Viso · Cadernos de estética aplicada
Revista eletrônica de estética

ISSN 1981-4062

Nº 2, mai-ago/2007

http://www.revistaviso.com.br/

CADERNOS DE ESTÉTICA APLICADA Nº 2

Lacan e o campo do trágico ou Os significantes gregos de *Medéia*

Claudio Oliveira

Universidade Federal Fluminense (UFF)
Niterói, Brasil

RESUMO

Lacan e o campo do trágico ou Os significantes gregos de *Medéia*

Este artigo, inspirado na leitura lacaniana da *Antígona* de Sófocles, tenta ler a *Medéia* de Eurípides, visando delimitar, a partir de alguns significantes gregos do texto, aquilo que chamaremos de "o campo do trágico", isto é, o que Lacan chamou de o campo da ética enquanto o campo do real.

Palavras-chave: Lacan – Sófocles; – Eurípedes – *Medéia*

ABSTRACT

Lacan and the Field of the Tragic or *Medea*'s Greek Signifiers

Inspired by the Lacanian reading of Sofocles' *Antigone*, this paper underlines some greek signifiers in Euripedes' *Medea* aiming to delimit what we call the Field of the Tragic, i.e., what Lacan defines as "field of the ethics" as the field of the Real.

Keywords: Lacan – Sofocles – Euripedes – *Medea*

OLIVEIRA, C. “Lacan e o campo do trágico ou Os significantes gregos de *Medéia*”. In: *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. I, n. 2 (mai-ago/2007), pp. 58-70.

DOI: 10.22409/1981-4062/v2i/41

Aprovado: 28.07.2007. Publicado: 12.08.2007.

© 2007 Claudio Oliveira. Esse documento é distribuído nos termos da licença **Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional** (CC-BY-NC), que permite, exceto para fins comerciais, copiar e redistribuir o material em qualquer formato ou meio, bem como remixá-lo, transformá-lo ou criar a partir dele, desde que seja dado o devido crédito e indicada a licença sob a qual ele foi originalmente publicado.

Licença: http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR

Accepted: 28.07.2007. Published: 12.08.2007.

© 2007 Claudio Oliveira. This document is distributed under the terms of a **Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International** license (CC-BY-NC) which allows, except for commercial purposes, to copy and redistribute the material in any medium or format and to remix, transform, and build upon the material, provided the original work is properly cited and states its license.

License: http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/

para Nestor Lima Vaz e Eduardo Vidal

Ao iniciar seu histórico comentário da *Antígona* de Sófocles, em seu seminário sobre *A ética da psicanálise*, Lacan afirma o seguinte:

> É por não se querer apreender de perto os textos, mas por ficar na ordem daquilo que nos parece admissível, isto é, na ordem de nossos preconceitos, que perdemos, a todo momento, a ocasião de designar, nas veredas que seguimos, os limites e os pontos de ultrapassagem. Não lhes tivesse ensinado eu nada aqui além desse método implacável de comentário dos significantes, já não teria sido em vão, pelo menos assim o espero. Espero até mesmo que não lhes reste nada além disso.[1]

Minha leitura de *Medéia*, de Eurípedes, parte desse "método implacável" de Lacan, o comentário dos significantes, e da suposição de que *Medéia*, a peça, possui uma estrutura significante rigorosa. É o ponto de partida do próprio Lacan, ao iniciar sua leitura de *Antígona*:

> Para aqueles que sabem grego, recomendaria a tradução justalinear, pois o ao pé da letra [*le mot à mot*] é terrivelmente instrutivo, e farei com que vocês apreendam a que ponto nossas referências são tão perfeitamente articuladas por significantes no texto que não terei de ir buscar um deles aqui e acolá. Seria uma sanção por demais arbitrária se eu encontrasse às vezes uma palavra que fizesse ressonância com aquilo que eu pronuncio. Mostrar-lhes-ei, pelo contrário, que as palavras que pronuncio são aquelas que vocês encontram de ponta a ponta como um fio único, e que dão verdadeiramente seu mote à peça.[2]

Que palavras são essas, em *Medéia*? Qual são as referências "articuladas por significantes no texto" de *Medéia*?

Alguns desses significantes são comuns a todas as tragédias e delimitam esse campo que poderíamos chamar de *o campo do trágico*. Alguns deles: *symphorá*, *áte*, *daímon*, *týkhe*. Mas *Medéia* também tem seus significantes mestres particulares, o que implica que, dentro do *campo do trágico*, *Medéia* demarca um território específico que não é, por exemplo, o mesmo de *Antígona*. Comecemos pelos significantes comuns a ambas.

O campo do trágico

Symphorá

A *Sym-phorá* é definida pelo con-curso de circunstâncias, pela con-juntura, muito mais do que por seus outros sentidos derivados: o acontecimento, o evento, o acaso, e, sobretudo, com conotação negativa, a infelicidade, o infortúnio, o acidente, a desgraça. É importante destacar o prefixo *sym-*, que dá à palavra a idéia de con-seqüência, de algo que vem junto, que é trazido junto com alguma coisa, sentido concreto do verbo de que deriva o termo *symphorá*, *symphéro*: trazer ou levar junto. No caso de Jasão, é o que ele

traz junto, ao trazer Medéia da Cólquida. No caso de Medéia, é o que ela leva junto, ao fugir, com Jasão, da pátria, da família, ao matar o irmão, ao cometer outros crimes e se instalar como estrangeira em Corinto. A *symphorá* de Medéia advém, como diz sua Ama, já nos primeiros versos da tragédia, do fato de estar Medéia "em relação a todas as coisas de acordo com [*xynphérous'*] Jasão" [*pánta xynphérous' lásoni*, v. 13]. Aqui, o verbo *symphéro* tem o sentido derivado de "estar de acordo com, estar conforme a, convir a, consentir, aquiescer, se acomodar a". É um sentido derivado do sentido primitivo de "levar junto". Poderíamos dizer que Medéia está con-junta a Jasão. A tragédia começa, quando, em desacordo com Jasão, dis-junta dele, ela se torna disjunta de tudo, como se todo laço, para ela, passasse por esse laço com Jasão. E é só a partir do momento em que esse laço se desfaz que a sua con-juntura se mostra a ela em toda a sua radicalidade. Ela não está mais ligada a nada, se não está ligada a ele. Nem mesmo aos filhos. É somente, portanto, "sob essa conjuntura" [*symphorás hýpo*, v. 34] que ela revê o fato de ter abandonado a terra do pai [*patróias khtónos*, v. 35]. A própria Medéia dirá que, por ser sem cidade [*ápolis*] e ultrajada pelo marido [*hybrídzomai pròs andrós*, v. 255-6], conquistada em terra bárbara [*ek gês barbárou*, v. 256], sem mãe, nem irmão, nem parentes, nada pode abrigá-la de sua conjuntura [*symphorâs*, v. 258]. Tal conjuntura, ela descreve como não manejável [*amékhanos*, v. 392].

É igualmente como não manejável que Jasão descreve sua conjuntura [*symphorás amekhánous*, v. 552], para a qual ele encontra, como único *mecanismo* de saída, como única invenção feliz, como um achado de um feliz acaso [*Heúrem' eutykhésteron*, v. 553], o casamento com a filha do tirano, Creonte. Digamos que esse casamento é para ele como um *deus ex maquina*, uma invenção que se mostrará, no entanto, ao longo da peça, não tão feliz quanto ele imaginava.

Áte, Daímon e Týkhe

Mas se a *symphorá* fala das conseqüências dos atos, de uma estória que vai sendo tecida e na qual os personagens estão cada vez mais amarrados no plano do simbólico, a *áte* define o *campo do trágico* a partir de algo que vem do real. No centro de uma *symphorá*, há sempre uma *áte* que ela, a *symphorá*, contorna. É a imagem que Lacan usa no seminário *A ética da psicanálise* para descrever a situação de Antígona. A *symphorá* de Antígona, na medida em que o que a constitui é o *mérimna* dos Labdácidas, é a própria cadeia significante em que ela advém, a história e a memória de sua linhagem, as estruturas elementares de seu parentesco, como quer que queiramos chamá-la:

> Ou a gente se aproxima ou não se aproxima da *Atè*, e quando a gente se aproxima, é em razão de alguma coisa que está ligada, na ocasião, a um começo e a uma cadeia, a da infelicidade da família dos Labdácidas. Quando a gente começa a se aproximar disso, as coisas se encadeiam em cascata, e o que se encontra no fundo do que se passa em todos os níveis dessa linhagem é, nos diz o texto, um *mérimna*, que é quase a mesma palavra que *mnéme* [...], *mérimna* é uma dessas palavras ambíguas entre o

> subjetivo e o objetivo, que nos dão propriamente falando os termos da articulação significante. A *mérimna* dos Labdácidas é o que empurra Antígona por sobre as fronteiras da *Atè*.[3]

Em seu centro, essa articulação significante, a *mérimna*, faz fronteira com a *áte*. No campo do Outro – que é como poderíamos entender aqui, a partir de Lacan, a *mérimna* na qual surge Antígona – há um lugar vazio que se chama *áte*. Como traduzir essa palavra intraduzível? O dicionário diz: "flagelo enviado pelos deuses, particularmente, cegueira do espírito, desvario, loucura, ruína, infelicidade, peste". Como nome próprio, *Áte* é a Fatalidade, a deusa do infortúnio. O substantivo *áte* está, por sua vez, relacionado ao verbo *aáo*, que quer dizer "perturbar o espírito, abater de vertigem e de loucura, ter o espírito desvairado, e abater com uma calamidade, causar um infortúnio".

Á*te* é uma palavra sobre a qual Lacan se detém com cuidado, em sua leitura de *Antígona*. Ele chega mesmo a fazer uma correção a Aristóteles, que, no capítulo 13 da *Poética*, coloca, como palavra fundamental da tragédia, a *hamartía*, o erro, o erro de julgamento.[4] Mas Lacan destaca o fato de que a *áte* não é um erro do indivíduo, mas algo sobre que ele se precipita por surgir no campo do Outro, um campo estruturado em torno de um vazio constitutivo: a *áte*. A *áte* é esse vazio que o sujeito herda do Outro por emergir em seu campo. Por isso, Lacan precisa corrigir Aristóteles, ao comentar a definição aristotélica do herói trágico:

> É o sentido sobre o qual insiste Aristóteles, e a meu ver, ele está errado, pois não está aí a característica do que conduz o herói trágico à sua perda. Isso é verdadeiro apenas para Creonte, o contra-herói, ou o herói secundário, que é efetivamente *hamartón*. [...] O fruto mortal que Creonte recolhe de sua obstinação e de suas ordens insensatas, é este filho morto que ele tem em seus braços. Ele foi *hamartón*, ele cometeu um erro. Não se trata da *allotría áte*. A *áte*, que depende do Outro, do campo do Outro, não pertence a Creonte, é, ao contrário, o lugar onde se situa Antígona.[5]

A essa oposição que estabelece Lacan entre Creonte e Antígona, poderíamos fazer corresponder a oposição que Eurípides traça entre Jasão e Medéia, na medida em que Jasão, na peça, em nenhum momento se mostra como um herói trágico, exatamente porque todo o seu sofrimento parte de um erro, e, em última instância, aquilo em torno de que se instaura propriamente o *campo do trágico* não é um erro, mas uma *áte*, uma loucura enviada pelos deuses, essa loucura pela qual, precisamente, vemos Medéia ser acometida e que atinge igualmente Antígona, na peça de Sófocles, como observa Lacan:

> Gostaria simplesmente, para introduzi-lo, de fazer algumas observações e, para chegar imediatamente à meta, de dizer-lhes o termo no qual se centra o drama de Antígona, termo repetido vinte vezes, o que, num texto tão curto, soa como quarenta, o que não impede que se possa também não o ler – *áte*.

Essa palavra é insubstituível. Ela designa o limite que a vida humana não poderia transpor por muito tempo. O texto do Coro é aí significativo e insistente – *ektos atas*. Para além dessa *áte*, só se pode passar um tempo muito curto, e é lá que Antígona quer ir.[6]

A *áte*, como não poderia deixar de ser, tem um lugar central também na tragédia de Eurípedes. Como a própria Medéia diz em seu diálogo com Creonte, da *áte* [*átes*, v. 279] não há saída acessível [*kouk éstin euprósoistos ékbasis*]. Já no início da peça, a Ama lembra que "quando o demoníaco [*dáimon*] entra em cólera com uma casa, produz uma loucura maior [*meídzous átas*, v. 129]". A *áte*, portanto, é algo que vem do *daímon*. E há também algo que articula o *daímon*, a *áte* e um terceiro termo que vem se juntar a eles: a *týkhe*. No diálogo de Egeu com Medéia, este diz que ele e a mulher são sem filhos [*ápaides*], por sorte [*ýkhe*] de algum *daímon* [*daímonós tinos týkhei*, v. 671].

Daímon é igualmente uma palavra de difícil tradução. Traduzido por demônio ou demoníaco indica que se trata de algo entre os homens e os deuses, algo que passa de um campo para outro. É nesse sentido que Diotima ensina a Sócrates[7], no *Banquete*, que Éros não é um deus [*theós*], mas um *daímon*. Na fronteira, ou no litoral, diria Lacan, entre deuses e homens, algo passa, e isso, os gregos o chamam de *daímon*. Segundo Heráclito – aquele que Nietzche considerava um dos filósofos trágicos por excelência –, é precisamente nesse ponto de passagem e de fronteira que se institui o campo do ético: *êthos ánthropos dáimon*, "o *êthos* do homem é o *daímon*" (frag. 19), uma sentença que seria incompreensível, se não pudéssemos situá-la a partir do *campo do trágico*. É numa discussão não só com a tragédia, mas com toda uma tradição de máximas morais atribuídas aos Sábios, que Heráclito afirma, em outro fragmento, que o "*êthos* humano não possui *gnomas*" (frag. 78) – *gnoma* sendo precisamente a palavra que ficou marcada com o sentido de máxima moral dos Sábios. Heráclito não acredita que o *êthos* humano possa ser definido por essas máximas. Mas ainda que pensemos *gnóma* em seu sentido mais comum, o de "pensamento, juízo, inteligência, conhecimento", o que Heráclito está afirmando é que não há um pensamento, um juízo, uma inteligência, um conhecimento que organize o campo do ético, porque esse campo é definido por isso que ele chama de *dáimon*, o *demoníaco*, algo que vem dos deuses, ou como Lacan diria, algo que vem do real, já que os deuses são do campo do real.[8] Teríamos então que estabelecer aqui uma tríplice equivalência ente o campo do trágico, o campo do real e o campo do ético como referindo-se a um mesmo campo. É aí que, a partir da fala de Egeu, em *Medéia*, temos de introduzir, como outra palavra determinando esse campo, a *týkhe*.

Em seu discurso, no início da tragédia, a Ama de Medéia vem, tocada pela dor, dizer ao céu e à terra a *týkhe* de sua senhora [*despoines týkhas*, v. 58]. A Ama afirma ainda, no mesmo discurso, que a morte e as terríveis *týkhai* [*deinaí týkhai*, v. 199] fazem a casa desmoronar. Mais tarde, a mulher coríntia, que representa o corifeu no coro de mulheres de Corinto, dirá a Medéia que não se espanta que ela chore, deplore a sua *týkhe* [*penthêin týkhas*, 268]. No diálogo com Jasão, ao afirmar Medéia que os amores mortais trazem grande mal, Jasão diz que isso quem estabelecem são as *týkhai* [*parastôsin týkhai*, v. 331].

Ao entender a função da *týkhe*, como a função do real como encontro[9], Lacan parte, em seu Seminário XI, da *Física* de Aristóteles; mas Aristóteles, ao tratar da *týkhe* – isso que

ele entende como o "acaso", isto é, como um fenômeno que pertence ao campo do *phýsis* –, se apropria de uma palavra que já tem no mundo grego um longo percurso anterior a Aristóteles. Antes de ser uma palavra do campo do físico, a *týkhe* foi uma palavra do *campo do trágico*. Em sua leitura de Aristóteles, no Seminário XI, Lacan restitui essa palavra a seu campo originário, que é o da ética, o da ética trágica.

Os significantes de *Medéia*

Dentro dessa descrição do *campo do trágico*, definido pelos significantes *symphorá*, *áte*, *týkhe*, *daímon*, significantes que *Medéia*, a peça, compartilha com qualquer outra tragédia, caberia ainda definir que território, dentro desse campo, *Medéia* demarca, e que significantes operam essa demarcação.

Hórkos, Stýx e Deinón

Eu diria que o significante mestre dessa tragédia é *hórkos*, um significante em torno do qual se definem todos os outros. *Hórkos* quer dizer "jura, juramento", no sentido de "o que encerra, o que prende", sentido primordial da raiz *Herk-*. Daí o adjetivo *hórkios* significar "ligado a um juramento, preso a um juramento". Em todas as ocasiões, mesmo que essa jura esteja envolvida em algum tipo de ritual, cerimônia, sacrifício ou libação, o aspecto fundamental é ser algo que se realiza no campo da fala: daí os sentidos de "palavra dada, palavra jurada, promessa". Na poesia de Hesíodo, a jura está associada a uma oceanina, Estige, que, como ele diz, "dentre todas vem à frente" [*Theogonia*, v. 361]:

> Estige filha do Oceano unida a Palas
> no palácio pariu Ciúme e Vitória de belos tornozelos
> e pariu Poder e Violência, insignes filhos.
> Longe deles não há morada de Zeus nem pouso
> nem percurso por onde o Deus não os guie
> mas sempre perto de Zeus gravitroante repousam.
> Assim decidiu Estige imperecível Oceanina
> no dia em que o Olímpio relampeante a todos
> os imortais conclamou ao alto Olimpo,
> e disse quem dos deuses combatesse com ele os Titãs
> ele não o privaria dos prêmios e cada honra [*timèn*]
> manteria como antes entre os Deuses imortais,
> e que o não-honrado [*átimos*] sob Crono e sem-prêmios
> honra e prêmio alcançaria, como é lei [*Thémis*].
> E veio primeiro Estige imperecível ao Olimpo
> com os filhos, por desígnios de seu pai;
> honrou-a [*tímese*] Zeus e supremos dons lhe deu:
> fez dela própria o grande juramento [*hórkon*] dos deuses
> e seus filhos para sempre residiram com ele.
> Assim para todos inteiramente como prometeu
> cumpriu, ele próprio tem grande poder e reina.[10]

Essa articulação entre *hórkos* e *Estige* [*stýx*] descrita por Hesíodo parece ser um patrimônio do mito grego que, como tal, está presente também em *Medéia*.

Em torno da jura, como nos ensina a passagem da *Theogonía*, há os significantes confiança [*pístis*] e honra [*time*], mas também justiça [*díke*]. Daí a necessidade de "honrar as juras". É importante demarcar, no entanto, que esse campo precede propriamente a instauração da Lei. Esta só poderá ser propriamente estabelecida quando Zeus, tendo ganhado a guerra contra os deuses titânicos, instaurar o mundo olímpico e, através de suas núpcias com *Thémis*, a Lei, gerar as Horas: a Eqüidade [*eunomíe*], a Justiça [*díke*] e a Paz [*Eiréne*], e as Moiras: Fiandeira, Distributriz e Inflexível, que permitem aos homens mortais ter e habitar o bem e o mal (v. 905-6). Nesse sentido, a jura, ou juramento, pertence a um campo onde a Lei ainda não está propriamente instituída, um campo onde ainda não há o bem e o mal, um campo para aquém ou para além do bem e do mal e, por conseguinte, para aquém ou para além da própria Lei. Nesse campo, o juramento organiza algo, mas de modo bastante precário, e por isso está sempre na iminência de não ser honrado. A promessa que Zeus faz aos Titãs é que, diferentemente de seu pai Crónos, ele honrará as juras.

É nesse contexto que temos que entender a posição de Medéia. Ela não conhece propriamente o campo da Lei. Ela já tinha dado muitas provas disso, antes de chegar a Corinto, e continuará dando provas disso, mesmo quando de lá partir. A única coisa que organiza sua existência e que lhe dá um lugar na cidade, ela, que é sem cidade, é a jura que Jasão lhe fez.

É nesse contexto que devem ser entendidas, logo na primeira página da peça, as palavras da Ama: "Mas Medéia mísera desonrada [*etismaméne*] grita juras [*hórkous*], reclama fé máxima [*pístin megísten*] e pede a Deuses testemunho de que permuta ela obtém de Jasão" (v. 20-23). Não é aos homens que Medéia clama, mas aos deuses. Não se trata de cobrar o que Jasão lhe deve no campo da Lei, da Cidade, mas no campo do real. E por isso os deuses são conclamados: "Ó grande Thémis e senhora Ártemis, contemplai o que sofro, com grandes juras [*hórkois*] enlaçada a meu maldito esposo? Que eu o visse e sua noiva, lá mesmo no palácio, dilacerados, porque me ousaram injustiçar" [*tolmos' adikeîn*, v. 165]. Essa fala de Medéia é imediatamente pontuada pela Ama, que diz: "Ouvi como diz e invoca Thémis votiva e Zeus, que das juras [*hórkon*] entre mortais se diz juiz [*tamías*]. Não há como por pouca coisa a senhora pôr fim à cólera" (v. 168-172). E também pelo Corifeu: "Sofrendo injustiças [*ádika*] invoca a divindade da lei jurada [*tàn horkían Thémin*] de Zeus que a fez vir, no outro lado do mar, para a Grécia" (v. 208-211). No primeiro estásimo da peça, o coro canta: "De sacros rios retornam as águas e Justiça [*díka*] ainda traz tudo de volta. Entre homens há desejos e deliberações enganadores [*dóliai boulaí*], a confiança [*pístis*] dos deuses não vige mais" (v. 410-413). Ainda no mesmo estásimo, referindo-se a Medéia, o coro acrescenta:

> Tu da casa paterna navegaste por loucura do coração, a cortar rochas gêmeas marítimas e habitas terra estrangeira, com frustrado leito nupcial destruído, mísera,

> exilada de seu país, sem honra [*átimos*] és banida./ Foi-se a graça das juras [*hórkon*] nem pudor [*aídos*] mora mais na grande Grécia, aos céus voou, não tens casa paterna, ó mísera, como abrigo dos sofrimentos e nos aposentos nupciais outra rainha mais potente domina.[11]

Sem pai, sem país, Medéia habita, agora sem marido, essa terra de ninguém para a qual ela foi arrastada pela jura que se desfez. Por isso, a acusação que ela faz a Jasão é a de desombridade [*anandrían*, v. 466] e de impudência [*anaídei*, v. 472]. No diálogo com ele, ela diz: "das juras [*hórkon*] a fé [*pístis*] se foi" (v. 492). Em relação a ela, ele não mantém a jura [*oúk eúorkos*, v. 495].

Se a jura é feita em nome de Estige, como nos ensina Hesíodo, não é por acaso. Em princípio, Estige é o nome de um rio da Arcádia cujas águas tinham "propriedades altamente nocivas: envenenavam homens e rebanhos, destruíam ferros, metais e qualquer tipo de cerâmica que nelas se mergulhassem".[12] Em Homero, é um rio subterrâneo, cujas águas revoltas rolam no mundo dos mortos, o Hades (*Odiss*., X, 514). É nas águas desse rio que Tétis mergulha Aquiles, na ânsia de imortalizá-lo. Se sobrevivesse às águas do rio, Aquiles sobreviveria a qualquer coisa. E sem dúvida o herói era invulnerável, menos no lugar em que a mãe o segurou.

Mas no campo do mito, o que mais trouxe fama a Estige, esse rio ctônio, "eram as promessas irreversíveis que se faziam em seu nome"[13]:

> Quando um deus desejava fazer um juramento solene, Zeus enviava Íris ao Hades para buscar um jarro de água do Estige para servir de testemunha ao *hórkos*, "ao tremendo juramento". Se o deus perjurasse, era vítima do pior dos castigos: cortava-se-lhe a respiração, a *pnoé*, bem como o néctar e a ambrosia.[14]

O termo Estige [*Stýx*] é derivado do verbo *stygeîn*, "ter horror de, abominar, odiar", donde "o que provoca horror por causa de sua frialdade". Em *Medéia*, Eurípides tem o cuidado de colocar esse verbo na boca de sua heroína ou atribuído a ela por outros ao longo de toda a peça. Logo no início, a Ama diz que Medéia tem horror [*stygeî*, v. 36] aos filhos. Mais à frente, adverte os filhos da natureza hedionda [*stygerán*, v. 103] da mãe. O que é confirmado pela própria Medéia, que, ao ver os filhos, antecipa ao leitor o que será todo o desdobramento da peça: "ó malditos filhos de hedionda [*stygerâs*] mãe, pereçam com o pai e desapareça toda a casa" (v. 112-114). Medéia se refere à sua vida, uma vez abandonada, como hedionda [*stygerán*, v. 147], e também como hediondas as suas dores [*stygíous lýpas*, v. 195], para a qual não há pausa nem com as musas e multicordos cantares que os homens inventaram. É nesse campo do hediondo que Medéia exalta a si mesma dizendo: *hérp' es tò deinón*, que poderíamos traduzir por: "Te arrasta na direção do terrível" (v. 403), em que o termo *deinón*, igualmente importante na peça, é um desses significantes definidores disso que chamamos *o campo do trágico*. *Es tò deinón* é o que Medéia diz a si mesma ao longo de toda a peça. Ela vai nessa direção,

lentamente, penosamente, se arrastando, mas ela segue certa nessa direção: *tò deinón*, o terrível. Poderíamos pensar o *es tò deinon* de Medéia, como o equivalente do *ektòs átas* de Antígona, assinalado por Lacan.

Em *Medéia*, esse campo do terrível, do hediondo, do desmedido, se abre, de fato, com a perspectiva do assassinato dos filhos. É de algum modo o campo do "entre duas mortes" de que fala Lacan, na medida em que esses filhos já estão mortos quando entram em cena. Na cena em que se decide pelo assassinato dos filhos, a própria Medéia se exalta, dizendo: "Coragem! Por que não iremos fazer os terríveis [*tà deinà*] e necessários males?" (v. 1242-30). Ao chegar à Casa, vindo do Palácio, assim Jasão se refere a ela: "a que fez o terrível" [*he tà dein' eirgasméne Médeia*, v. 1294].

Conclusão da peça

Esse campo do terrível [*deinón*] , que juntamente com a *áte*, o *daímon* e a *týkhe* compõe aquilo que aqui tentamos pensar como o campo do trágico, ganha uma tradução precisa nas palavras finais da tragédia:

> *pollôn tamías Dzeùs en Olýmpoi*
> *pollà d'aélptos kraínousi theoí*
> *kaì tà dokethent' ouk etelésthe*
> *tôn d'adokéton póron heûre theós*

que traduzimos livremente por:

> de muitas coisas quem decide é Zeus no Olimpo
> mas muitas coisas de modo inesperado realizam os deuses
> e as coisas esperadas não se cumprem (não encontram seu *télos*)
> mas através das coisas não esperadas um deus encontra passagem

Por uma análise do vocabulário da passagem, vemos que Zeus é definido como *tamías*, como "aquele que corta, que dá as partes, que decide, dirige, ordena, distribui". Mas há algo que foge ao controle de Zeus e que é relegado aos deuses, no plural, de modo indistinto: as coisas inesperadas que eles realizam. Isso é dito nesses versos pelo termo *áelptos*, "inesperado, de improviso", mas também "desesperado, que desespera", composto da negação *a-* (alfa privativo) e do verbo *élpomai*, "esperar, temer". Em oposição às coisas inesperadas, aquelas que esperamos, *tà dokethenta* (particípio aoristo passado do verbo *dokéo*, "pensar, crer, acreditar, esperar que"), não se cumprem, isto é, não encontram seu *télos*, seu acabamento. *Tà dokethenta* são as coisas que a gente acha, acredita, pensa, espera que irão acontecer, mas que não acontecem. No lugar delas, surge o que não é esperado, *adokéton*, "o que não é crível, pensável, imaginável, esperável" – termo composto da negação a- mais o verbo *dokéo*, mais o sufixo *-tos*, que corresponde ao sufixo -vel em português, indicando possibilidade. Mas é apenas através desse inesperado que um deus encontra passagem. E se pensarmos,

como Lacan, que os Deuses são da ordem do real, é só através do inesperado que temos um encontro com o real.

Mais uma vez, encontramos um fragmento de Heráclito que afirma algo no mesmo sentido. É o fragmento 18:

> *eàn mè élpetai, anélpiston ouk exeurései, anexereúneton eòn kaì áporon*
> se não se espera, o não esperável não se encontra, sendo não encontrável e sem passagem (sem saída)[15]

O vocabulário do fragmento de Heráclito é basicamente o mesmo do coro final de Medéia: espera, encontro e passagem. Pra Heráclito, trata-se de, a partir de uma espera do inesperado, encontrar o que não se encontra, fazer passar o que não tem passagem, encontrar uma saída para o que não tem saída. Em *Medéia*, o que encontra saída é o deus (lembrando mais uma vez a frase de Lacan de que os deuses são da ordem do real). Mas sempre que o deus encontra saída, que o real encontra saída, acontece o que não esperamos ou, nos termos de Lacan, há um encontro com o real. A idéia do encontro e do inesperado do encontro aponta para o impossível do real em termos do que pode ser pensado.

---

* **Cláudio Oliveira é professor adjunto de filosofia da UFF.**

[1] LACAN, J. *Le Séminaire: livre VII: L'éthique de la psychanalyse*. Texte établit par Jacques-Alain Miller. Paris: Seuil, 1986, pp. 304-305. [Ed. Bras.: *O Seminário, livro 7: A ética da psicanálise.* Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Versão brasileira de Antônio Quinet. Rio de Janeiro: Zahar, 1991]

[2] Ibidem, p. 307.

[3] Ibidem, pp. 306-307.

[4] Assim Aristóteles define o herói trágico: "aquele que cai na infelicidade [*eis tèn dystykhían*] não por causa de seus vícios ou de sua desonestidade [*méte dià kakía kaì mokhtherían*] mas por causa de algum erro [*allà di' hamartían tina*], [...] que a passagem [*metabállein*] se faça da felicidade para a infelicidade [*ex eutykhías eis dystykhían*] não através da desonestidade mas através de um grande erro [*di' hamartían megálen*] de um homem que seja melhor do que pior" (Cf. ARISTÓTELES. *Poética*, 1453a 8-17).

[5] LACAN. Op. cit., p. 323.

[6] Ibidem, p. 318.

[7] "– Que seria portanto o Amor? disse eu. [...] – Como nos exemplos precedentes, disse ela, ele é um intermediário [*metaxý*] entre o mortal e o imortal. – O que você quer dizer, Diotima? – É um grande demônio [*daímon*], Sócrates. – Com efeito, todo o demoníaco [*pân tò daimónion*] é um intermediário entre o deus e o mortal. – E qual é o seu poder, perguntei eu? – Ele traduz e transmite [*hermeneûon kaì diaporthmeûon*] aos deuses o que vem dos homens e aos homens o que vem dos deuses. [...] O deus não se mistura ao homem mas graças a ele há todo tipo de comércio [*homilia*] e de conversa [*diálektos*] entre deuses e homens, estejam eles acordados ou dormindo, e o homem sábio nessas coisas é um homem demoníaco [*daimónios anér*]. [...] Esses demônios são muitos e de todo tipo: um deles é o amor" (Cf. PLATÃO. *Banquete*, 202d-203a).

[8] LACAN, J. *Seminário, livro 8: A transferência.* Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Versão brasileira de Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Zahar, 1992, p. 51: "Os deuses, isso é bem certo, pertencem ao real. Os deuses são um modo de revelação do real"

[9] Idem. Le Séminaire: livre XI: Les quatre concepts fundamentaux de la psychanalyse. Texte établit par Jacques-Alain Miller. Paris: Seuil, 1973, p. 57. [Ed. Bras.: O Seminário, livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Versão brasileira de M. D. Magno. Rio de Janeiro: Zahar, 1985].

[10] HESÍODO. *Teogonia: A origem dos deuses*. Tradução de Jaa Torrano, levemente modificada. São Paulo: Iluminuras, 1992, p. 127 (v. 383-403).

[11] EURÍPEDES. *Medéia*. Edição bilíngüe. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Hucitec, 1991, v. 431-445.

[12] BRANDÃO, J. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega.* Petrópolis: Vozes, 1993, vol. I, p. 395.

[13] Ibidem, p. 396.

[14] Ibidem.

[15] *OS PENSADORES ORIGINÁRIOS: Anaximandro, Parmênides, Heráclito. Introdução de Emmanuel Carneiro Leão. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão e Sérgio Wrublewski. Petrópolis: Vozes, 1991.*