

*Incognitae Medeae Romae*¹

MÁRCIO MEIRELLES GOUVÊA JÚNIOR (*Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais — Brasil*)²

Abstract: Though no fragment from the *Medeae* tragedies by Lucan and Curiatius Maternus, or the painting *Medea* by Timomachus, have been preserved, it is still possible, by resorting to ancient literary references made to these works, to piece together some of their original meaning.

Keywords: Medea; Lucan; Curiatius Maternus; Timomachus.

A *fabula* de Medeia, ou a narrativa sobre a mais célebre feiticeira do Mundo Antigo, alcançou as artes latinas no final do século III a.C., como um dos muitos temas mitológicos gregos importados por Roma no seu esforço de aculturação segundo os modelos helenísticos. Ela chegou na produção teatral de Ênio, que transpôs para a realidade latina a tragédia de Eurípides como parte de seu esforço para dotar a Urbe de uma literatura que a inserisse no refinado macro-contexto cultural existente além das fronteiras da latinidade. Desde então, a *fabula* da princesa da Cólquida não deixou de ser reinterpretada em língua latina, adaptando-se, em cada nova versão, às necessidades coevas de discussão sobre a barbárie — o atributo que resumia as principais características de Medeia: ser bárbara, feiticeira, filicida e invicta.

Da maioria das obras latinas que tiveram Medeia por assunto principal restaram conhecidos ao menos fragmentos. Do período republicano provêm versos das tragédias *Medeia Desterrada*, (*Medea Exul*), de Ênio; *Medo* (*Medus*), de Pacúvio; e *Medeia ou os Argonautas* (*Medea siue Argonautae*), de Lúcio Ácio; além dos hexâmetros épicos dos *Argonáuticos* (*Argonautica*), de Varrão de Átax. No Principado, ela serviu de modelo para a virgiliana Dido, a rainha de Cartago na *Eneida*; foi incluída no manual mitológico de Higino e serviu de assunto para um das *Fábulas*, de Fedro. No mesmo período, Ovídio interessou-se pelo tema, desenvolvendo-o em toda a sua extensão narrativa, nas *Heroides*, nas *Metamorfoses*, nos *Tristes*, e, sobretudo, na tragé-

¹ Texto recebido em 15.10.2012 e aceite para publicação em 15.02.2013.

² Doutor em Estudos Literários — UFMG e Professor de Língua Latina da Faculdade de Letras — UFMG: gouvea.bh@terra.com.br.

dia *Medeia* — obra da qual apenas dois fragmentos sobreviveram. Na segunda metade do séc. I a.C., Sêneca e Valério Flaco voltaram ao tema — o primeiro, na tragédia *Medeia*; e o segundo, nos épicos *Argonáuticos* (*Argonautica*). Já nos últimos séculos do Império, o tema da feiticeira da Cólquida foi retomado no norte da África, ao menos em duas ocasiões — por Hosídio Geta, que fragmentou a obra de Virgílio para recompor, em centões, uma tragédia *Medeia*; e por Dracôncio, que, já sob o reino dos vândalos e sob a crença do cristianismo, encerrou seus exercícios retóricos reunidos sob o título de *Romúleos* (*Romulea*) com a zombeteira descrição dos feitos da bárbara³.

Porém, apesar dessa abundância de registros da maioria das *Medeias* latinas, de algumas outras há apenas breves informações, como as *Medeias* de Lucano e de Curiácio Materno.

Da inacabada *Medeia* de Lucano (*tragoedia imperfecta*) falou Vaca⁴, um gramático latino do século VI d.C. No entanto, nem descrições sobre sua trama nem fragmentos de seus versos foram transmitidos, persistindo ao frágil exercício da suposição atual a tentativa de reconstituição de algum sentido talvez existente no texto original. Porém, a informação de Vaca quanto à incompletude da tragédia permite supor que a época de sua composição tenha coincidido com o período da perseguição e morte de Lucano, quando Nero, por rivalidade artística⁵, humilhou o poeta ao interromper sem motivos uma leitura pública do *Bellum Ciivilium*⁶, proibiu a declamação

³ ENN. *scen.* 253-295; PAC. *trag.* 231-265; ACC. *trag.* 381-413; V.ATAC. 122-132; HYG. *fab.* 1-3, 12-27; OVID. *Ep.* 12; *Met.* 7.1-424; *Tr.* 3.9; SEN. *Med.*; V.Fl. 3-4; HOS. GETA *Med.*; DRACONTIUS, *Romulea*, 10.

⁴ VACCA: *eius complures et alii, ut Iliacon, Saturnalia, Catachthonin, Siluarum X, tragoedia Medea imperfecta* : BUTLER (1908) 287.

⁵ FANTHAM (2011) 19.

⁶ SUET. *Poet.* 82-83: *Siquidem aegre ferens, recitante se subito ac nulla nisi refrigerandi sui causa indicto senatu recessisse (...)*. Ficando humilhado por Nero ter de repente convocado uma reunião do Senado saído enquanto ele lia, sem nenhum outro motivo que não resfriar seu desempenho (...). Todas as traduções dos textos latinos para o português foram feitas pelo autor deste estudo.

de suas obras⁷, e, em 65 d.C., condenou-o, tempos depois, ao suicídio pela participação na conjura de Pisão⁸. Essa condição cronológica leva à presunção de que, uma vez composta depois da *Medeia* de Sêneca, provavelmente a versão de Lucano deve ter alterado algum aspecto da tragédia de seu tio, dada a condição emulatória do fazer poético da Antiguidade. Pode-se também imaginar de modo verossímil que esse aspecto inovador da nova tragédia se relacionasse ao posicionamento político do autor adversário da tirania neroniana, mercê das informações de Suetônio⁹ e das claras opções ideológicas contrárias a Nero e à casa imperial adotadas por Lucano a partir do Livro 7 do *Bellum Ciuile*¹⁰. Assim, a *fabula* de Medeia, que pode ter servido a Sêneca, segundo a crítica atual, como instrumento para a instrução e para o deleite do príncipe¹¹, ou como suporte simbólico para a reflexão estoica acerca da barbárie da alma¹², ou como contraexemplo teórico-poético do *uir sapiens*¹³, deve ter sido recontada por Lucano em contexto de instrumento político de crítica e de oposição ao regime de poder vigente. E essa crítica deve ter ocorrido por meio da acentuação literária da tirania de Creonte, o governante retratado na narrativa, e pela caracterização da protagonista como ainda mais bárbara e horrível, realçando-se, para tanto, seus atributos de feitiçaria, aos moldes dos sortilégios praticados pela bruxa Ericto, no livro 6 do *Bellum Ciuile*, e os crimes (*scelera*) possíveis e já existentes na tradição literária do tema: o fratricídio e o duplo filicídio. Esses crimes cometidos por Medeia tornaram-se atos de impiedade e de barbárie.

⁷ TAC. *Ann.* 15.49: *Lucanum propriae causae accendebant, quod famam carminum eius premebat Nero prohibueratque ostentare, uanu adsimulatione*. Motivos particulares inflamavam Lucano, porque Nero, em razão da fama de seu poema, por vã rivalidade, perseguia-a e proibira-o de declamar.

⁸ TAC. *Ann.* 15.70: *Exim Annaei Lucani caedem imperat*. Em seguida, ordena a morte de Âneo Lucano.

⁹ SUET. *Poet.* 84: *neque uerbis aduersus principem neque factis exstantibus post haec temperauit*. Depois disso, não moderou as palavras nem os atos de hostilidade contra o príncipe.

¹⁰ FANTHAM (2011) 13.

¹¹ ARCELLASCHI (1990) 337.

¹² LAVESA (2002) 562.

¹³ STALEY (2010) 55; e BOYLE (1997) 26.

Nessa sequência de hipóteses, a tragédia de Lucano poderia potencializar-se de modo a realçar ainda mais o posicionamento do autor contrário a César e à dinastia júlio-cláudia¹⁴, remontando, para tanto, à conhecida predileção de César por Medeia. Por Plínio, o velho, sabe-se que, em Cízico, durante a Ditadura, César comprou, pela vultosa quantia de 80 talentos áticos¹⁵, uma pintura de Ajax e outra de Medeia, atribuídas a Timômaco. Sabe-se ainda que esses dois quadros foram dedicados ao Templo de *Venus Genetrix*¹⁶, que César fizera construir em 46 a.C. para o culto de sua mítica ancestral e em memória de sua vitória sobre Pompeu na Tessália — no mesmo ano em que, voltando da África, César celebrou seu quádruplo triunfo¹⁷. Essa atitude permite mesmo a inferência de suas intenções expansionistas imperiais. Afinal, a dedicação das pinturas de Medeia e de Ajax ao seu templo familiar pode ter tido o propósito simbólico de inserir a princesa estrangeira na dimensão política romana, como exemplo afirmativo da ambição expansionista do Ditador. Com a reunião no mesmo recinto sagrado das duas imagens tão carregadas de simbologia — a de uma mulher proveniente dos mais distantes confins da terra e de um herói fundamental para identidade helenística —, e levando-se em conta que aquele recinto ligava-se diretamente à pessoa de César —, torna-se possível a compreensão de que a mensagem política cesárea contivesse a esperança de reunir harmonicamente, e sob o beneplácito divino, todas as etnias e culturas das regiões

¹⁴ CASALI (2011) 92.

¹⁵ PLIN. *Nat.* 7.38.126: *Aristidis Thebani pictoris unam tabulam centum talentis rex Attalus licitus est, octoginta emit duas Caesar dictator, Mediam et Aiace[m] Timomachi, in templo Veneris Genetricis dicaturus.* Foi comprado em leilão pelo rei Átalo um único quadro do pintor tebano Aristides por cem talentos; e o Ditador César comprou por oitenta talentos dois quadros de Timômaco, Medeia e Ajax, que dedicou ao templo de *Venus Genetrix*. E também cf. PLIN. *Nat.* 35.40.136: *Timomachus Byzantius Caesaris dictatoris aetate Aiace[m] et Mediam pinxit, ab eo in Veneris Genetricis aede positas, LXXX talentis uenundatas.* Timômaco de Bizâncio pintou, no tempo do Ditador César, Ajax e Medeia, que foram vendidos por oitenta talentos e postos no templo de *Venus Genetrix*.

¹⁶ PLIN. *Nat.* 35.9: *sed praecipuam auctoritatem publice tabulis fecit Caesar dictator Aiace et Media ante Veneris Genetricis aedem dicatis.* Mas quem começou primeiramente a honrar a exposição dos quadros foi o Ditador César, dedicando Ajax e Medeia na frente do templo de *Venus Genetrix*.

¹⁷ GARDNER (2009) 57-71.

conquistadas pelas águias romanas sob um só governo. Corrobora esse entendimento a dedicação de outra estátua ao mesmo templo de *Venus Genetrix*. Trata-se da estátua de ouro de Cleópatra com os trajes divinos da deusa egípcia Ísis, que foi disposta ao lado da escultura da deusa ancestral dos Júlios¹⁸. Essa atitude parece ter buscado assimilar o culto da divindade romana à reverência deífica prestada à rainha egípcia, decerto em um modo de legitimar as conquistas e as pretensões de César quanto à formação de um novo regime de governo, que iria substituir à República¹⁹. Afinal, com a dedicação das três obras de arte ao templo familiar, encontravam-se representadas simbolicamente três regiões conquistadas pelos romanos: o norte da África, na imagem de Cleópatra; as regiões da Grécia, na imagem de Ajax; e o Oriente, na imagem de Medeia. Além disso, a presença do quadro de Timômaco em que se representava Ajax arremata tal entendimento, uma vez que Ajax, herói homérico, era filho de Télamon, companheiro de Hércules na saga dos argonautas — participante, portanto, da primeira expedição conquistadora que foi ao oriente, cuja acepção imperialista permite aproximá-lo simbolicamente de César, que se preparava, então, para a conquista dos pártios — outro nome dos povos medos, descendentes de Medeia²⁰.

Quanto à pintura propriamente de Medeia, Plínio, o velho, apesar das referências a Timômaco — de quem ele considerava Medeia a obra prima²¹, comparada às pinturas de Apeles —, ele não a descreveu, transformando-a, de certo modo, em outra das *incognitae Medeae Romae*. Por isso, os detalhes da composição pictórica apenas permitem completar-se em língua latina graças a dois epigramas da *Anthologia Graeca*, traduzidas por Ausônio no

¹⁸ APP. 2.15.102-103: Ele dispôs ao lado da deusa uma bela imagem de Cleópatra, que lá permanece até hoje.

¹⁹ LIPKA (2009) 15.

²⁰ ARCELLASCHI (1990) 214-216.

²¹ PLIN. *Nat.* 35.40.145: *Illud uero perquam rarum ac memoria dignum est, suprema opera artificum imperfectasque tabulas, sicut Irim Aristidis, Tyndaridas Nicomachi, Mediam Timomachi.* Mas o que é mais raro e digno de nota é o fato de mais se admirarem as últimas obras dos artistas e os quadros inacabados, como a Íris, de Aristides, os Tindáridas, de Nicômaco, e a Medeia, de Timômaco.

século IV d.C.²². No primeiro poema, endereçado expressa e nomeadamente ao pintor do quadro, foi descrito o momento da hesitação de Medeia, quando, diante dos filhos, conflitavam-se nela o amor materno e a fúria, que se disfarçava sob as lágrimas:

*Como o engenho de Timômaco desejava pintar Medeia
com o ânimo cruel a preparar um crime contra os filhos,
com grande esforço fadigou-se em outra coisa
para mostrar o ambíguo amor materno.
A ira aparece sob as lágrimas; e à ira não falta a misericórdia —
vês como uma na outra se encontra.
Hesita bastante. De fato, a mãe mostra-se digna do sangue
dos filhos — mas não (o é) tua mão direita, ó Timômaco²³.*

Já o segundo epigrama de Ausônio dirige-se não ao pintor, mas à personagem retratada:

*Quem te retratou, ó pior das colcas,
com a mente a preparar um crime cruel contra os filhos?
Anseias, enfim, por derramar o sangue dos meninos
quando, na pintura, não queres definitivamente poupá-los da morte?
Será que te atixa a amante? Ou será que, por um lado, Jasão,
por outro, Glauce, são para ti motivos para matares?
Que nem a pintura seja bárbara, e apenas a cera tenaz
receba a violência descomunal de teu crime.
Elogio Timômaco porque pintou a mãe hesitante
com a espada, e não (a) maculou com o sangue da prole²⁴.*

Curioso foi o verso que reputou a cera das *tabellae* como o suporte apropriado para a descrição do horror dos filicídios de Medeia, em detri-

²² Anth. Gr. 136-137.

²³ AUS. Epigr. 129: *Medeam uellet cum pingere Timomachi mens/ uoluentem in natos crudum animum facinus/ immanem exhausit rerum in diuersa laborem/ fingeret affectum matris ut ambiguum./ Ira subest lacrymis; miseratio non caret ira./ Alterutrum uideas, ut sit in alterutro./ Cunctantem satis est: non digna est sanguine mater/ natorum; tua non dextera, Timomache.*

²⁴ AUS. Epigr. 130: *Quis te simulauit, pessima Colchis/ in natos crudum uoluere mente nefas?/ Usque adeone sitis puerorum haurire cruorem/ ut ne picta quiden parcere caede uelis?/ Numnam te pellex stimulat? Numne alter Iason/ altera uel Glauce, sunt tibi causa necis?/ Quin ne picta quiden sis barbara: namque tui uim/ cera tenax zeli concipit immodicam./ Laudo Timomachum, matrem quod pinxit in ense/ cunctantem, prolis sanguine ne maculet.*

mento dos espaços pictóricos, que deveriam ser preservados da mácula da barbárie. Em um eco presumível da conhecida afirmação de Horácio, segundo a qual, por questão de bom gosto ou de decoro, não convinha que o público das tragédias presenciasse diretamente o assassinato das crianças²⁵, do mesmo modo, e pelos mesmos motivos, parece que Ausônio elogiou a composição de Timômaco, que escondera o inevitável e bárbaro assassinato dos filhos de Medeia na funesta indecisão da mãe. Assim, a hesitação da princesa tornou-se um tema mais apropriado para a representação plástica da *fabula* do que a patente crueza de seu ato.



Figura 1: Medeia contemplando os filhos²⁶.

Graças à descrição de Ausônio, três afrescos antigos permitem que se tenha alguma ideia de como foi a obra de Timômaco. Da *Casa dos Dióscoros*, em Pompeios, provém a representação que melhor corresponde às informações do epigramista (figura 1). Ali, no interior de uma moradia, vê-se, à direita, a mãe que observa o jogo de dados de duas crianças. Olha-as também, a partir do canto superior esquerdo da composição, um velho apoiado em seu cajado, que decerto representa o pedagogo descrito nas tragédias. Medeia, vestida à romana, olha para os filhos. Tem expressão de tristeza, em vez da fúria que se anuncia na espada que ela

25 HOR. *Ars.* 135: *Ne pueros coram populo Medea trucidet.* Que Medeia não trucidasse os filhos diante da plateia.

²⁶ Neapel, *Mus. Naz.* III. Aus. Polpeiiji VI 9, 6-7 (Casa dei Discuri): *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*. Vol.6.1 (1992). Zürich, Artemis, 388.

segura com a mão esquerda. Entretanto, a mão direita impede-lhe o movimento. Seu corpo, voltado para esquerda e a perna levemente flexionada parecem anunciar a iminência do andar em direção contrária à dos filhos, como se prestes à fuga. Sua posição corporal e a infelicidade em seu olhar anunciam sua hesitação. Encontrada no peristilo da casa pompeiana, a pintura de Medeia ganha significado ao ser cotejada com outro afresco existente no mesmo recinto: a imagem de Perseu a resgatar Andrômeda (figura 1.1), a princesa líbia salva por um grego da morte iminente que lhe traria o monstro marinho. O par de pinturas, dessa maneira, liga-se pela união do homem grego a uma mulher estrangeira, como se ao anúncio do heroísmo havido no mito de Perseu se ajuntasse o aviso dos perigos daí decorrentes, como no mito de Jasão.

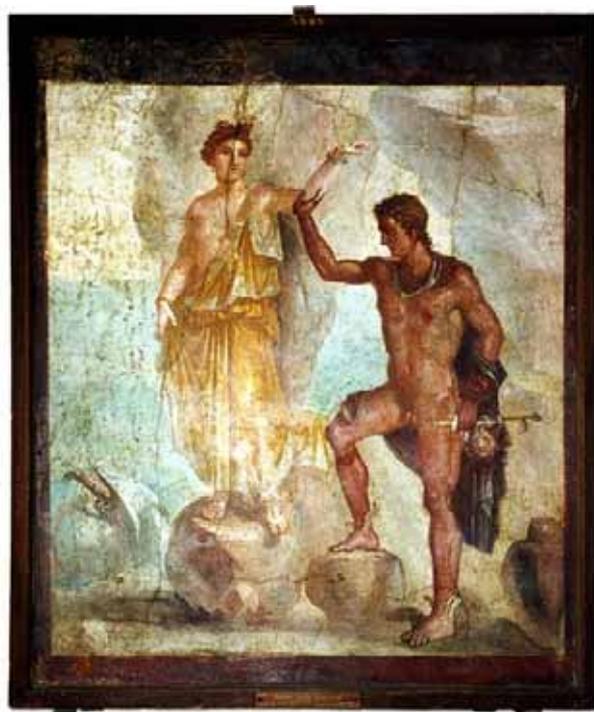


Figura 1.1: Perseu libertando Andrômeda²⁷.

²⁷ Neapel 8998 – Aus dem Haus der Dioskuren: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*. Vol.1.1 (1992). Zürich, Artemis, 781.

Um segundo afresco, proveniente da região de Herculano, mostra Medeia em posição semelhante à anterior (figura 2). Trata-se, porém, apenas do recorte da mulher, que se aproxima da imagem da *Casa dos Dióscoros* pela posição corporal. Também essa Medeia tem o olhar virado para direita, enquanto o corpo volta-se para o lado contrário, a revelá-la arrastada por emoções conflitantes. Ela igualmente veste-se à romana e carrega uma espada, mas a traz nas mãos, que não apenas não a empunham, como ainda se prendem no entrelaçar dos dedos, em uma atitude comum de espera e incerteza.

O terceiro afresco, proveniente da *Casa de Jasão* (figura 3), repete em linhas gerais a composição do afresco da *Casa dos Dióscoros*, embora a posição das personagens difira de algum modo das anteriores. Medeia ali também



Figura 2:
Medeia de
Herculano²⁸.



Figura 3: Medeia contemplando os filhos²⁹.

²⁸ Neapel, Mus. Naz. 8976. Aus Herculaneum: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*. Vol.6.1 (1992). Zürich, Artemis, 388.

²⁹ Neapel, Mus. Naz. 114, 321. Aus Pompeiji IX 5, 18 (casa di Iasone): *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*. Vol.6.1 (1992) Zürich, Artemis, 388.

contempla, no canto direito do quadro, os dois filhos que brincam. Como na *Casa dos Dióscoros*, no canto superior esquerdo da pintura, o pedagogo observa diligentemente as crianças. A hesitação de Medeia, porém, evidencia-se não pela empunhadura da espada nem pela angustiada torção do corpo, mas pela posição de meditação. Assentada com a mão sob o queixo, ela olha para os filhos, como se a refletir sobre seus futuros atos. A imagem, porém, ganha uma dimensão interpretativa superior ao ser cotejada com os demais afrescos existentes no recinto. O cômodo, conhecido pelos nomes de *Sala dos Amores Funestos*, ou *Sala dos Amores Trágicos*, faz escoltar o afresco de Medeia, de um lado, pela imagem de Fedra no momento em que entregava à ama a carta que iria incriminar injustamente seu enteado, causando-lhe a morte (figura 3.1); de outro, pela figura de Páris e Helena observados por Cupido, no momento a partir do qual se desencadearia toda a aventura iliádica. Cupido, que olha para Helena, aponta para Páris, que assentado parece remeter ao momento em que, tendo viajado Menelau, ficaram os



Figura 3.1: Fedra.³⁰

³⁰ Neapel, Mus. Naz. 114.322. De Pompei IX 5, 18 (c) (Casa di Iasone); *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*. Vol.7.1 (1992). Zürich, Artemis, 356.

dois sozinhos (figura 3.2). Medeia, assim, revela a dimensão dramática de seu amor, fadado à desgraça, como os quadros que a ladeiam.

Retornando à *Medeia* de Lucano e às opções políticas de seu autor, considerando que a busca por sua trama perdida encontra-se impossibilitada pela inexistência atual do texto, apenas podem dar suporte à reflexão as raras ocorrências relativas à feiticeira da Cólquida existentes no *Bellum Ciuile*. A primeira indicação do possivelmente novo caráter atribuído a Medeia por Lucano pode ser extraída da descrição da morte de Vulteio —



Figura 3.2: Páris e Helena³¹

o legionário de César cuja morte, provocada pelo ataque conjunto das tropas inimigas, foi comparada ao combate fratricida das coortes Cadmo, às lutas entre os tebanos Etéocles e Polinices, e à mútua destruição dos terrígenos, semeados por Jasão em cumprimento da prova a ele imposta por Eetes e levados a guerrear entre si pelos encantamentos de Medeia:

³¹ Naples, Mus. Naz 114-320. De Pompei, Maison de Jason IX 5. 18: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*. Vol.4.1 (1992). Zürich, Artemis, 522.

Assim, da semente de Cadmo, brotou a coorte dirceia e caiu vítima das feridas dos seus, em assustador presságio para os irmãos tebanos; e, nos campos do Fase, os terrígenos gerados pelo dente insone, quando foi lançada sobre eles a ira dos cantos mágicos, encheram tão grandes sulcos com sangue irmão; e mesmo Medeia espantou-se com o crime que, pela primeira vez, praticara com ervas que não havia experimentado³².

Assim, foi imputada metaforicamente a Medeia a causa das disputas civis que dilaceravam Roma no final da República, sendo-lhe atribuído por Lucano, de modo expresse, esse crime abominável capaz de causar espanto até mesmo nela — *expauit Medea nefas*. Eis a primeira aproximação possível de se estabelecer entre o comportamento da princesa bárbara e as atitudes do Ditador, considerando-se ambos responsáveis pelos atos fratricidas das discórdias civis, tema da épica de Lucano.

Sobre a natureza de Medeia, talvez guardada no texto trágico, outra indicação existe no *Bellum Ciuile*, dessa vez utilizada para realçar os atributos de magia da feiticeira e, por conseguinte, sua condição de bárbara. Trata-se da descrição dos interesses de Sexto Pompeio, filho de Pompeu Magno, quanto à bruxaria, que ressalta o caráter selvagem de Medeia por meio da descrição das ervas existentes na Tessália, mas não encontradas na Cólquida:

Ali surgem muitas coisas capazes de forçar os deuses, e nas terras da Hemônia a estrangeira colca colheu as ervas que não trouxera³³.

Medeia, no texto épico, foi alçada à condição de paradigma da feitiçaria, em um atributo que, presumivelmente, se achava também em relevo na tragédia, cuja conhecida intriga permitiria o desenvolvimento de elementos de magia e de encantamentos.

A última recorrência ao nome de Medeia existente na épica de Lucano mais uma vez de aproximou César e Medeia. Desta vez, em uma referência direta ao tema, César, que havia tomado o jovem rei Ptolomeu como refém

³² LUC. 4.549-556: *sic semine Cadmi/ emicuit Dircaea cohors ceciditque suorum/ uolneribus, dirum Thebanis fratribus omen;/ Phasidos et campis insomni dente creati/ terrigenae missa magicis e cantibus ira/ cognato tantos inplerunt sanguine sulcos,/ ipsaque inexpertis quod primum fecerat herbis/ expauit Medea nefas.*

³³ LUC. 6.440-442: *Ibi plurima surgunt/ uim factura deis, et terris hospita Colchis/ legit in Haemoniis quas non aduexerat herbas.*

durante a cilada armada por Potino, foi comparado a Medeia, que, perseguida pelas tropas do pai, manteve consigo Absirto, no momento em que segurava a espada para matá-lo e, assim, atrasar a perseguição do pai:

Assim, se crê que a bárbara colca, temendo o vingador do reino e da fuga, esperasse pelo pai ao mesmo tempo com sua espada e com a nuca do irmão preparada³⁴.

Vê-se que foi ressaltada não apenas a natureza bárbara de Medeia, mas, sobretudo, seu crime de fratricídio. Evidenciava-se a ato de impiedade (*impietas*) dos combates da Guerra Civil, cujas piores consequências teriam sido o fim da República e o do advento do Império. Desse modo, é verossímil que na tragédia perdida o enfoque dado à morte de Absirto tenha sido notável, como provável metáfora para as guerras entre César e Pompeu.

Contudo, toda essa argumentação elaborada na busca pela reconstrução do caráter da protagonista da tragédia de Lucano ganha consistência a partir da análise de outra estrangeira referenciada no *Bellum Ciuile*. Trata-se mais uma vez de Cleópatra. Lembre-se que a aproximação literária entre a Medeia e a Cleópatra já havia sido estabelecida desde gerações anteriores à neroniana, quando Virgílio compôs sua Dido, na *Eneida*, sob o possível modelo da rainha do Egito. Por isso, a análise do perfil da Cleópatra de Lucano talvez permita aduzir novos possíveis aspectos ao caráter de sua Medeia. É de se crer que o tratamento conferido à colca deva tê-la considerado como uma ameaça ao mundo civilizado, do mesmo modo como a rainha egípcia, que, no *Bellum Ciuile*, teria aumentado os furores hespérios, aterrorizado o Capitólio e perseguido as insígnias romanas:

Ela (Cleópatra) aterrorizou com seu sistro, se isso é possível, o Capitólio e perseguiu com o imbele canopo as insígnias romanas, pronta a conduzir os Triunfos Fários, tendo César por prisioneiro; e no golfo de Lêucade esteve a incerta a situação de uma mulher, que nem sequer era uma das nossas, dominar o mundo³⁵.

³⁴ LUC. 10.464-467: *Sic barbara Colchis/ creditur ultorem metuens regnique fugaeque/ ense suo fratrisque simul ceruice parata/ expectasse patrem.*

³⁵ LUC. 10.63-67: *terruit illa suo, si fas, Capitolia sistro/ et Romana petit inbelli signa/ Canopo/ Caesare captiuo Pharios ductura triumphos; / Leucadioque fuit dubius sub gurgite casus, / an mundum ne nostra quidem matrona teneret.*

Então, Medeia deveria ser como Cleópatra, ou uma espécie de *Erínia feral do Lácio*³⁶. E, por isso, se a soberana egípcia foi epicamente descrita logo na apresentação no *Bellum Ciuile* como *pronta a conduzir (Augusto) César (prisioneiro) nos Triunfos Fários*³⁷, a princesa colca, do mesmo modo, deve ter representado uma ameaça muito maior à existência do mundo civilizado, representado, decerto, ou por Creonte, quando ela se tornaria uma ameaça à casa imperial, ou por Jasão e sua descendência, quando ela simbolizaria uma ameaça para todo o ocidente. Além disso, dado o caráter soturno e cruel do Júlio César construído no enredo de Lucano, presume-se também que Medeia, por sua já conhecida vinculação simbólica com o Ditador, tenha-se tornado ainda mais feroz e soturna na perdida tragédia. Desse modo, talvez evidenciando os aspectos da magia, os atos de impiedade e de fúria, os filicídios e o fratricídio, Lucano tenha acentuado a tirania de César, como recordação da Guerra Civil e do fim da República.

Assim, ainda que apenas em um exercício hipotético de reconstrução do sentido da tragédia perdida de Lucano ou de restauração do caráter sua protagonista, é bastante convincente a compreensão de que de sua *Medeia* tenham sido retirados os traços de simpatia com que a personagem fora tratada no período republicano, quando se disse, em Ênio, útil à terra estrangeira que a recebesse³⁸, ou quando foi chamada, em Pacúvio, de uma mulher de formosíssima aparência³⁹. É de se crer também que o perigo representado pelas afecções de ira e fúria houvesse perdido as justificativas e interpretações filosóficas havidas na obra de Sêneca, para representar a crueza da selvageria bárbara que, afastando-se do convívio da civilização, arrastaria os homens para a destruição final e completa, como apenas o fratricídio poderia alcançar, a exemplo do *Bellum Ciuile*, que narra o fim da República consumida nas Guerras Civis. Medeia, por fim, mais uma vez

³⁶ LUC. 10.59: *Latii feralis Erinys*.

³⁷ LUC. 10.65: *Caesare captiuo Pharios ductura triumphos*.

³⁸ ENN. scen. 267: *Multi suam rem bene gessere et publicam patria procul, multi qui domi aetatem agerent propterea sunt improbatii*. Longe da pátria, muitos cuidaram bem dos interesses seus e do público; e muitos que passaram a vida em casa foram, por isso, reprovados.

³⁹ PAC. trag. 244-245: *mulier egregissima forma*.

como um símbolo literário, deve ter respondido aos questionamentos do jovem Lucano acerca do convívio com a barbárie invencível como pontificado por Horácio⁴⁰ — *seja Medeia feroz e invicta* —, mas pelo viés agora da reflexão sobre os limites do poder e sobre as fronteiras da tirania.

Por sua vez, de outra *Medea*, escrita poucos anos depois da morte de Lucano, tem-se apenas a breve notícia reportada por Tácito⁴¹. Trata-se da obra escrita por Curiácio Materno, um orador que, no auge da carreira forense, teria decidido largar as atividades jurídicas pela vida de poeta⁴², mas que seria condenado à morte anos mais tarde por Domiciano, em razão de excessos de liberdade cometidos em seus discursos⁴³. A essa tragédia perdida, porém, ainda menos acesso é franqueado do que à de Lucano, dada a inexistência de quaisquer outras obras do autor. Entretanto, pode-se supor que algum conteúdo político fosse presente na intriga, ao menos pelas indicações fornecidas por Tácito acerca de outras tragédias de Materno, o *Catão* e o *Tiestes*, cuja leitura teria incomodado tanto os poderosos que motivara todo o *Diálogo dos Oradores*. Entretanto, esse dado não se

⁴⁰ HOR. *Ars*. 123: *Sit Medea ferox inuictaque*.

⁴¹ TAC. *Dial.* 3: "*Adeo te tragoediae istae non satiant,*" inquit Aper "*quo minus omissis orationum et causarum studiis omne tempus modo circa Medeam, ecce nunc circa Thyestem consumas, cum te tot amicorum causae, tot coloniarum et municipiorum clientelae in forum uocent, quibus uix suffeceris, etiam si non nouum tibi ipse negotium importasses, [ut] Domitium et Catonem, id est nostras quoque historias et Romana nomina Graeculorum fabulis adgregares.*". "Ainda não estás saciado dessas tragédias", disse Apro, "e ainda continuarás omisso quanto ao estudo da oratória e das causas jurídicas. Eis que consumes o tempo ora com Medeia ora com Tiestes, quando te chamam no foro as causas de tantos amigos e os clientes de tantas colônias e municípios — e só a custo para tais coisas serias bastante, ainda que não chamasses para ti uma nova tarefa, como Domicio e Catão; isto é, se não ajuntasses histórias e personagens romanas às fábulas dos gregos".

⁴² TAC. *Dial.* 4: *Et Maternus: "perturbarer hac tua seueritate, nisi frequens et assidua nobis contentio iam prope in consuetudinem uertisset. Nam nec tu agitare et insequi poetas intermittis, et ego, cui desidiam aduocationum obicis, cotidianum hoc patrocinium defendendae aduersus te poeticae exerceo.* E disse Materno: Perturbar-me-ia essa tua severidade se nossas frequentes e assíduas discussões não se tivessem convertido em costume. Pois tu não cessas de agredir e de perseguir os poetas, e eu, a quem criticas por deixar a advocacia, exerço contra ti cotidianamente essa defesa da poesia.

⁴³ D. C. 67.12.5: Também Materno, um sofista, foi expulso, porque, em um discurso, ele mostrou ter algo contra os tiranos.

desenvolve, por completa falta de notícias acerca da datação da tragédia ou do contexto de sua elaboração. Pode-se tão só imaginar que Jasão ali tenha sido representado como exemplo de eloquência⁴⁴, embora isso não possa ser considerado propriamente como demonstração de virtude, dado o caráter sempre reprovável desse herói na porção trágica da narrativa de Medeia. Pode-se também imaginar que os excessos da literatura praticada pela geração de Sêneca e de Lucano, com suas formulares amplificações retóricas, seus exageros estilísticos e acentuada intensidade passional⁴⁵, não estivessem presentes na versão da tragédia de Materno, dado seu posicionamento contrário às incorporações da retórica ao gênero poético, quando ele próprio, no texto de Tácito, afirmou que:

O uso dessa eloquência lucrativa e sangrenta é recente e nascido da ruindade dos costumes⁴⁶.

Assim, pode-se crer que as cenas de magia existentes na *Medeia* de Curiácio Materno fossem menos dramáticas, talvez sem seu longo ritual de magia; e que o duplo filicídio existente na tradição da narrativa não se desse no palco, de acordo com o que fora preceituado por Horácio: *Que Medeia não mate os filhos diante do público*⁴⁷. Contudo, outros atributos dessa *Medeia* não podem ser imaginados, uma vez que outra qualquer suposição careceria de fundamentos.

⁴⁴ TAC. *Dial.* 9: *licet haec ipsa et quae deinceps dicturus sum aures tuae, Materne, respuant, cui bono est, si apud te Agamemnon aut Iason diserte loquitur?* Embora essas coisas e aquelas que eu ainda direi sejam desagradáveis aos teus ouvidos, Materno, perguntarei a quem aproveita se, por ti, Agamêmnon ou Jasão falem de modo eloquente.

⁴⁵ CITRONI (2006) 717-718.

⁴⁶ TAC. *Dial.* 12: *Nam lucrosae huius et sanguinantis eloquentiae usus recens et malis moris natus.*

⁴⁷ HOR. *Ars.* 135-138: *Ne pueros coram populo Medea trucidet.*

Bibliografia:

- APPIAN (1912-1913), *The Histories of Appian - Civil Wars*. Cambridge, MA, Harvard University Press, 1912-1913. v. 1-4.
- ARCELLASCHI, André (1990), *Médée dans le théâtre latin d'Ennius a Sénèque*. Rome, Ecole Française de Rome.
- BOYLE, A.J. (1997), *Tragic Seneca — an essay in the theatrical tradition*. London, Routledge.
- BUTLER, H.E. (1908), *Post Augustan Poetry*. Oxford, Clarendon Press.
- CASALI, Sergio (2011), "The *Bellum Ciuile* as an anti-Aeneid": P. ASSO (Coord.). *Brill's Companion to Lucan*. Leiden: Koninklijke Brill NV, 81-110.
- CASSIUS DIO (1914-1927), *Roman History of Cassius Dio*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- CITRONI, M. *et alii* (2006), *Literatura de Roma Antiga*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- D. MAGNI AUSONII (1823), *Opera Omnia*. London, Bipontina.
- ENNIUS, CAECILIUS (2006), *Remains of Old Latin*. Cambridge, MA, Harvard University Press.
- FANTHAM (2011), "A controversial life": P. ASSO (Coord.). *Brill's Companion to Lucan*. Leiden: Koninklijke Brill NV, 3-20.
- GARDNER (2009), "The Dictator": GRIFFIN (Coord.). *A Companion to Julius Caesar*. Oxford, Blackwell Publishing, 57-71.
- Greek Anthology* (1916-1918), London, Harvard University Press.
- HORACE (2004), *Odes and Epodes*. Cambridge, MA, Harvard University Press.
- LAVESA (2002), "Medea en la tragedia de Seneca": A. LÓPEZ; A. POCIÑA (Coord.). *Medeas — Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Volumen I. Granada, Universidad de Granada, 559-586.
- LEXICON *Iconographicum Mythologiae Classicae* (LIMC) (1992). Zürich, Artemis.
- LIPKA, Michael (2009), *Roman Gods — A Conceptual Approach*. Leiden, Brill Academic Publishers.
- LIVIUS ANDRONICUS, NAEVIUS, PACUVIUS, ACCIUS (1936), *Remains of Old Latin*. Cambridge, MA, Harvard University Press, 1936.

- LUCAN (2006), *The Civil War*. Cambridge, MA, Harvard University Press.
- PLINY, THE ELDER (138-100), *Natural History*. Cambridge, MA, Harvard University Press.
- STALEY, Gregory (2012), *Seneca and the Idea of Tragedy*. Oxford, Oxford University Press.
- TACITUS (118-117), *Agricola. Germania. Dialogue on Oratory*. Cambridge, MA, Harvard University Press.

Resumo: Embora nenhum fragmento tenha restado das tragédias *Medeae*, de Lucano e de Curiácio Materno, nem tenha sido preservada a pintura *Medea*, de Timômaco, por meio das referências literárias antigas a essas obras, torna-se possível tentar recuperar algo de seu sentido original.

Palavras-chave: Medeia; Lucano; Curiácio Materno; Timômaco.

Resumen: Aunque no se haya conservado ningún fragmento de las tragedias *Medeae* de Lucano y Curiacio Materno, ni haya sobrevivido la pintura *Medea* de Timómaco, es posible intentar recuperar algo de su sentido original a través de las referencias literarias antiguas a esas obras.

Palabras clave: Medea; Lucano; Curiacio Materno; Timómaco.

Résumé: Bien qu'aucun fragment des tragédies de Lucain et de Curiatius Maternus n'ait subsisté et que la peinture *Médée*, de Timomaque, n'ait été préservée, il est possible d'essayer de récupérer un peu de son sens original, par le biais des références littéraires anciennes à ces œuvres.

Mots-clés: Médée; Lucain; Curiatius Maternus; Timomaque.