



MEDEA EXUL: CONFIGURAÇÃO ENIANA DA PERSONAGEM MÍTICA

MEDEA EXUL:
ENNIUS' VIEW OF THE MYTHICAL CHARACTER

Everton da Silva Natividade¹
Universidade Federal de Pernambuco

Resumo: Apresentamos a análise estilística do fragmento 259-261 (Vahlen) da *Medea Exul* de Quinto Ênio, com breves considerações sobre a natureza da personagem e sua relação com o autor, a partir dos comentários tecidos a respeito do mesmo texto por André Arcellaschi, na sua obra *Médée dans le théâtre latin – d'Ennius à Sénèque*, de 1990. No apêndice, acrescentamos uma tradução comentada dos fragmentos da peça, ainda segundo a leitura do mesmo crítico francês.

Palavras-Chave: Medeia; Ênio; Exílio; Pátria.

Abstract: *This article presents a stylistic analysis of fragment 259-261 (Vahlen) of Medea Exul by Quintus Ennius, with some brief remarks on the nature of the character and its relationship to the author, based upon the comments made on the same text by André Arcellaschi in Médée dans le théâtre latin – d'Ennius à Sénèque (1990). An appendix includes an annotated translation of the fragments of the play into Portuguese according to the reading of the same French critic.*

Keywords: *Medea; Ennius; Exile; Homeland.*

¹ everton.natividade@ufpe.br

Quinto Ênio (239 — ca. 169 a.C.), nascido em Rúdias, diz, segundo Aulo Gélío², ter três corações, cada um relacionado a uma das línguas que falava: o osco, o grego e o latim. A esta última, trouxe elementos da poesia grega, como o hexâmetro, verso épico por excelência, com que escreveu o poema que lhe valeria o título de “o maior poeta épico”, atribuído por Cícero³. Conhecido por sua epopeia, que teve fama pelo menos até ao final da República, os *Anais* (*Annales*), Ênio foi também escritor de comédias e tragédias, estas últimas aparentemente de grande sucesso, das quais nos restam alguns títulos e fragmentos. Um desses títulos, a *Medeia exilada* (*Medea exul*), recebeu especial atenção de André Arcellaschi (*Médée dans le théâtre latin – d’Ennius à Sénèque*, 1990), que apresenta uma reconstituição da narrativa e lições sobre os espólios: é seguindo sua orientação que este texto propõe uma análise dos fragmentos 259-261 de Vahlen, observando detalhes estilísticos, como a métrica e a construção semântico-sintática, além de aspectos histórico-culturais.

A leitura de Arcellaschi (1990, p. 61), em que se comenta a *sententia* do fragmento que caracteriza a personagem central (Vahlen 259-261), faz entrever que a comparação com o original de Eurípidés cede a Ênio certa superioridade na construção da cena, por meio da sua formulação, a um só tempo enfática e concisa. Em adição, o crítico sugere que o tema do estrangeiro que se põe eternamente sob suspeita por causa da sua origem deve ter sido continuamente revisto pelo poeta, em seus primeiros dias em Roma, o que consentiria, então, a identificação da personagem com o próprio tragediógrafo. Retomamos, a seguir, o fragmento⁴, discutindo a leitura de Arcellaschi, posicionando-nos um pouco além dela; a tradução apresentada é nossa⁵.

MEDEA

259 Quae Corinthum arcem altam habetis matronae opulentae optimates,
Multi suam rem bene gessere et publicam patria procul,
261 Multi qui domi aetatem agerent propterea sunt improbatii.

² *Noites Áticas* 17.17.

³ *Do melhor gênero de oradores* 1.1.2.

⁴ Sai Medeia do interior do palácio, pronunciando lamentações, dirigindo-se ao coro de coríntias. Afirmar que a personagem se dirija ao coro, alerta Arcellaschi (1990, pp. 60-1), significa crer no que declara Cícero, na passagem de que saem esses versos (*Fam.* 7. 6. 1); há críticos, contudo, que duvidam da autenticidade eniana do primeiro verso em questão.

⁵ Outra tradução se poderá encontrar em Gouvêa Júnior, 2014, pp. 40-3.

*Matronas riquíssimas, as mais nobres, que habitais Corinto, a alta cidadela,
muitos, longe da pátria, geriram bem os seus negócios e os públicos;
muitos, ainda que tenham passado a vida em casa, por causa disso são desaprovados.*

1 REVENDO E NOMEANDO CONCEITOS DE MÉTRICA

A métrica latina difere da nossa, é bem sabido: constrói-se a partir da combinação das sílabas longas e breves, em sequências mais ou menos fixas, que estabelecem o ritmo e a melodia do texto. Esses conjuntos de sílabas formam unidades maiores, os *pés métricos* (RAVIZZA, 1940, p. 416), que vão, por sua vez, dar origem ao verso inteiro. De forma geral, cada pé métrico possui uma sílaba tônica, pronunciada mais fortemente na leitura rítmica do verso e chamada *ictus* (que significa “pancada”, “golpe”, “marcação do compasso”, “pulsção”; pode-se o *ictus* chamar-se também *arsis*, cf. Ravizza, 1940, p. 416). Além disso, o verso conta com uma marca de pausa que se respeita na leitura, a *cesura* (RAVIZZA, 1940, p. 417), que parte ao meio o tipo de verso que se estuda aqui, justo no fim de um pé — o que costuma chamar-se *diérese* (RAVIZZA, 1940, p. 417).⁶

No esquema abaixo, os versos que poremos sob análise são transcritos com a escansão marcada. Os pés métricos se separam por barras, os *ictus* de cada um estão marcados em negrito, a barra dupla representa a cesura, e os parênteses abrigam as elisões e as sinalefas, isto é, os conjuntos não pronunciados⁷; desnecessário acrescentar que, conforme convém, o macro assinala a sílaba longa e a braquia a sílaba breve, ambos sinais sempre superpostos às vogais das sílabas⁸.

⁶ Pela razão exposta à frente, na nota 10, preferimos, ao longo deste parágrafo, mencionar as páginas de Ravizza (1940, pp. 407-28) em que, no chamado “Apêndice III – Prosódia e métrica”, os conceitos que apresentamos brevemente são explicados com maior cuidado e exemplos.

⁷ A diferença entre *elisão* e *sinalefa*, neste contexto, especificamente, é pouco relevante; aquela se refere à queda de uma sílaba final terminada em vogal e nasal *m*, e esta à queda de uma vogal final, que se deixa de pronunciar em prol do som vocálico da sílaba que se lhe segue (Ravizza, 1940, pp. 418-9). Para efeitos da nossa análise, o que se faz mister observar é o fato de que ambas as figuras poéticas são supressões de sons.

⁸ Os conjuntos *æ* (segundo verso) e *ua* (terceiro verso) não são marcados por formarem ditongo, combinação sempre longa em latim (quanto ao segundo, trata-se de uma sinérese).

Quæ Cō- / -rīn-th(um) ār- / -c(em) āl-t(am) hǎ- / -bē-tīs // mā-trō- / -n(æ) ō-pŭ-lēn- / -t(æ) ō-ptī- / -mā-tēs,
Mŭl-tī / suam rēm / bē-nē gēs- / -sē-r(e) ēt // pŭ-blī- / -cām pǎ-trī- / -ā prō- / -cŭl,
Mŭl-tī / quī dō-m(i) / æ-tā- / -t(em) ā-gē-rēnt // prō-ptē- / -rē-ā sŭnt / īm-prō- / -bā-tī.

Os três versos do fragmento 259-61 são octonários trocaicos⁹. Octonários são versos constituídos de oito pés; estes são trocaicos porque compostos de pés troqueus, sílaba longa seguida de sílaba breve. Pode-se substituir um troqueu por um anapesto (duas breves seguidas de uma longa), como no sexto pé do primeiro verso; ainda, substituindo-se a breve final do troqueu por uma longa, podemos ter um espondeu (duas longas em sequência), como no segundo pé do primeiro verso, por exemplo; por fim, a longa pode-se fazer seguir por duas breves, havendo, então, em lugar do troqueu, um dátilo, como no sexto pé do segundo verso. Essas substituições, contudo, só podem ocorrer, segundo Ravizza (1940, p. 424), nos pés pares; segundo Nóbrega (1962, p. 466), em qualquer pé, menos no sétimo¹⁰.

Ainda segundo Ravizza (1940, p. 424), o verso octonário trocaico pode ser *perfeito* ou *falto*; *perfeito*, quando composto de oito pés completos; *falto*, quando o último pé é incompleto. Também aí divergem ele e Nóbrega (1962, pp. 465-6), uma vez que este chama septenário trocaico o que aquele chama octonário falto. Adotamos a nomenclatura designada por Ravizza, neste estudo. No que tange à aparição dos diferentes pés (espondeu, anapesto e dátilo) em substituição ao troqueu e à posição dessas mesmas aparições, verifica-se, nos versos escandidos acima, o exarado por Nóbrega.

2 LEITURA

O primeiro verso se abre com o clamor de alguém que se põe como humilde pedinte, a própria Medeia, invocando suas interlocutoras, insignes e nobres. Sua guerra interior, causada pela humilhação a que se expõe, está

⁹ Heurgon (1958, pp. 176-7) faz notar que os versos adotados por Ênio são líricos, em oposição aos originais, dialógicos, de Eurípides (trímetros jâmbicos), e que o lirismo ao longo de toda a peça é uma característica marcante das tragédias enianas.

¹⁰ Na falta de um manual de métrica latina em português, adotamos as duas gramáticas citadas para as explanações que oferecemos aqui, sobretudo no intuito de apresentar os termos da nomenclatura como já registrados em nosso vernáculo.

delineada na repetição dos sons consonantais [k], [p] e [t], plosivas surdas, sugestivas da ira oculta que pode detonar.

Às interlocutoras, lisonjeia-as Medeia, quando salienta sua superioridade, marcada também fonicamente na repetição da sua riqueza: a cadeia *op*, destacada, quanto à posição, no final do verso, com duas ocorrências nos *ictus* do penúltimo e antepenúltimo pés do segundo verso, em *opulentae optimates*, envia-nos diretamente, por sugestão sonora repetida, à palavra latina *ops*, que significa “riqueza”, “opulência”¹¹. Ainda com relação à sonoridade deste verso, cumpre observar que o segundo hemistíquio, que guinda as qualidades das matronas a que se dirige Medeia, tem o ritmo mais rápido, salientado por três vogais breves, em oposição a uma só no primeiro hemistíquio. Aí se lê a urgência de uma *captatio benevolentiae* que apaga o brio, pois reconhece uma superioridade que, na verdade, se despreza. As elisões e sinalefas, as *supressões* de sons, cinco neste verso (é o verso com o maior número de ocorrências), corroboram a expressão dessa urgência.

Talvez conviesse revisitar, desde logo, uma questão bastante pungente no que tange aos estudos da cultura, em especial a mitológica, dos romanos antigos. No capítulo que trata do mito, em seu livro *Literature and religion at Rome*, Denis Feeney (1998, pp. 47-75) defende a produção romana. Resenharíamos sua ideia central na discussão do “primário” grego *vs.* o “secundário” romano, na ideia que prega a total dependência da cultura romana àquela por que teria sido subjugada, a grega. A montante, a cópia, às vezes suavizada na noção da *aemulatio*; a jusante, a diferença entre *origem* e *significado*: mesmo que os mitos tenham sido “copiados” ou “assimilados”, ou ainda “emulados” da cultura helênica, o *significado* que adquirem quando da sua transposição para a cultura romana é outro, nitidamente alterado, com outros propósitos e funções — e esta é a noção a que nos atemos nos próximos passos desta leitura.

Na passagem em questão, Medeia se refere a *matronas*; ora, a personagem, em Corinto, dirige-se ao conjunto das dignas aristocratas, servindo-se de um termo que é, está visto, romano. O que convém é a significação desse nome na língua latina, na qual se opõe, como o assinala Aulo Gélío (18.8-9), à palavra *materfamilias*.

¹¹ Além disso, Heurgon (1958, p. 176) lembra que “*optimates* é uma palavra formada com a desinência *-as, -atis*, que marca a origem. Os *optimates* são ‘de bom nascimento’”.

Enimvero illud impendio probabilius est quod idonei vocum antiquarum enarratores tradiderunt, "matronam" dictam esse proprie quae in matrimonio cum viro convenisset, quoad in eo matrimonio maneret, etiamsi liberi nondum nati forent, dictamque ita esse a matris nomine, non adepto iam, sed cum spe et omine mox adipiscendi, unde ipsum quoque "matrimonium" dicitur, "matrem" autem "familias" appellatam esse eam solam quae in mariti manu mancipioque aut in eius in cuius maritus manu mancipioque esset, quoniam non in matrimonium tantum, sed in familiam quoque mariti et in sui heredis locum venisset.

O certo é que é ainda mais provável o que nos ensinaram os idôneos comentaristas dos termos antigos: que se chamava "matrona" particularmente aquela que se tivesse casado com um homem, enquanto se mantivesse no matrimônio, mesmo que os filhos ainda não tivessem nascido; que se chamava assim por causa da palavra "mãe", *mater* (da maternidade ainda não adquirida, mas que devia ser adquirida, segundo o que se esperava e augurava), da qual até o próprio termo "matrimônio" se originou; que só era chamada "mãe de família", *materfamilias*, no entanto, aquela que estivesse sob o poder e na propriedade do marido, ou daquele sob cujo poder e propriedade o marido estivesse, não só porque ela se tivesse casado, mas também porque tivesse entrado na família do marido e no posto de herdeira dele.

Veja-se que a personagem se dirige àquelas que, como ela, fazem parte de uma estirpe, mas nem por isso dependem inteiramente do marido; lembremos que Medeia fugiu de sua pátria para acompanhar Jasão, por quem se apaixonara, e sua trajetória, daí em diante, está repleta dos favores a ele prestados. *Matrona* porque a ele se uniu, a ele deu filhos; não *materfamilias*, todavia, visto que lhe faltam os direitos de tal posição. Se, para Jasão, Medeia representa o direito à paternidade, não representa, por isso, o dever do matrimônio, o dever conjugal — esse é, aliás, o desdouro que causa o desfecho da tragédia.¹² A riqueza das matronas se reconhece na ratificação da casta a que pertencem e dos bens de que se cercam, na seleção vocabular e no nível fônico, respectivamente, sem que se deixe de salientar como há uma pedra de toque entre a personagem que implora e as interlocutoras, as coríntias.

A primazia delas está também assinalada na posição geográfica, como nos explica, desta feita, Varrão (L. L. 5.151): *Arx ab arcendo, quod is locus munitissimus Urbis, a quo facillime possit hostis prohiberi* ("Arx, 'cidadela', origina-se de *arcere*, 'manter a distância', porque este é o lugar mais protegido da cidade, de onde muito facilmente se podem afastar os inimigos"). Além de

¹² *Contra*: Jocelyn (1967, pp. 361; 377), que, embora concorde que Medeia não está num *iustum matrimonium*, crê que ela não passaria de uma *concubina*.

significar a própria acrópole grega, a palavra *arx*, em latim, descreve também o cimo norte do Capitolino, onde se cunhavam as moedas romanas e existia o templo de Juno Moneta. Que há de significativo nisso? Como já se viu inscrito no nome *matronae*, o uso que Ênio faz da cultura grega de que se apossa é lapidar. Assim, antes, quando da utilização do referido título, o poeta evoca a situação da casta, fazendo menção a sua realidade contemporânea; agora, também a palavra *arx* sugere a ideia recorrente da riqueza, na imagem das moedas que se sabem criar na “cidadela romana” e na figura de Juno Moneta, a representação conselheira da deusa. Essa última caracterização, entretanto, pode-se ligar já às matronas, às quais se sugere sejam de bom conselho, já à própria Medeia, que insinua serem suas palavras de bom conselho, ao oferecer uma *sententia* nos dois últimos versos do fragmento. É possível que o uso da palavra queira evocar os significados paralelos que ela abrange. Observe-se ainda que, por essa via, a imagem da personagem se ligaria novamente, embora indiretamente, à das matronas, e, pela primeira vez, à de uma superior — designadamente à de uma deusa. Antes, pusera-se a personagem, discretamente, à altura das suas ouvintes, as *matronae*; agora, sugestivamente, pelo bom conselho, associa-se não somente à imagem delas, mas também a uma divina, uma das principais olímpicas, a da própria Juno.¹³

No centro deste primeiro verso, está ainda por observar o verbo *habere*. Nas suas acepções principais, ele registra a noção de posse, traduzível por “ter”, a de “habitar”, de que nos servimos na tradução do fragmento, e a de “aparentar” (acepção que mais tarde dá origem a *habitus*, “compleição”, “físico”, “aparência física”). Não parece de excluir que, associando-se os três significados do verbo, a confluência seja que as matronas de Corinto não só *habitem* a cidade, mas também a *possuam* pelo seu poder e influência, assim como *se pareçam* com ela, tomem-lhe a aparência. Tomam ou são tomadas? Eis a questão nodal: por habitarem e possuírem a cidade, talvez se assemelhem a ela, à cidade que, para Medeia, é condenável, por causa da ordem de um exílio injusto. Neste

¹³ Sobre o estatuto de Medeia diante das “matronas” coríntias, Jocelyn (1967, p. 360) constata que a protagonista e o coro, em Eurípides, tratam-se como possuidores de igual dignidade. No entanto, no explicitar os sentidos de Cícero, *Fam.* 7.6.1 (reiteremos: um dos excertos de onde proviriam estes nossos versos enianos), no que diz respeito à expressão aí constante, *illa manibus gypsatisissimis*, “ela, de mãos muito engessadas”, supõe que essa fosse uma descrição de Medeia, comparada às *matronae opulentae optimates*, expressão essa que muito bem poderia fazer parte do texto da tragédia (Jocelyn, 1967, p. 359); quando não, “seus membros cobertos de pó fazem ainda mais claro que se trata de uma estrangeira sem amigos” (Jocelyn, 1967, p. 361).

movimento, as matronas deixariam de ser o sujeito da ação, do habitar e do possuir, e passariam a ser o objeto, sendo devoradas pela cidade iníqua e sua aparência.

O ritmo rápido do primeiro verso, marcado, como já o salientamos, sobretudo pelas elisões e sinalefas, vê-se diluir no segundo verso. De chofre, salta aos ouvidos, logo no segundo pé, a sequência de duas nasais travando sílabas, que lentificam o ritmo e arrastam o verso na queixa de quem se quer uma entre outros, capaz, ela também, Medeia, de realizar grandes feitos longe da pátria, como muitos o fizeram, como ela o fez em sua terra natal. Interessante notar que o tom de lamento do verso, graficamente, salta aos olhos, também, em três vogais *u* longas, em posições de destaque: início, meio e fim do verso, designadamente. A propósito do que se omite e desvela, este verso só contém uma sinalefa, e o seguinte, uma sinalefa e uma elisão, somando-se três supressões fônicas em dois versos, pouco mais que a metade do total do que havia no primeiro, quando a personagem, ainda mais pudica, não explorava de todo suas ideias, mas procurava fazer-se atender tão-somente.

Ainda no que tange à sonoridade, no terceiro e último verso do excerto, como se agora tudo precisasse ser dito, as plosivas se erigem em dezesseis ocorrências, muitas em início de sílabas, dominando quase todas do verso. O que há de maior lastro neste verso, todavia, está na sua seleção vocabular. Tomando os dois pés anteriores à cesura, a frase *aetatem agerent* se põe numa posição medial do verso, com o verbo no centro. O verbo *agere* se opõe ao verbo *gerere*, uma vez que ambos se ligam ao sentido do *fazer*, diferenciando-se os dois por pequenos detalhes de aceção, como o destaca Varrão (L.L. 6.77), como que teorizando para explicar-nos este passo eniano:

Tertium gradum agendi esse dicunt, ubi quid faciant; in eo propter similitudinem agendi et faciendi et gerendi quidam error his qui putant esse unum. Potest enim aliquid facere et non agere, ut poeta facit fabulam et non agit, contra actor agit et non facit, et sic a poeta fabula fit, non agitur, ab actore agitur, non fit. Contra imperator quod dicitur res gerere, in eo neque facit neque agit, sed gerit, id est sustinet, tratatum ab his qui onera gerunt, quod hi sustinent.

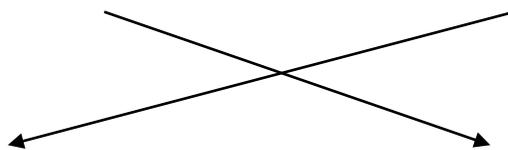
Dizem ser o terceiro grau do agir, *agere*, quando fazem algo; nisso, por causa da semelhança entre “agir”, *agere*, “fazer”, *facere*, e “gerir”, *gerere*, cometem certo erro aqueles que pensam ser tudo o mesmo. Realmente: pode-se fazer, *facere*, algo e não agir, *agere*, como o poeta faz, *facit*, a peça de teatro e não a põe em ação, *agit*; ao contrário, o ator a põe em ação, *agit*, e não a faz, *facit*; e assim a peça é feita pelo poeta, mas não posta em ação; pelo ator é posta em ação, mas não é

feita. Em contrapartida, o general, que se diz “gerir”, *gerere*, as ações, nisso nem faz, *facit*, nem age, *agit*, mas as gere, isto é, as sustenta — esse termo trazido daqueles que carregam, *gerunt*, fardos, pesos, porque os sustentam.

Assim, *aetatem agere* está ligado ao simples passar do tempo e, no texto de Varrão, à imagem dos atores, figuras não de todo bem-vistas na sociedade romana; *suam rem et publicam gerere*, à ideia de gerir o seu negócio e o público, por si só já investida de autoridade, liga-se, ainda, à imagem do general — cuja autoridade entre os romanos seria redundante lembrar. De volta ao texto eniano, é a segunda dessas expressões, note-se bem, *suam rem et publicam gerere*, que se liga à figura do estrangeiro capaz, tanto na sua pátria como distante dela; a segunda, *aetatem agere*, sugestão da mera passagem dos anos, liga-se aos que ficam em casa, sem deixar de ser, por isso mesmo, talvez, reprovados.

Os dois versos que marcam a diferença entre estrangeiros e autóctones se iniciam com a mesma palavra: *multi*, “muitos”. Ela representa o mesmo conceito, quantitativamente; qualitativamente, no entanto, tangencia o significado que se esboça desde logo: esses dois grupos, ainda que parecidos na quantidade, diferem e superam-se um ao outro na realização de suas respectivas tarefas. A ideia ecoa na repetição do segmento fônico *pro*, em *propterea sunt improbat* (e ainda em *procul*, no verso anterior): *pro*, aqui aparentemente retomando o procedimento que vimos com *ops*, tem duas funções, três significados relevantes. Como preposição, pode significar tanto “em lugar de” como “na frente de”; como interjeição, expressa admiração ou lamento. Não seria a retomada deste som a sugestão da admiração diante de uma situação adversa, em que algo está na posição errada, no lugar do que realmente seria o devido? Não seria ainda um lamento pela condição de Medeia, o mesmo de antes, retomado em novos termos? Não sugeriria Medeia que a posição ocupada pelas matronas é a dela e que, por conseguinte, é ela melhor que o grupo da casta a que se dirige? A leitura que inferimos parece corroborada por este último esquema: um quiasmo que liga termos de natureza semântica oposta e leva a mais que a mera leitura linear do discurso de Medeia:

Multi suam rem *bene gessere* et publicam *patria procul*,



Multi qui *domi* aetatem agerent propterea *sunt improbat*

Aqui, duas leituras possíveis, se se ligam os extremos das flechas do quiasmo: primeiro, quem geriu bem é considerado reprovado, ao contrário do que se esperaria; segundo, quem está longe da pátria, por ter escolhido o exílio, deveria poder considerar-se em casa na nova pátria, ao contrário do que acontece. Assim é que a leitura que apresentamos anteriormente se justifica pelo quiasmo, figura que põe os valores e afirmativas numa posição de relatividade, exatamente por causa do desenho que traça e das novas interpretações que favorece: esse desenho ilustra a admiração face a uma situação adversa, em que algo está na posição errada, no lugar do que realmente seria o devido; o lamento pela condição de Medeia, o mesmo de antes, é retomado em novos termos, agora ainda mais imagéticos; Medeia sugere, então, que a posição ocupada pelas matronas é a dela e que, por conseguinte, é ela melhor que o grupo da casta a que se dirige.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Aceita essa interpretação, é verdade que Medeia, após expor-se humilde e passar a ligar-se à figura das matronas, configura sua imagem com a da deusa, pondo sua superioridade à mostra e à prova, figura de ascendência divina que é, temida pelo próprio rei, que é, não o esqueçamos, a representação do divino no campo do humano.

Retomemos a nossa fonte crítica: Arcellaschi (1990, p. 61) nota como este texto, em sua concisão e precisão lexical, opõe o “homem de bem” ao estrangeiro, este um eterno suspeito; a defesa clara do estrangeiro, expressa na *sententia* dos vv. 260-1, revela problemas sobre os quais Ênio deve ter tido a possibilidade de refletir na sua chegada a Roma. O próprio fato de ter-se conservado esta passagem, em meio a tantos outros fragmentos que se perderam da obra trágica de Ênio, corrobora a desconfiança romana sobre o estrangeiro, que não apenas afeta Ênio, como também o coletivo da sociedade. Para citar dois exemplos: em nível coletivo, lembremos o episódio contemporâneo da repressão às Bacanais em 186 a.C.; em nível particular, consideremos que a própria carta, posterior, de onde nos chega hoje o fragmento (Cícero, *Fam.* 7.6) dirige-se a Caio Trebácio Testa, amigo a quem se diz já ter sido perdoado por ter deixado Roma, i.e., por ter-se tornado estrangeiro.

A *sententia*, então, espelha o tragediógrafo, ou ainda, o que do tragediógrafo se reflete na personagem. Nessa leitura, a relação ente o autor e sua heroína cria “personagens autônomos, ou realistas, dentro de um quadro teatral não realista; e entre uma coisa e outra insinua-se com facilidade o pensamento do autor” (PRADO, 1970, pp. 97-8).

ANEXO

A *Medeia Exilada* de Ênio, na reconstituição feita por Arcellaschi — traduzida, anotada e aumentada

Por meio de um estudo que considera aspectos estilísticos, como a métrica e a construção semântico-sintática, os quais influenciam a sua própria tradução do texto, além de considerações histórico-culturais que cercaram a peça quando da sua produção, Arcellaschi (1990, pp. 58-69) faz a reconstituição do que teria sido o conjunto da tragédia *Medea exul*, baseando-se em estudos teóricos desenvolvidos por especialistas críticos que se ocuparam da peça antes dele e, sem menor atenção, nos versos da *Medeia* de Eurípidés, da qual se teria originado a peça de Ênio. Apresentamos, a seguir, essa reconstituição, com nossa tradução dos versos restantes, a partir da edição de Vahlen (1967, pp. 162-72).

1. O monólogo da nutriz

Sozinha na boca de cena, a nutriz lamenta o fado de sua ama, que, tendo deixado a pátria, é agora exilada de Corinto pelo rei Creonte. As duas teriam chegado juntas de uma viagem a Iolcos, descobrindo, em seguida, os planos de Jasão: casar-se com a filha do rei de Corinto e deixar desamparada sua até então companheira, Medeia.

I NUTRIX

246 *Utinam ne in nemore Pelio securibus*
Caesa accedisset abiegna ad terram trabes,
248 *Neve inde navis inchoandi exordium*
Coepisset, quae nunc nominatur nomine
250 *Argo, quia Argivi in ea delecti viri*
Vecti petebant pellem inauratam arietis
Colchis imperio regis Peliae per dolum.

253 *Nam numquam era errans mea domo efferret pedem
Medea animo aegro amore saevo saucia.*

Quisera eu que, no bosque pélio, pelos machados,
não tivesse descido à terra o madeiro do abeto cortado,
nem daí o princípio do começo da nau
tivesse iniciado, a qual agora se nomeia pelo nome
de Argo, porque nela os argivos, homens escolhidos,
transportados, tentavam tomar a pele dourada do carneiro
aos colcos, por ordem do rei Pélias, perfidamente.
Pois nunca tivesse a minha senhora errante levado o pé para fora de casa,
Medeia, de espírito enfermo, ferida de um amor cruel.

2. O diálogo com o pedagogo

A nutriz, em seus lamentos, é interpelada pelo pedagogo das crianças de Medeia, e ele questiona a origem das lamúrias. A resposta da nutriz se faz em dois versos. Segundo Arcellaschi (1990, p. 60), seria também nesta cena que se incluiria um fragmento de difícil classificação (XIV), que, por ele considerado uma fala do pedagogo, é atribuído a Medeia pela edição textual por nós adotada para a tradução (Vahlen, 1967, p. 170).

II PAEDAGOGUS

255 *Antiqua erilis fida custos corporis,
Quid sic te extra aedis exanimata eliminas?*

Antiga guardiã fidedigna do corpo da minha senhora,
por que saís assim de casa, fora de ti?

III NUTRIX

257 *Cupido cepit miseram nunc me proloqui
Caelo atque terrae Medeai miserias.*

Agora apoderou-se de mim, miserável, o desejo de declarar
ao céu e à terra as misérias de Medeia.

XIV MEDEA

281 *fructus verborum aures aucupant*
os ouvidos colhem uma colheita de palavras

3. A Medeia exilada

Sai do interior do palácio, pronunciando suas lamentações, Medeia, dirigindo-se ao coro de coríntias; afirmar que a personagem se dirige ao coro, alerta Arcellaschi (1990, pp. 60-1), significa crer no que declara Cícero no excerto de que sai o fragmento (*Fam.* 7.6.1). Assinale-se que há críticos que duvidam da autenticidade eniana do primeiro verso.

No fragmento V, seguindo à valorização do estrangeiro, Medeia glorificaria a maternidade como um ato de bravura, comparando-a ao do homem que guerreia e valorizando-a diante dessa perspectiva.

IV

MEDEA

259 *Quae Corinthum arcem altam habetis matronae opulentae optimates,*
Multi suam rem bene gessere et publicam patria procul,
261 *Multi qui domi aetatem agerent propterea sunt improbat.*

Matronas riquíssimas, as mais nobres, que habitais Corinto, a alta cidadela, muitos, longe da pátria, geriram bem os seus negócios e os públicos; muitos, ainda que tenham passado a vida em casa, por causa disso são desaprovados.

V

MEDEA

262 *nam ter sub armis malim vitam cernere,*
Quam semel modo parere.

Pois preferiria três vezes decidir a vida sob as armas que uma só vez dar à luz.

4. O diálogo com Creonte

O rei Creonte, aflito com a descoberta dos poderes de Medeia, temendo que ela pudesse servir-se de filtros para reconquistar Jasão, leva-lhe a ordem de exílio. A fala que segue, segundo Arcellaschi (1990, pp. 62-3), seria uma leitura eniana de Apolônio de Rodes, que faz da personagem central uma espécie de amante perdida nas suas paixões, incapaz de utilizar o seu conhecimento de forma adequada, para o seu próprio benefício. Segundo Heurgon (1958, p. 179), a frase não encontra paralelo na *Medeia* de Eurípides, ainda que seja citada por Cícero como do tragediógrafo grego (*Fam.* 13.5.2).

A fala de Creonte (VI), excluída do esquema do crítico francês, faria também parte deste diálogo.

VIII
MEDEA

273 *Qui ipse sibi sapiens prodesse non quit, nequiquam sapit.*

O sábio que não é capaz de ser útil a si mesmo em vão é um sábio.

VI
CREON

264 *Si te secundo lumine offendero,
Moriere.*

Se eu te encontrar aqui amanhã,
morrerás.

5. A decisão de Medeia

Medeia explica suas intenções ao coro e o porquê de uma tão fácil resignação: sua decisão está tomada. A *sententia* que Vahlen (1967, p. 167) dá como quarto verso da sequência do fragmento VII (v. 269), Arcellaschi (1990, p. 64) a apresenta como o último verso deste diálogo, resumo enfático da decisão de Medeia, resolvida a vingar-se de Jasão, persuadindo-se do que vai fazer.

VII
MEDEA

265 *Nequaquam istuc istac ibit: magna inest certatio.
Nam ut ego illi supplicarem tanta blandiloquentia,
268 Ni ob rem?*

De modo nenhum as coisas tomarão tal rumo: há aí um grande combate.
Pois como lhe teria eu suplicado com tão grandiosas e meigas palavras,
sem nenhum proveito?

270 *Ille traversa mente mi hodie tradidit repagula,
Quibus ego iram omnem recludam atque illi perniciem dabo,
Mihi maerores, illi luctum, exitium illi, exilium mihi.*

Ele, com um espírito atravessado, hoje me trouxe as trancas,
pelas quais eu mesma revelarei toda a ira e lhe entregarei sua perda,
minhas as tristezas, dele o luto; a destruição dele, o desterro meu.

269 *Qui volt esse quod volt, ita dat se res, ut operam dabit.*

Quem quer que aconteça o que quer, assim como se dá a situação, também se dará ao esforço.

6. O coro lamenta a sorte de Medeia

XII

279 *Utinam ne umquam Medea Colchis cupido corde pedem extulisses*

Pudesses, Medeia, nunca ter tirado, com teu cúpido coração, os pés da Cólquida

7. Medeia e Jasão

Medeia fala a Jasão, questiona-lhe aonde ir, o que fazer; ele replica com desdém. Talvez neste, ou no monólogo do item cinco desta nossa tradução, pudesse enquadrar-se um excerto de que Arcellaschi não faz menção, mas que Vahlen (1967, p. 168) registra (trata-se do fragmento IX, apostado abaixo).

X

MEDEA

276 *Quo nunc me vortam, quod iter incipiam ingredi?
Domum paternamne anne ad Peliae filias?*

Para onde me virarei agora, que caminho começarei a seguir?
Para a casa paterna ou para as filhas de Pélias?

XI

IASON

278 *Tu me amoris magis quam honoris servavisti gratia.*

Tu me salvaste mais por causa do amor que pela honra.

IX

MEDEA

274 *Non commemoro quod draconis saevi sopivi impetum,
Non quod domui vim taurorum et segetis armatae manus.*

Não rememoro que adormeci o instinto da serpente selvagem,
nem que domei a violência dos touros e as mãos do campo armado.

8. Medeia invoca o Sol

Medeia clama ao Sol, faz trazerem-lhe os filhos, abraça-os e leva-os para dentro do palácio.

XIII

280 *Sol, qui candentem in caelo sublimat facem*

Sol, que ao céu ergue o facho incandescente

XV

MEDEA

282 *salvete, optima corpora,
Cette manus vestras measque accipite.*

Adeus, meus belos meninos,
dai-me vossas mãos e aceitai as minhas.

9. Novo lamento do coro

O coro implora a intervenção da trindade divina celeste (Júpiter, o Sol e o Éter), para que se impeça o crime.

XVI

CHORUS

284 *Iuppiter tuque adeo, summe Sol, qui res omnes spicis,
Quique tuo cum lumine mare terram caelum contines,
Inspice hoc facinus, prius quam fiat, prohibebis scelus.*

Júpiter e tu também, sumo Sol, que observas todas as coisas,
e tu que com tua luz encerras o mar, a terra, o céu,
olha para este atentado, antes que se faça — proíbe o crime.

10. O desenlace

O assassínio é cometido. Jasão volta ao palácio. Medeia triunfa e aparece, sobre o carro do Sol, com sua fiel serva e os corpos ensanguentados, que ela joga a Jasão. Ele a convida a observar o crime; o coro fecha a tragédia. Heurgon (1958, p. 184) considera que este fragmento, sem correspondência na *Medeia* de Eurípides, sejam palavras de Egeu a Medeia, já exilada, quando ele a acolhe e faz visitar a cidade. Acrescente-se que a aceitação deste fragmento

como parte da peça tem sido longamente debatida, e é a partir dele que surge a tese de que Ênio teria escrito uma Medeia além desta *Medea exul* (cf., a esse respeito, Jocelyn, 1967, pp. 342-50).

XVII

287 *Asta atque Athenas anticum opulentum oppidum*
Contempla et templum Cereris ad laevam adspice.

Para e, a antiga e riquíssima acrópole de Atenas,
Contempla-a e observa o templo de Ceres à esquerda.

REFERÊNCIAS

- ARCELLASCHI, André. *Médée dans le théâtre latin d'Ennius à Sénèque*. Roma: École Française de Rome, 1990.
- FEENEY, Denis. *Literature and Religion at Rome: Culture, Contexts, and Beliefs*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- GOUVÊA JÚNIOR, Márcio Meirelles (org.). *Medeias latinas. Medeae Romae*. Edição bilíngue. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.
- HEURGON, Jacques. *Ennius*. Vol. II. Fragments tragiques. Paris: Centre de Documentation Universitaire de la Sorbonne, 1958.
- JOCELYN, H. D. *The Tragedies of Ennius*. Cambridge: Cambridge University Press, 1967.
- NÓBREGA, Vandick Londres da. *Presença do latim. Metodologia e instituições*. Vol. II: parte gramatical. Rio de Janeiro: Centro Brasileiro de Pesquisas Educacionais, 1962.
- PRADO, Décio de Almeida. A personagem no teatro. In: CANDIDO, Antonio *et alii*. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1970, pp. 81-101.
- RAVIZZA, Pe. João. *Gramática Latina*. Niterói, RJ: Salesianas, 1940.
- VAHLEN, Johannes. *Ennianae poesis reliquiae*. Amsterdam: A. M. Hakkert, 1967.

Nota do editor:

Artigo submetido para avaliação em: 13 de julho de 2016.

Aprovado em sistema duplo cego em: 14 de agosto de 2016.