existe a promessa de que ele supere qualquer dor, ao lado da filha do rico empresário Creonte. Deslocado do ambiente de pobreza, ele é o verdadeiro poderoso, no contexto do Brasil.

A ausência de um sofrimento verdadeiro em Jasão é também encontrada na *Médée*, de Jean Anouilh. Diferentemente da peça de Eurípides, esta finaliza com um anticlímax, com a cena do guardião que olha a cabana em chamas onde Medeia agoniza seu suicídio após ter assassinado os filhos. A ama aproxima-se dele e começa a conversar sobre fatos triviais, como a colheita daquele ano, revelando toda uma felicidade simplória que faltou a Medeia. A protagonista é apresentada como uma mulher extremista, insana, que tenta desesperadamente afirmar-se como Medeia, o que equivale a ver-se como poderosa, imbatível. Seu crime tem como principal intenção fazer com que o esposo não se esqueça dela, marcar a própria imagem num tormento futuro para Jasão. Ao contrário da personagem de Eurípides, que começa com lamentos emotivos e no final recupera o etos da racionalidade, com a consciência de seu crime, na versão de Anouilh Medeia acelera sempre suas agonias emotivas, e não parece vitoriosa – nem Jasão parece ter sofrido com a morte das crianças, nem houve uma fuga impune para ela; ao contrário, consumiu-se em suicídio.

A morte de Medeia nesta peça, assim como em *Gota d’água*, poderia ser justificada pelo fato de, numa versão moderna, ser inadmissível a presença de um *deus ex ma-*

*china*, como o carro do Sol para salvar a infanticida. Porém, não há razão aparente para que Jasão não se desespere com a morte dos filhos; ao receber a notícia, limita-se a pensar em reconstruir a própria vida, sem lamentos: “Oui, je t’oublierai. Oui, je vivrai et malgré la trace sanglante de ton passage à côté de moi, je referai demain avec patience mon pauvre échafaudage h’homme sous l’oeil indifférent des dieux” (1946, p.89).

Esse parece ter sido o principal castigo de Medeia na obra de Anouilh: não ferir fatalmente o esposo. Jasão, se não parece frio e egoísta como na peça de Eurípides, nesta assemelha-se a um homem em busca de serenidade, alguém que percebeu que a postura da esposa estaria eternamente vinculada à guerra e à vingança e decidiu agir de outra maneira, não importassem as consequências. Por isso, Jasão parece vitorioso ao final; Medeia não conseguiu atingi-lo como queria, já que ele se manteve são e disposto a viver em paz.

Com esta breve comparação entre três variantes da mesma história, sob a perspectiva do etos, percebemos então que esta categoria aparece mais enriquecida (porque sujeita a maiores variedades) na peça de Eurípides. Não só Medeia assume falas diversificadas (revelando um caráter de mulher frágil, submissa, melancólica, ou vingativa, poderosa) conforme seja seu desejo de se mostrar ao co-enunciador, como Jasão também alterna seu discurso de um etos de superioridade masculina confundível com a sensatez e a diplomacia para uma postura de desespero final.

Já em *Gota d’água*, Jasão se permite certa instabilidade emotiva logo no começo, assim como Joana. A diferença de papéis não está tão marcada, pois as personagens vêm do mesmo meio, a pobreza as nivelou. Assim, tanto Jasão quanto Joana sofrem altos e baixos em suas posturas, mantendo ou perdendo o autocontrole conforme a ocasião. Algumas didascálias, só de serem observadas, exprimem tal oscilação: *Jasão agarra Joana pela cabeça e bate contra a parede* (p.78), *[Joana] falou isso chorosa; de repente, pára e retoma o controle* (p.78), *Todos os que estão em cena param petrificados porque surge, de repente, a figura de Jasão que, calmamente, olhando pro chão, se aproxima do set de Joana* (p.118), *Jasão sai, rápido, cabisbaixo; acende a luz nos sets e vê-se que toda a vila está na expectativa da saída de Jasão; os amigos tentam interrompê-lo para dialogar, mas Jasão se desvencilha deles e sai; Joana vem logo atrás, abrindo o berreiro diante da massa* (p.129), *[Joana] em crise de choro* (p. 131), *[Joana] recuperando a sua altivez* (p.131), *[Jasão] abraçando Joana com efusão* (p. 154), *[Jasão] envergonhado* (p. 154) etc.

A diferença essencial para a obra de Eurípides fica por conta do desespero extremado de Jasão ao saber da morte dos filhos, que em *Gota d’água* é ofuscado, assim como na *Médée*, de Jean Anouilh. Nesta última peça, também reparamos numa maior uniformidade do etos dos personagens: *Médée* desde o começo mostra uma persona-

lidade régia (como Medeia mesmo afirma que, sendo filha de rei, está acostumada às crueldades), levada à insanidade pelo inconformismo com a derrota. A protagonista não parece tão ardilosa como na peça de Eurípides; seu discurso não é tão bem pensado/falseado, mas elabora-se sobretudo em exclamações de auto-afirmação e ameaças. Ela não é capaz de enganar com falsas docilidades; quer, antes de tudo, ser temida, e para isso provoca, desafia. Não parece ser mulher de premeditar, e por isso mesmo morre no final, pois não teve tempo ou paciência para planejar uma fuga após seu crime.

A Medeia de Eurípides assusta mais, pela consciência de seus atos, pela calma com que executa seus planos, apesar do traço humano de sua luta psicológica; a Medeia de Anouilh parece atormentada pelo desejo de se auto-afirmar, e na ânsia de luta não elabora nada, nem tampouco sofre grandes dúvidas na hora de matar os filhos – parece até que lhe vem a ideia de eliminar as crianças apenas por vê-las, numa hora extrema. Esta Medeia é mais uma louca, digna de pena, como ela própria não queria ser (na peça, ela proíbe Jasão de ter pena dela). É impossível ter pena da protagonista de Eurípides, pois ela termina vitoriosa, conquistando sua vingança. A Medeia de Anouilh conquistou apenas a perdição e uma fama assustadora para a humanidade.

### 3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com as limitações óbvias que a proporção deste trabalho impõe, logicamente não pretendemos ter deixado uma contribuição muito vasta para o esclarecimento sobre o poder da voz em *Medeia*, auxiliado pela categoria do etos, tão cara à Análise do Discurso. Apenas pretendemos aplicar a um *corpus* que é matéria de nosso interesse tais fundamentos, com o objetivo de averiguar a promessa que este caminho de pesquisa lança. Acreditamos que os conceitos contemplados podem estabelecer um diálogo intrínseco entre seus mecanismos, não podendo, em algumas circunstâncias, ser desligados completamente um do outro.

No caso do estudo da peça *Medeia* e suas variantes, percebemos que tal ligação é essencial para o entendimento da própria carga dramática do texto. Dependendo da versão analisada, a voz da protagonista aparece mais ou menos carregada de mudanças, revelando alternâncias que podem contribuir para a afirmação de um determinado tipo de etos, sendo que a própria variabilidade desta postura revela o “jogo” de que a personagem precisa para permanecer no movimento conflituoso de uma posição paradoxal em seu meio.

Parece-nos que a categoria do etos, assim examinada superficialmente, contribui de modo importante para estabelecer fronteiras entre as variantes literárias do mito de Medeia. Certos textos (como o de Eurípides) apresentam uma personagem que sabe manejar a aparência do

discurso para interferir na reação de seu interlocutor, e isso colabora para a construção de um tipo psicológico e para a intensidade dramática da obra. Outros textos (como o de Anouilh) parecem planificar a personagem num único sentimento que é exposto insistentemente ao longo da intriga, eliminando dissimulações e ambiguidades que surgiriam com a oscilação do etos. Sem entrar no mérito das fronteiras do intertexto, é possível observar como tal diferença constrói obras particulares, que expandem ou restringem seu enfoque sobre um enredo universalizado nas artes.

Vale ressaltar que acreditamos na potencialidade do estudo destas categorias aplicado à questão da intertextualidade. Embora não tenhamos nos dedicado a este tema no presente artigo, divisamos a importância, para pesquisas futuras, da articulação dos conceitos de voz, magia e etos como delimitadores de fronteiras entre textos que têm, claramente, uma fonte intertextual. Perceber como cada variante de um mesmo enredo elabora a postura (o etos) de um personagem e sua progressão ao longo da obra, como a condição dos sujeitos é ou não acentuada, ou como as versões apresentam (ou não) a fusão entre o mágico e

o religioso, servirá para o questionamento das particularidades de cada texto, assim como de suas intenções, condicionadas naturalmente pelo(s) contexto(s) de produção.

#### 4 REFERÊNCIAS

- ANOUILH, Jean (1947). *Médée*. Paris: La Table Ronde.
- BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo (1981). *Gota d'água*. 11. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- COSTA, Nelson Barros da (2004). Um artista brasileiro: paratopias buarqueanas. In: FERNANDES, Rinaldo de (Org.). *Chico Buarque do Brasil*. Rio de Janeiro: Garamond: Fundação Biblioteca Nacional.
- EURÍPIDES (431 a.C.). *Medeia – Hipólito – As Troianas*. Tradução de Mário da Gama Kury. 5. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- MAINGUENEAU, Dominique (2001). *O contexto da obra literária*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes.
- ROMILLY, Jacqueline de. *Magic and Rhetoric in Ancient Greece*. London: Harvard University Press, 1975.