

PARATOPIA E ETOS EM MEDÉIA

Tércia Montenegro Lemos¹

1. O CONCEITO DE PARATOPIA

Maingueneau (2001), em reflexão sobre a existência social da literatura, afirma que esta não tem possibilidade nem de se fechar sobre si nem de se confundir com a sociedade “comum”. A literatura pode definir um “lugar” na sociedade, mas não é possível designar-lhe qualquer território. O campo literário vive da instabilidade, de uma negociação difícil entre o lugar e o não-lugar. Essa localidade paradoxal é chamada de paratopia (do grego *para-*, “ao lado de”, “para além de” e *topo*, “lugar”).

A literatura, portanto, assim como as outras artes, supõe uma *localização* (que possibilita a existência de instituições que legitimam e gerem a produção e o consumo das obras) e uma *deslocalização* (que possibilita questionamentos sobre a problemática da pertinência a um grupo). Ou, como afirma Costa (2004: 327):

(...) a literatura, diferentemente das outras atividades sociais, não define um espaço estável no âmbito da sociedade. (...) O escritor constitui sua enunciação através da própria impossibilidade de designar um lugar definido para uma atividade que, se não está desvinculada absolutamente da concretude socioeconômica da esfera terrena, não tem nem deseja ter lugar comum no âmbito da sociedade. Nesse sentido, a atividade literária não é uma atividade como outra qualquer, tal como é a atividade dos comerciantes, ou dos funcionários públicos.

A enunciação literária constitui-se atravessando diversos domínios: domínio de *elaboração* (leituras, discussões...), domínio de *redação*, domínio de *pré-difusão*, domínio de *publicação*, mas o escritor sempre ocupa seu lugar sem ocupá-lo, fazendo uma espécie de “jogo duplo”. Embora nenhum escritor possa colocar-se fora do campo literário ou deixar de filiar-se a uma “tribo” formada por autores contemporâneos ou antigos, famosos ou não, também não é neste circuito que podemos de fato localizar o artista.

A posição do escritor é constantemente flutuante, visto que seu ofício não é entendido como tal, e mesmo sua condição financeira reforça esta perspectiva paratópica: os poucos que se declaram “escritores profissionais” e tiram o sustento da venda de seus livros são muitas vezes acusados de mercenários, autores aproveitadores de um tema em moda, de uma linguagem popular ou nada artística. A maioria dos escritores não tem uma relação unívoca entre sua produção e um salário. Como diz Maingueneau (2001: 39- 40):

¹ Aluna da Pós-Graduação em Lingüística da Universidade Federal do Ceará.

Com a escrita, da mesma forma que com a arte em geral, a noção de “trabalho”, de “salário”, só pode ser colocada entre parênteses. O escritor está condenado a elaborar um compromisso sempre insatisfatório. O escritor relaciona-se com o dinheiro de duas maneiras. Há o dinheiro que permite viver enquanto ele se consagra à escrita; há igualmente o dinheiro que se obtém eventualmente com a escrita. Diferentemente das profissões “tópicas”, as que proporcionam uma renda previsível a uma posição determinada do aparelho social, o dinheiro tirado da criação está sujeito ao acaso. Não existe método garantido para se ter acesso à glória literária. O escritor que pretende fazer uma obra singular está condenado a inventar à medida que percorre a estrada pela qual caminha (...). O lucro conseguido com a literatura depende mais da decisão insondável de um acaso do que da gestão de um patrimônio.

Inevitavelmente, a situação paratópica do escritor leva-o a identificar-se com todos os que estão “à margem” da sociedade, deslocados de algum modo — boêmios, judeus, mulheres, palhaços, aventureiros... O reflexo dessa identificação pode acontecer pela criação de personagens que, numa determinada ficção, ilustram uma condição paratópica de existência. Ainda segundo Maingueneau (2001: 36):

Basta que na sociedade se crie uma estrutura paratópica para que a criação literária seja atraída para sua órbita. M. Bakhtin mostrou desse modo o importante papel que a contracultura “carnavalesca”, que pela irrisão visava subverter a cultura oficial, desempenhou para a criação literária. Os extravasamentos pontuais da festa dos loucos, assim como a literatura que nela se apóia, não têm realmente um lugar designado na sociedade, tiram sua força de sua marginalidade.

Nesse momento, entendemos o conceito de *embreagem paratópica* como a presença no texto de elementos (embreantes) de ordens variadas que, embora permanecendo signos lingüísticos, “participam ao mesmo tempo do mundo representado pela obra e da situação paratópica através da qual se define o autor que constrói esse mundo” (Maingueneau, 2001: 174). A embreagem fornece, portanto, “pistas” de que o enunciado está ancorado numa situação de enunciação, constrói uma ponte entre condição ficcional e condição real, no caso através da perspectiva da paratopia.

Assim, personagens paratópicos colaboram para tal embreagem, bem como espaços paratópicos (locais ermos como conventos, faróis etc). Por definição, um elemento ilustrativo de tal condição instável deve oscilar entre um ponto máximo e um mínimo (por exemplo, no caso de uma personagem que passa de rei a pária, ou vice-versa), demonstrando com esta ambigüidade a impossibilidade de se encaixar num lugar único.

Pensando na obra que utilizaremos para análise, podemos observar como a personagem que dá título à tragédia *Medéia* assume a categoria paratópica: vivendo o máximo-mínimo, ela passa de filha do rei a criminosa, muda de conceito aos olhos de seu marido Jasão e dos espectadores/leitores, passando de mulher traída pelo esposo (vítima) a

assassina de seus próprios filhos, numa vingança planejada. O espaço nesta obra também pode ser considerado paratópico, pois envolve a questão do exílio, da errância, colaborando para a construção da protagonista em sua situação-limite.

A ambigüidade da posição de Medéia pode ainda ser notada ao vermos que a protagonista é “reconhecida” como a feiticeira importante que sempre foi após um ato (o assassinato da rival através de uma poção mágica, além do assassinato dos próprios filhos). Tal atitude a qualifica como vingadora poderosa, mas ao mesmo tempo a desqualifica enquanto mãe, diante da humanidade. Se Medéia já vinha em sua inconstância de exílio, ao longo da qual foi perdendo seu prestígio e o amor de Jasão, no final da tragédia ela recupera ao menos sua fama temível. A fuga no carro de Hélios remete, circularmente, a um novo êxodo, mas onde a heroína encontrará provavelmente a paz. Percebemos, nestes extremos, a alternância de pontos máximos e mínimos, com a paratopia de Medéia inserida concomitantemente nos três níveis estabelecidos por Maingueneau (2001: 175): marginalidade (pela rejeição social a seus crimes e a sua feitiçaria), antagonismo (por seu ódio ao novo casamento de Jasão, ela é a única pessoa a quem esse fato social não satisfaz) e alteridade (por ser uma figura exótica, na medida em que é estrangeira e seus costumes são vistos como “bárbaros”).

3. O CONCEITO DE ETOS

Remontando à retórica antiga, que compreendia por *ethé* “as propriedades que os oradores se conferem implicitamente através de sua maneira de dizer”, Maingueneau (2001: 137) constrói com a categoria do etos a perspectiva de que todo texto se mobiliza “fisicamente” em um certo universo de sentido. Mesmo as obras escritas mantêm uma vocalidade fundamental, uma voz que atesta o que é dito:

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

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

No caso do gênero teatral tomado em sua concretização cenográfica, percebemos facilmente a presença de uma comunicação direta, física, em que o etos se corporifica de forma explícita. Entretanto, em nossa análise, como nos prenderemos ao texto dramático da

peça *Medéia*, entenderemos tal obra como apreendida pela leitura, assim como ocorre essencialmente com os outros gêneros literários. Naturalmente, não deixaremos de nos referir às didascálias, que, enquanto instruções cênicas, podem lançar pistas sobre a “atuação” dos personagens (sobre seu etos, em suma), agindo, a nosso ver, com uma função descritiva que faz parte do texto teatral, não funcionando somente como indicativo para o momento da encenação da peça.

A primeira questão que pretendemos analisar é como o tom de uma enunciação, no caso do texto teatral, que é basicamente construído por diálogos (e que pelo menos visivelmente não dispõe de um narrador que se poderia associar ao autor), colabora para a construção do etos de uma personagem. Pensaremos inicialmente em *Medéia*, protagonista que assume variadas posturas ao longo da história. Inicialmente apresentada como mulher traída, vítima de um marido infiel que a abandona por outra esposa mais jovem e mais rica, *Medéia* surge na peça de Eurípides² com palavras que ilustram seu momento sofrido: “Como sou infeliz! Que sofrimento o meu, / desventurada! Ai de mim! Por que não morro?” (vv.115-6).

Porém, como feiticeira poderosa cujo passado e cuja ira já foi anunciada nos primeiros versos pela ama, *Medéia* promete não ficar conformada. Pouco depois a vemos prometer vingança, dirigindo-se ao coro:

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

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

Devo matar minhas crianças e ninguém
Pode livrá-las desse fim. E quando houver
Aniquilado aqui os dois filhos de Jason,
Irei embora, fugirei, eu, assassina
De meus queridos filhos, sob o peso
Do mais cruel dos feitos. Não permitirei,
Amigas, que riam de mim os inimigos!
(...)

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

Terá de ser assim. Deste momento em diante
Quaisquer palavras passarão a ser supérfluas. (vv.903-11; 938-9)

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

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

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

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

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

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

Fica explícito que a tirada acentua o patético, com o público/leitor percebendo que a protagonista sofre para sobrepor sua vingança ao amor materno. Entretanto, aos olhos de Jasão (o adversário), Medéia não pode deixar transparecer a verdadeira razão de suas lágrimas; tem de se mostrar frágil, sentimental, para que ele acredite que ela não teria coragem de armar um crime. A dissimulação faz parte da estratégia da feiticeira, que falseia

a própria personalidade, travestindo-se de pessoa apaziguadora e vitimada, para esconder e fazer agir melhor seu temperamento de mulher poderosa e assassina.

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

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

Tem calma! Quando vim de Iolco para cá
 Envolto em tantas, inelutáveis desgraças,
 Podia acontecer-me algo de mais feliz
 Que me casar aqui com a filha do rei,
 Eu, um banido? Não pelos motivos torpes
 Que te amarguram, não por odiar teu leito
 Ou por simples desejo de uma nova esposa;
 Tampouco por ambicionar uma progênie
 Mais numerosa (já tenho filhos bastantes,
 Não vou queixar-me). Desejava – isto é importante –
 Assegurar-nos uma vida boa e próspera,
 Isenta de dificuldades, pois os pobres
 Vêm fugir para bem longe seus amigos.
 Ainda mais: criar condignamente os filhos,
 Dar aos gerados em teu ventre mais irmãos,
 Pô-los todos num mesmo nível de igualdade
 E ser feliz vendo a união de minha raça.
 Tu, que necessidade tens de novos filhos?
 É de meu interesse, todavia, tê-los,
 A fim de assegurar aos filhos atuais
 O apoio dos futuros. Crês que estou errado? (vv.631-51)

Depois, quando ele desiste de dialogar com a esposa, bane os remorsos e assume o desprezo que tem pela ex-mulher. Em Eurípides, isso se revela na forma de misoginia, quando Jasão desabafa: “Se se pudesse ter de outra maneira os filhos/ não mais seriam necessárias as mulheres/ e os homens estariam livres dessa praga!” (vv.658-660). Em *Gota d'água*, de Paulo Pontes e Chico Buarque, a personagem Jasão chega ao ponto de assumir o

etos da ofensa, atacando a ex-esposa física e verbalmente. A didascália indica que *Jasão dá um murro em Joana, que cai*, pouco antes que ele grite:

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

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

A ausência de um sofrimento verdadeiro em Jasão é também encontrada na *Médée*, de Jean Anouilh. Diferentemente da peça de Eurípides, esta finaliza com um anticlímax, com a cena do guardião que olha a cabana em chamas onde Medéia agoniza seu suicídio após ter assassinado os filhos. A ama aproxima-se dele e começa a conversar sobre fatos triviais, como a colheita daquele ano, revelando toda uma felicidade simplória que faltou a Medéia. A protagonista é apresentada como uma mulher extremista, insana, que tenta desesperadamente afirmar-se como Medéia, o que equivale a ver-se como poderosa, imbatível. Seu crime tem como principal intenção fazer com que o esposo não se esqueça dela, marcar a própria imagem num tormento futuro para Jasão.

Ao contrário da personagem de Eurípides, que começa com lamentos emotivos e no final recupera o etos da racionalidade, com a consciência de seu crime, na versão de Anouilh Medéia acelera sempre suas agonias emotivas, e não parece vitoriosa – nem Jasão parece ter sofrido com a morte das crianças, nem houve uma fuga impune para ela; ao contrário, consumiu-se em suicídio.

A morte de Medéia nesta peça, assim como em *Gota d'água*, poderia ser justificada pelo fato de, numa versão moderna, ser inadmissível a presença de um *deus ex machina*, como o carro do Sol para salvar a infanticida. Porém, não há razão aparente para que Jasão não se desespere com a morte dos filhos; ao receber a notícia, limita-se a pensar em reconstruir a própria vida, sem lamentos: “Oui, je t’oublierai. Oui, je vivrai et malgré la trace sanglante de ton passage à côté de moi, je referai demain avec patience mon pauvre échafaudage h’homme sous l’oeil indifférent des dieux” (1946: 89).

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

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

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

A diferença essencial para a obra de Eurípides fica por conta do desespero extremado de Jasão ao saber da morte dos filhos, que em *Gota d'água* é ofuscado, assim como na *Médée*, de Jean Anouilh. Nesta última peça, também reparamos numa maior uniformidade do etos dos personagens: *Médée* desde o começo mostra uma personalidade régia (como Medéia mesmo afirma que, sendo filha de rei, está acostumada às crueldades), levada à insanidade pelo inconformismo com a derrota. A protagonista não parece tão ardilosa como na peça de Eurípides; seu discurso não é tão bem pensado/falseado, mas elabora-se sobretudo em exclamações de auto-afirmação e ameaças. Ela não é capaz de enganar com falsas docilidades; quer, antes de tudo, ser temida, e para isso provoca, desafia. Não parece ser mulher de premeditar, e por isso mesmo morre no final, pois não teve tempo ou paciência para planejar uma fuga após seu crime.

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

Parece-nos que a categoria do etos, assim examinada superficialmente, contribui de modo importante para estabelecer fronteiras entre as variantes literárias do mito de Medéia. Certos textos (como o de Eurípides) apresentam uma personagem que sabe manejar a aparência do discurso para interferir na reação de seu interlocutor, e isso colabora para a construção de um tipo psicológico e para a própria intensidade dramática da obra. Outros textos (como o de Anouilh) parecem planificar a personagem num único sentimento que é exposto insistentemente ao longo da intriga, eliminando dissimulações e ambigüidades que

surgiriam com a oscilação do etos. Sem entrar no mérito das fronteiras do intertexto, é possível observar como tal diferença constrói obras particulares, que expandem ou restringem seu enfoque sobre um enredo universalizado nas artes.

4. O DIÁLOGO ENTRE AS CATEGORIAS

Após a rápida análise anterior das categorias de paratopia e etos, chegamos ao momento em que podemos perceber como o diálogo entre estas duas instâncias revela mecanismos muitas vezes complementares e úteis para o entendimento de uma obra literária. Observamos que na *Medéia* de Eurípidés a protagonista assumiu um etos ambíguo de mulher traída, vítima, exilada, e depois de mulher vingativa, irada, poderosa. Tal instabilidade contribui, sem dúvida, para os extremos de máximo-mínimo da paratopia. Porém, se não ficamos apenas na constatação dessa mudança, se investigamos as razões implícitas para esta variabilidade, entendemos que o etos pode servir de embreante paratópico de uma condição social instável.

A peça *Medéia* é um exemplo de transformações sociais: a protagonista passa de herdeira de um trono (na Cólquida) a assassina do próprio irmão e fugitiva, por causa de seu amor a Jasão, um dos argonautas. Exilada em Corinto, vive a humilhação de ser traída pelo esposo e expulsa do país, recuperando no final a fama de assassina e feiticeira à custa da morte de seus filhos. A peça pode, portanto, ser vista como uma luta ilustrativa. Medéia, derrotada no começo, tem um etos de desânimo – é exilada, traída, solitária. Depois da vingança, retoma seu caráter, sua postura de poder e foge, recuperando inclusive um território próprio.

Jasão, em movimento contrário, inicia com um etos de superioridade e arrogância, que o descreve como sujeito egoísta e dono de si. Após a derrota de seu sonho, com o assassinato da noiva, do pai dela e de seus próprios filhos com Medéia, só lhe resta o desespero. É importante ver como essa flutuação, que lida exemplarmente bem com o binômio social masculino-feminino, questionando a fronteira dos comportamentos considerados “típicos” de cada sexo, serve para traçar um etos psicologicamente convincente da carga humana e dramática das personagens da obra, assim como esclarece o fenômeno da paratopia, ao lidar com a ambigüidade do máximo-mínimo.

Nas outras obras mencionadas, a alteração do nível do etos não parece tão radicalizada, mas mesmo assim contribui para o entendimento da paratopia. Em *Gota d'água*, não vemos uma Medéia que abdica da sucessão de um reino em nome de seu amor por Jasão, mas temos uma personagem (Joana) pobre, que dedicou seus melhores anos de vida ao relacionamento com um homem mais jovem, que depois a abandona. A mudança não é drástica, mas existe: ao investimento amoroso, sucede a frustração. A paratopia está presente na própria escolha de personagens marginalizada, errantes, ligadas a um segmento rejeitado da sociedade, adeptas da macumba. Jasão faz sucesso com um único samba, experimenta a ascensão social, mas esta é inconstante, incerta para ele. Sua projeção foi construída com base num golpe de sorte, num modismo, que, sendo passageiro, fará com que sua nova posição na sociedade seja também provisória.

Muito mais estável é o Jasão da *Médée*, de Anouilh. Nesta obra, quem personifica a dramaticidade do etos que ilustra as inconstâncias paratópicas do estar no mundo é a personagem Medéia. Assumindo na maior parte do texto a postura da raiva e do desejo de

vingança, a protagonista não experimenta uma ascensão final, como no texto de Eurípides, mas revela, ao longo do enredo, uma decadência progressiva. Do máximo, representado pelo seu passado de princesa na Cólquida, ela vai ao mínimo do suicídio e do esquecimento. Seu etos de exasperação com certeza contribui para tal movimento paratópico, na medida em que demonstra a perda do autocontrole e da dignidade condizente com uma postura régia.

5. CONCLUSÃO

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

No caso do estudo da peça *Medéia* e suas variantes, percebemos que tal ligação é essencial para o entendimento da posição social das personagens e para a própria carga dramática do texto. Dependendo da obra analisada, os embreantes paratópicos que surgem para marcar sintomas de exclusão e discriminação social podem contribuir para a afirmação de um determinado tipo de etos, e a própria variabilidade desta postura revela o “jogo” de que a personagem precisa para permanecer no movimento conflituoso de uma posição paradoxal em seu meio.

Vale ressaltar que acreditamos na potencialidade do estudo destas categorias aplicado à questão da intertextualidade. Embora não tenhamos nos dedicado a este tema no presente artigo, divisamos a importância, para pesquisas futuras, da articulação dos conceitos de paratopia e etos como delimitadores de fronteiras entre textos que têm, claramente, uma fonte intertextual. Perceber como cada variante de um mesmo enredo elabora a postura (o etos) de um personagem e sua progressão ao longo da obra, como a condição paratópica dos sujeitos é ou não acentuada, servirá para o questionamento das particularidades de cada texto, assim como de suas intenções, condicionadas naturalmente pelo(s) contexto(s) de produção.

REFERÊNCIAS

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

