



DO BÁRBARO AO SELVAGEM: A ANIMALIZAÇÃO DO OUTRO

Elizabeth Barranqueiros¹

Maria Fernanda Gárbero²

RESUMO: Este artigo propõe traçar um paralelo entre os termos “bárbaro” / “selvagem” e “sujeitos autorizados” / “civilizados”, a fim de se pensar na perpetuação dos corpos categorizados por esses termos e o lugar que ocupam na literatura. Com base na leitura do corpo, na tragédia *Medeia*, de Eurípides, e sua releitura na peça argentina *A Fronteira*, encenada em 1960 por David Cureses, interessa-nos pensar em como o bárbaro pode ser representado para recuperar conflitos que permanecem em estado de tensão. Com isso, alguns questionamentos emergem: de que forma o bárbaro é inscrito em personagens selvagens? Que lugar é esse habitado por elas? O que faz nossas personagens serem submetidas ao lugar da monstruosidade? Acreditamos que a literatura torna possível a compreensão desses lugares marginalizados e de como essas fronteiras são instaladas, mas, por vezes, nunca ultrapassadas. Com base nas peças mencionadas, analisaremos a relação construída entre os termos “bárbaros” / “selvagens” e “sujeitos autorizados” / “civilizados”, refletindo acerca do diálogo e da atualização dos contextos e das personagens que, de maneiras distantes temporalmente, representam o Outro. Por meio dos textos citados, teceremos considerações teóricas sobre esses desdobramentos.

Palavras-chave: *Medeia*; Eurípides; civilizados; bárbaros; animalização.

¹ Mestranda em Estudos de Literatura do PPG Letras da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRJ). E-mail: elizabethcampos258@gmail.com

² Professora Associada do Departamento de Letras da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. E-mail: nandagarbero@gmail.com

Introdução

Sabe-se que, ao longo da história, tanto na literatura quanto na sociedade, de modo geral, um corpo é escolhido para ocupar o lugar do “outro”, aquele tido como o não civilizado e que se caracteriza pelo não pertencimento a uma determinada cultura, gênero ou etnia. Os gregos, séculos antes da Era Comum, já dividiam a sociedade entre civilizados (gregos) e não civilizados (bárbaros), a quem era atribuído um espaço de exclusão. Assim, nesse cenário, o bárbaro é aquele que não compartilha os mesmos elementos culturais e sociais da Hélade, hoje Grécia, e, principalmente, fala uma língua diferente. É nesse cenário de não pertencimento e diferenças que moram Medeia e Bárbara, personagens das peças *Medeia*, de Eurípedes, e *A Fronteira*, de Cureses, respectivamente.

Na primeira peça citada, há uma protagonista de fora da Hélade, filha do rei Eetes da região Cólquida, hoje conhecida como Geórgia, na mitologia lembrada como a sobrinha da feiticeira Circe e neta do deus Sol. Pertencente a um mundo exterior ao mundo grego e descendente de figuras emblemáticas, como o rei detentor do velocino de ouro, a feiticeira que transforma a tripulação de Odisseu em porcos (*Odisseia*, X) e o deus que será peça-chave na tragédia de Eurípedes, Medeia, entre suas muitas formas de estranhamento está também aquele que, embora não apareça na tragédia, podemos inferir a respeito da partilha da língua grega, isto é: a *hellenike glossa*. Uma vez que a língua era um importante elemento de distinção (Bourdieu, 2014 [1979]) à Hélade, não nos parece errôneo crer que Medeia fale uma outra língua, ou melhor, a língua do Outro. Esse falar “calibânico”, que não reconhecemos na leitura das tragédias, seja no texto grego, seja em quaisquer de suas traduções, instaura-se como uma substância capaz de se colocar fora do significante, contudo, potente o bastante para permanecer na voz, no corpo, projetando-se, com força, no ato do filicídio.

Em *A Fronteira*, a personagem Bárbara vive toda sua tragédia durante a Campanha do Deserto, época que “consistiu em uma

série de operações militares executadas pelas autoridades argentinas, por volta do final do século XIX. O objetivo foi expulsar os índios da região localizada ao sul de Buenos Aires de modo a incorporá-los às atividades produtivas de exportação" (Lenz, 2003, p. 2). Essa personagem, cuja cultura e raça diferem de seu colonizador – o europeu –, mostra-se, desde o início, ocupando um lugar de diferença, ela, como Medeia, ou porque é Medeia, é o Outro. Essa Medeia dos Pampas argentinos deixa explícita uma fronteira que existe entre ela – a barbárie – e os europeus – a civilização.

Com efeito, esse Outro, na literatura, por muitas vezes, pode ser representado por meio de uma corporeidade do abuso, isto é, nele tudo pode caber e ganhar significação: violência, vingança, paixão, traição, entre muitas outras figurações do bizarro, do mal. No caso da personagem Bárbara, sua representação “como ato máximo dessa potência bárbara, seu corpo põe em cena o horror, com o filicídio” (Gárbero, 2021, p. 24). Nesse sentido, confirma-se o lugar de exclusão destinado ao corpo selvagem, permitindo contínuos ataques, que reforçam sua descartabilidade. De acordo com Montaigne, em seu ensaio *Dos Canibais*, vemos que pode haver mais barbárie em atos de sujeitos que se colocam em um lugar de civilizado do que nos chamados selvagens e “podemos, pois, achá-los bárbaros em relação às regras da razão, mas não a nós, que os sobrepassamos em toda a espécie de barbárie” (Montaigne, 2011, p. 4).

Atentos a essas representações de um mal que parece inscrito na condição primária, como ponto de partida para a compreensão desses sujeitos despojados de cidadania por uma história que não deixa de apagá-los, este artigo discute a relação construída entre os termos “bárbaros” / “selvagens” e “sujeitos autorizados” / “civilizados”, refletindo acerca do diálogo e da atualização dos contextos e das personagens que, de maneiras distantes temporalmente, representam o Outro. Para isso, propomo-nos uma reflexão sobre o tema, considerando a importância da *Medeia*, de Eurípides, como certo modelo, quando pensada à luz da literatura

nas figurações do corpo do descarte, bem como o aprofundamento teórico, discutindo com autores que nos ajudam a pensar esses sujeitos, com base em narrativas de exclusão que lhes foram historicamente impostas.

Fronteiras bárbaras: quem ocupa esse lugar?

Nos estudos literários, é comum encontrar personagens que ocupam, dentro da ficção, um lugar à margem, uma fronteira, uma nítida separação entre dois espaços culturalmente diferentes. Esse lugar transcende os meios materiais para fixar-se na imaterialidade, ou seja, a margem deixa de ser um espaço geográfico e palpável para se tornar um indivíduo, penetrando suas entranhas e demarcando o diferente, deslocado fora de sua terra natal, que arrastará consigo a bandeira do não pertencimento. Afirmar isso seria ir contra a ideia de que uma personagem ocupa um lugar, mas ir ao encontro de uma ocupação visceral, sendo difícil separar o lugar da personagem, afirmando que, uma vez inserida nessa fronteira, a toma para si, tornando-se a própria instância de separação. Quando se vive por muito tempo entre uma faixa de conflito, essa separação olha para você. Talvez, esse olhar não seja como algo ruim que te espera após uma longa queda de um precipício, mas, sim, seja aquilo que sempre foi enterrado e guardado no fundo de um poço, por medo ou vergonha de se expor, e, em algum momento, isso precisa vir à tona, porque é parte do corpo que o encara e o despreza. É isso que ocorre com as protagonistas aqui estudadas: elencadas junto ao horror, elas decidem estabelecer de fato o que são.

Nossas personagens são exemplificações de corpos que ocupam essas fronteiras, elas são o Outro. Ao não serem sujeitos autorizados – ditos “civilizados” e “detentores da razão” – tomam para si quaisquer rotulações. São os outros, e não o “eu”, o eu que caracteriza o sentimento dos gregos como sujeitos autorizados que possuem uma justificativa, uma razão para seus atos, capaz

de cometer atos monstruosos. Com efeito, essas personagens femininas e nascidas em outras terras, solos bárbaro e indígena, respectivamente, foram obrigadas a viver em um lugar onde seu corpo desvela a abominação. Medeia migra para terras hostis, e Bárbara não é bem-vinda em sua própria terra, já que essa estava sendo invadida por argentinos e espanhóis, em busca do aniquilamento indígena. Expostas a uma vida de tensão, por tempos, elas mantêm suas posturas pacíficas ao lado de seus cônjuges, até que eles decidem fazer de suas mulheres feras. Nossas mulheres fronteiriças transitam entre luz e sombra, amor e ódio, perdão e vingança, ambas na tentativa de estabelecerem em suas vidas um sentido que perpassa o casamento. Quando conhecem Jasão e Jasão Ahumada (em Cureses), tudo vira de ponta-cabeça, restando a elas somente o matrimônio com homens que, como um tornado, passam arrastando tudo para dentro de si, causando destruição e morte, aparentemente natural e inevitável, tal qual a paixão.

Ao longo dos séculos, esse lugar marginalizado foi ganhando cada vez mais espaço e apagando pessoas, e o que antes se delimitava por mapas, agora é impossível. Mais que um espaço, um sentimento, deparar-se com pessoas que se sentem oprimidas, descartáveis e inferiores é um ato frequente. Civilizações inteiras postas do outro lado da fronteira, como marca de um “conflito eterno entre o civilizado e o bárbaro, entre o colonialista e o colonizado” (Santiago, 2000, p. 10), separando, de um lado da fronteira, aqueles que se consideram superiores a outros e, como consequência, colocam suas culturas acima, e, de outro lado, povos vistos como inferiores, selvagens e perigosos. No meio, uma fronteira vermelha, marcada de sangue e luta, marca-se o lugar habitado pelas personagens aqui estudadas.

As fronteiras de Medeia e Bárbara

O “mito” caracteriza-se por uma memória coletiva que perpassa a barreira do tempo, preenchendo-se de história, criado

para explicar, em certa medida, o mundo dos deuses e dos mortais. Segundo Grimal,

o “mito” não tem outro fim senão ele mesmo. Quer se acredite nele ou não, ao bel-prazer, por um ato de fé, quer seja considerado “belo” ou verossímil, ou simplesmente porque se deseja acreditar nele. O mito sevê, assim, atraindo à sua volta toda a parte irracional do pensamento humano (Grimal, 2019, p. 8-9).

Ligados à crença, os mitos estavam presentes entre os gregos. Porém, o presente objeto de estudo diz respeito à tragédia. “As tragédias, bem entendido, não são mitos. Pode-se afirmar, ao contrário, que o gênero surgiu no fim do século VI quando a linguagem do mito deixa de apreender a realidade política da cidade” (Vernant; Vidal-Naquet, 2014, p. 21). Com as palavras de Vernant e Vidal-Naquet, entende-se que a tragédia, ora compreendida como gênero literário, pautava-se da política para existir; pode-se dizer que esta servia para colaborar com o projeto da polis, já que para os autores citados, a tragédia se compunha de uma representação trágica e de um homem trágico, uma vez que o herói deixa de ser a referência para se tornar um problema para si e para os outros.

Homens políticos, os líderes gregos sentiam a necessidade de algo com um caráter pedagógico para o seu povo, o que, na tragédia, vemos com a representação de ações. De acordo com Aristóteles, isso se dá por meio da “mimese que se efetua por meio de ações dramatizadas e não por meio de uma narração, e que, em função da compaixão e do pavor, realiza a catarse de tais emoções” (*Poét.*, 6.1449b, 25-30).

A guerra do Peloponeso, que colocou em lados opostos as cidades de Atenas, Esparta e suas respectivas aliadas, colaborou para um imaginário ateniense sobre o Outro; o Outro ameaçador. É nesse cenário de guerra que Eurípides encena o mito de Medeia, para relembrar o que o Outro pode ser capaz de fazer,

recriando uma Medeia como filicida, como uma mãe que mata com dolo, por vontade própria.

Medeia, personagem que usaremos como base para a construção do Outro, é bárbara. Princesa de Cólquida, região hoje conhecida como Georgia, conhece Jasão, líder dos argonautas e legítimo rei de Iolco, cujo trono é usurpado por seu tio Pélias, quando o argonauta vai até a Cólquida atrás do velocino de ouro, objeto que seu tio exigia para restituir o trono ao verdadeiro rei. Apaixonada por Jasão, Medeia o ajuda com suas habilidades mágicas, o que pode ser explicado por sua linhagem, já que ela é sobrinha da feiticeira Circe. Medeia, então, foge junto de Jasão rumo a Iolco. Uma vez em solo grego, Medeia passa a ser a Outra. Mais que uma estrangeira, ela é bárbara. Não pertence à cultura grega e tem uma linguagem diferente, apesar de falar a língua grega muito bem, como é enfatizado por Jasão na própria peça:

É preciso, parece, que o meu falar não brote mal,
que, como zeloso timoneiro de navio,
pelas beiradas dos panos, eu me esquive
do teu falatório, mulher, de tua língua nervosa
(Eurípides, *Med.*, 522-525)³.

Estabelecida temporariamente em Corinto, lugar onde teve dois filhos com Jasão, ela tem seu leito traído, pois Jasão, agora, é noivo da princesa Glauce, já que seu casamento com uma bárbara não era reconhecido. Temida, “e ela é terrível” (*Med.*, 44), para os gregos, ela é uma feiticeira habilidosa com as palavras, característica essa citada na peça, na voz de Jasão, ao afirmar: “Todos os gregos notam tua sábia essência” (*Med.*, 539).

É inegável que Medeia foi, e ainda é, uma figura que causa estranhamento e medo em alguns. Ela é uma mulher que nunca se deixou calar, como seu próprio nome indica, já que, possivelmente, procede da raiz do verbo *médomai*, cujas traduções remetem

3 A tradução utilizada nas citações de *Medeia* é a realizada pelo grupo Trupersa.

às noções de pensar, cuidar, elaborar e planejar. Medeia é uma personagem que se depara em cima de uma fronteira, não tendo para onde voltar nem para onde ir, como ela mesma diz:

jà eu, solitária e sem pátria, afrontada
pelo marido, arrastada de terra bárbara,
sem mãe, sem irmão, sem família,
de porto em porto busco refúgio dessas desgraças
(Eurípides. *Med.*, 255-258).

Nos versos citados, Medeia deixa explícita sua fronteira e a busca por um lugar para se fixar, um “refúgio” para aquela compreendida como traidora de sua pátria, fraticida e bárbara. Com esse conjunto de características dignas de uma fera, não há motivos para esperar coisas boas de sua parte, restando-nos só o horror. Nesse sentido da “desobediência”, Medeia não só se permite falar tudo o que pensa, como maquina cada palavra, todo ato, agindo, assim, com sobriedade. Ela planeja e executa. Com sua astúcia, Medeia reconhece que Jasão não a trai porque está apaixonado por Glauce, mas sim pelo fato de seu enlace malvisto com uma mulher bárbara. Para “limpar-se”, ele vai em busca de um casamento que lhe traga benefícios, e não uma má reputação, como a própria Medeia afirma:

Não foi isso! Foi que na velhice
a cama bárbara acaba em má reputação
(Eurípides. *Med.*, 591-592).

Jasão reafirma que as atitudes de Medeia são exclusivamente bárbaras, afinal, só uma mulher de tal berço conseguiria matar os próprios filhos. Lembremos que o contexto de encenação da peça reclama que o Outro seja temido, e, dessa maneira, ouvimos da voz de um homem grego que nenhuma mulher grega agiria como Medeia:

Não há mulher grega, nenhuma,
que faria isso, as que deixei para trás ao me casar
contigo – aliança inimiga e fatal pra mim
(Eurípides. *Med.*, 1340-1342).

Por ser bárbara, ela acaba tomando para si uma imagem de constante ameaça, somente pelo fato de estar em um solo grego. Sua fronteira já está traçada, e, após assassinar Glauce e seu pai, o rei de Corinto, ela tem de ir embora da cidade, na companhia de seus filhos. Mas, não há para onde ir ou para onde voltar. Situada numa fronteira de não pertencimento, Medeia assume o lugar que lhe foi destinado ao migrar para a margem do abominável.

Já Bárbara, personagem de *A Fronteira*, é uma mulher indígena, filha de cacique, que decide trair seu povo em nome de Jasão Ahumada e vai morar com ele em um rancho. Como fruto desse matrimônio entre duas raças distintas, uma indígena e um descendente de branco europeu, nascem dois filhos, como a própria personagem deixa explícito na peça: “Tenho dois filhos... meu... e dele... dele...” (Cureses, 2021, p. 117). O que Bárbara desconhece é que seu marido está longe, pois está arrumando outro casamento, que vai render dinheiro e uma posição mais respeitada entre os que agora se declararam donos da terra. Como vemos na tradução, Jasão Ahumada reflete “desde o próprio nome, uma personagem que não se encontra nem lá, nem cá, estando e sendo, ao mesmo tempo, dos dois lados da fronteira” (Gárbero, 2021, p. 23), não há preito para ele nem pelo povo de sua esposa nem pelo seu próprio povo. Ele tenta equilibrar-se entre ambos, construindo para si não uma fronteira, mas uma corda bamba que tende a jogá-lo para um dos lados, nesse caso, o “europeu”, diferentemente de Bárbara, que é rejeitada pelos dois povos, restando-lhe ficar entre essa disputa. Como Huinca, futura noiva de Jasão, afirma: “[...] mas eles continua sendo os de lá e nós os de cá... O limite tá no meio... ninguém vê, mas tá... [...]” (Cureses, 2021, p. 124). A separação existe, independentemente de quem a criou – ela está lá para todos.

A personagem argentina, em contraste com da Medeia eurípidiana, mostra sua paixão excessiva por Jasão Ahumada, encenando uma submissão total, capaz de morrer e matar em nome do marido: “BÁRBARA: É a coisa mais linda, Velha... cê num lembra... fazê tudo por ele, desde dá a vida... até matá... E se fô preciso,

morrê... e voltá a nascê pra voltá a morrê..." (Cureses, 2021, p. 126). Essa paixão ocorre de uma forma tão avassaladora e assustadora que até a "Velha", que mora no rancho junto a Bárbara e exerce um papel semelhante ao do coro na tragédia grega, diz: "É até perigoso amá tanto um homi..." (Cureses, 2021, p. 126).

Em *Medeia*, entende-se que quem cerca a personagem a teme. Em *A Fronteira*, por outro lado, Bárbara não é temida somente pelas outras personagens mas também por si própria: "BÁRBARA: [...] e tô com medo de mim..." (Cureses, 2021, p. 117). Isso deixa explícito que, até então, ela se encontra consciente de seus atos e de sua capacidade de planejar e executar. Esse fato também é marcado nas falas da Velha: "[...] Cê sabe tudo das ciência e das feitiçaria... [...]" (Cureses, 2021, p. 117), lembrando-nos, assim, das habilidades da personagem e de que, com isso, ela pode ser capaz de qualquer coisa, inclusive "[...] fazê morrê devagarim quem cê quisê [...]" (Cureses, 2021, p. 119), e suscitando em Bárbara um possível desejo de cumprir o que dizem sobre ela: "Fiz tudo por ele..." (Cureses, 2021, p. 127), ou seja, aquele para quem ela sempre fez tudo, agora, a traiu.

Bárbara, vive toda a sua decepção durante a Campanha do Deserto, um projeto político de extermínio indígena. Dentro desse cenário de luta e morte, uma nova personagem chega para revirar o mundo de Bárbara: Coronel Ordóñez, futuro sogro de Jasão Ahumada. Esse homem aparece em seu perfil civilizador ocidental, e sua fala mansa sugere que é o indígena que não quer "aprender": "C. ORDÓÑEZ: Não aceitam ser gente... só queremos ensinar..." (Cureses, 2021, p. 129). A fala, típica de violência, marca o outro como animal – o não gente – que pode ser morto, como fala: "BÁRBARA: [...] mas entre ocês e a gente tem uma parede de sangue levantada... que é difícil demais de saltá..." (Cureses, 2021, p. 129). O civilizado europeu, por sua vez, distorce a fala da indígena para que ela seja a selvagem que não quer estar do lado deles: "C. ORDÓÑEZ: Uma fronteira posta por vós..." (Cureses, 2021, p. 129). Nessa troca de falas, a fronteira que sempre existiu

fica visível: “BÁRBARA: Diz uma fronteira? ... Sim, é capaz... uma fronteira feita de medo e penúria... de lágrima e dor... A vida toda vamo sê diferente... ainda que num digam, sentimo isso...” (Cureses, 2021, p. 130). O Coronel é a representação da colonização, segundo Aimé Césaire, em *Discurso sobre o colonialismo* (1950), ao argumentar: “uma vez que ninguém coloniza inocentemente, nem ninguém coloniza impunemente; que uma nação que coloniza, que uma civilização que justifica a colonização – portanto, a força – é já uma civilização doente” (Césaire, 2020, p. 21).

Bárbara, que até o momento era marcada por sua sobriedade, começa a deixar seus sentimentos entrarem em cena e até mesmo a deixá-los comandarem seus pensamentos e atitudes, moldando uma protagonista que será marcada pela fúria, o que, por sua vez, lembra a *Medeia* de Sêneca, uma mulher marcada pelo *páthos* furioso, o furor, o excesso de sentimentos. Bárbara age consciente e inconscientemente, transitando entre momentos sóbrios e voláteis, uma marca expressa tanto pelas falas das personagens quanto pela rubrica presente na peça: “Bárbara: (Saindo de si) Eu sô a mulher do Capitão Ahumada [...]” (Cureses, 2021, p. 141).

Assim como Medeia, ela reconhece o lugar que lhe foi destinado como selvagem, quando diz: “Eu tenho todo o direito de chorá! Até os bicho pode se lamentá!...” (Cureses, 2021, p. 149). Nessa que pode ser considerada uma das falas mais violentas da peça, Bárbara expressa toda a dor que sente e a violência que sofrera, pois, se até aos animais é permitido o lamento, ela questiona o porquê de isso lhe ser negado.

Ciente de que perdera o homem que deve a ela o fato de ser quem ele é, Bárbara, assim como Medeia, admite que seus filhos sempre serão vistos como selvagens. Não há como se desvincilar da mãe. Então, Bárbara decide que seus filhos não viverão na mesma fronteira que ela e diz:

Bárbara: (*Num crescente*) Eu o amava!... o amava!... o amava!... Velha, como ele não viu... nas minhas palavras... no meu silêncio... na minha pele... na minha respiração... (*Sufocada*) Por que essa solidão tão grande?... Por que essa dor tão imensa?... Meu corpo não aguenta mais, e eu queria gritar... urrar... e ninguém me respondeu... (*Gritando para a noite*) Noite, me devolve a dor do amor... eu não quero essa dor perfida!... (*Procurando ao seu redor*) Onde... onde está essa fronteira... que me prende até me sufocar?... Com que unhas... com que braços... com que punhos... terei que derrubá-la para diminuir a minha angústia?... (Cureses, 2021, p. 184-185).

Bárbara termina dominada pelos sentimentos, imagem que recupera a relação com a Medeia de Sêneca em Cureses. Uma vez que essa se mostra dominada pela fúria, Bárbara deixa evidente suas emoções, e, ao fim da peça, não fica claro se ela mata seus filhos totalmente sóbria, já que na rubrica fica expresso seu caminhar sonâmbulo (Cureses, 2021, p. 216), após cometer tal ato.

Atos selvagens: a vingança / barbárie do Eu e do Outro

Segundo Vernant e Vidal-Naquet (2014, p. 25), no panorama das tragédias, pode-se entender a vontade como um ato pelo qual a pessoa não somente se sente responsável diante de outrem mas também se sente presa interiormente ao sentimento de realizar seus desejos. Essa espécie de prisão interior que nossas personagens Medeia e Bárbara vivem remete às suas condições diante de seu próprio eu e do lugar em que estão. Elas cometem, aos olhos de seus opressores, atos monstruosos, que não partem de uma fúria momentânea, mas de um planejamento. Esses atos serão classificados como inerentes a nossas personagens, o que autoriza a hostilidade, pois, afinal, “esse Outro não só traduz atitudes fora dos valores partilhados, como se torna ‘capaz de tudo’, sendo a tradução da violência como melhor sinônimo de *hýbris*” (Gárb ero, 2018, p. 124).

O excesso cometido por nossas personagens provém do desejo de vingança em um primeiro plano. Em *Medeia*, vemos que isso aparece na ideia de que

não estamos diante de um crime motivado por ciúme, pois não fica evidente a existência de um elo afetivo forte entre ela e Jasão. Medeia comete brutalmente assassinatos em série por não suportar a ingratidão do ex-marido, personagem cínico, ambicioso e calculista. Não é da manifestação afetiva que Medeia sente falta, mas da manutenção do compromisso (Vieira, 2010, p. 158).

Seus atos violentos eclodem de seu interior não diante da traição matrimonial, mas sim da traição da palavra. Medeia tem seu leito traído devido a sua condição bárbara, mesmo que princesa de Cólquida, e, como afirmação desse berço, comete o filicídio, acabando com sua linhagem junto a Jasão.

Na recepção, Bárbara também é movida pela vingança, havendo, assim, um elo emocional forte entre as personagens. Nossa protagonista se mostra apaixonada por Jasão Ahuamada, tentando a todo custo fazer com que esse homem permaneça com ela. Bárbara chega a suplicar: “Jasão, me beija... Jasão... eu só tua... mais tua que teu próprio sangue...” (Cureses, 2021, p. 156). Sucumbida pela dor da traição em todos os sentidos, decide vingar-se. Sendo assim, Medeia e Bárbara são conscientes de seus atos de vingança. Porém, “é preciso, que evitemos projetar sobre o homem grego antigo nosso sistema atual de organização dos comportamentos voluntários, as estruturas de nossos processos de decisão, nossos modelos de comprometimentos do eu com os atos” (Vernant; Vidal-Naquet, 2014, p. 26). Diante disso, não é possível atestar o por quê de tais personagens cometerem atos bárbaros. Eles assim se tornam na composição daquele que os imagina, revelando uma imagem criada por seus antagonistas.

A barbárie resulta de uma característica do ser humano. Aparentemente, seria ilusório esperar que, um dia, ela pudesse

ser definitivamente eliminada. Porém, cometer uma barbaridade é ser bárbaro, o que demonstra que continuamos atribuindo um significado pejorativo a esse termo. Barbárie é sinônimo de selvageria, indicando ferocidade e falta de “domesticação”.

Nossas personagens cruéis e “desumanas” só passam a existir, de fato, na história quando lhes colocam como tal. Quase como uma correlação, a existência delas depende de seus atos bárbaros, e, quanto mais cruel, mais se tornam aquilo que já se esperava delas. Medeia e Bárbara alcançam o mais alto nível de periculosidade, ao matarem a prole sem hesitação. Sua condição bárbara as coloca automaticamente ao lado da selvageria e da monstruosidade. O fato é que a barbárie não está restrita somente aos Outros – qualquer um pode cometer um ato bárbaro. Não há escapatória, e limitar o Outro como atroz é querer esconder as próprias atrocidades.

Creonte, por exemplo, ao expulsar Medeia com seus dois filhos, sabendo que não há lugar para ela e para eles, age nos moldes da barbárie para se defender; mesmo diante de súplicas, ele não se comove (Eurípedes. *Med.*, v. 271-276). O mesmo ocorre em *A Fronteira*, mas, dessa vez, os sujeitos ditos “autorizados” e “superiores” deixam mais evidente a potência de barbárie que trazem consigo. Quando Coronel Ordóñez afirma que “às vezes, penso que esses índios também têm coração... [...]” (Cureses, 2021, p. 137), ele deixa explícito que não considera os indígenas seres humanos iguais a ele, e o uso do termo “também” ressalta isso. No entanto, um povo que aniquila outro não estaria jogando com os códigos que transitam nas compreensões de barbárie e barbaridade?

Perante os sujeitos autorizados, nossas personagens são anuladas e detentoras de um mal que as faz não existir para as sociedades que estão do outro lado dessa fronteira de barbárie, nas quais um enxerga no outro monstruosidades e diferenças, não reconhecendo para si o horror que também carrega. Logo, “Bárbara representa os que não têm o direito de existir, e, num panorama como o que nos tocou viver, eles são esse outro sempre na mira,

simbolizando a personagem dissonante de um projeto sistemático e regular de anulação de identidades" (Gárbero, 2021, p. 27).

A Campanha do Deserto é um exemplo dessa anulação de existência imposta aos povos indígenas durante o século XIX e que, horrivelmente, ainda permanece por meio de políticas de morte, diante da aniquilação sistemática do sangue indígena. Em *A Fronteira*, é o Outro que tem suas terras invadidas e dominadas por um povo que considera seus valores melhores e certos. Bárbara ressalta o comportamento dos militares europeus para com seu povo, "cercada pelo campo... com aquele bando de milico no forte que dá nojo, ameaçano, com tiro de fuzil, como se a gente fosse bicho..." (Cureses, 2021, p. 118), tratados como seres selvagens e meros animais que sofrem extermínio pelo homem branco europeu. Outra fala da personagem na qual diz que parece que eles não têm direito nem de viver, "Como se a gente num tivesse direito de nada... nem de vivê..." (Cureses, 2021, p. 118), marca esse lugar em que o Outro é posto, por meio da destituição de sua humanidade. Vemos essa ideia, por exemplo, na comum menção ao excluído, quando chamado de "desumano". É a perda, a rasura e o pagamento da vida qualificável (Agamben, 2004) que está em cena.

A representação dessa civilidade, nessas peças, é sempre em torno dos homens e de suas falas. A língua, com efeito, desvela-se como uma arma em benefício próprio e carregada de ideologias, como não poderia deixar de ser. Quando C. Ordóñez diz que se há algo que Bárbara não pode modificar é o berço (Cureses, 2021, p. 145), ele reforça a fronteira que existe entre os povos, ou seja, mesmo que os indígenas aceitem os "ensinamentos" europeus, sempre serão vistos como animais – a diferença é que, agora, serão domesticados, o que projeta sobre o homem europeu a certeza de ser dono de outro povo, autorizando para si o desejo infame de subjugá-lo a qualquer custo.

Sabemos que na literatura sempre há sujeitos animalizados, expressos como detentores do mal, da ignorância e defeitos do ser humano, como uma maneira de expressar, pela ficção, o que

vemos na história. Na maioria das vezes, a justificativa encontrada para isso é a origem desse ser, o ventre que o gerou, colocando sobre a mãe a responsabilidade e também a culpa de sua linhagem, isentando a figura do genitor. Esses sujeitos animalizados aparecem em nossa pesquisa como os Outros, corpos bárbaros e selvagens. Eles ocupam um lugar à margem, uma espécie de fronteira, pois não podem voltar às suas terras de origem e também não têm para onde ir. Submetidos a um lugar de monstruosidade, esses corpos animalizados assumem o lugar abominável que lhes foi coercitivamente imposto.

Esse Outro, cujo corpo é marcado dupla valência de periculosidade e potencial de descarte, é um sujeito narrado, afinal, não é ele que se aponta como bárbaro, selvagem ou qualquer outra definição que o destitua de sua vida qualificável. Nesse sentido, para concluirmos, sabemos que Medeia e Bárbara, metonimicamente, se inscrevem nessa linhagem dos degradados, assim como tantos outros e outras que, neste exato momento, estão na mira do Estado, sem direito, sem terra, sem voz e com muitas fronteiras.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer*: O Poder Soberano e a Vida Nua. Tradução de Henrique Burigo. 1. reimpr. Belo Horizonte: Humanitas, 2004.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, introdução e notas de Paulo Pinheiro. Edição bilingue. São Paulo: Editora 34, 2015.
- BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. Tradução de Daniela Kern e Guilherme J. F. Teixeira. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2014.
- CÉSAIRE, Aimé. *Discurso sobre o colonialismo*. Tradução de Claudio Willer. São Paulo: Venet, 2020.
- CURESES, David. *A Fronteira*. Tradução de Maria Fernanda Gárber. Curitiba: Editora UFPR, 2021.
- EURÍPEDES. *Medeia*. Edição preparada pelo grupo Trupersa e dirigida por Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa. São Paulo: Ateliê Editorial, 2013.
- EURÍPIDES. *Medeia*. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2010.
- GÁRBERO, Maria Fernanda. Maternidades bárbaras: o corpo do excesso em Medeia. *Cadernos de Letras UFF*, Niterói, v. 28, n. 56, p. 119-134. 1º semestre, 2018. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/cadernosdeletras/article/view/43858>. Acesso em: 20 jun. 2024.
- GÁRBERO, Maria Fernanda. Traduções bárbaras: o encontro com uma Medeia argentina. Prefácio. In: CURESES, David. *A Fronteira*. Tradução de Maria Fernanda Gárber. Curitiba: Editora UFPR, 2021.
- GRIMAL, Pierre. *Mitologia Grega*: uma breve introdução. Tradução de Rejane Janowitz. Porto Alegre: L&PM, 2019.
- HOMERO. *Odisseia*. Tradução de Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.
- LENZ, Maria Heloisa. *A Incorporação de Novos Territórios na Argentina no Final do Século XIX: a Campanha do Deserto e as Estradas de Ferro*. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE HISTÓRIA ECONÔMICA, 5, E CONFERÊNCIA INTERNACIONAL DE HISTÓRIA DE EMPRESAS, 6, 2003. Caxambú. Disponível em: <https://www>.

ufrgs.br/fce/wp-content/uploads/2017/02/TD03_2004_lenz.pdf.
Acesso em: 20 jun. 2024.

MONTAIGNE, Michel de. Dos Canibais. Tradução de J. Brito Broca e Wilson Lousada. In: MONTAIGNE, Michel de. *Ensaios*. Capítulo XXXI, Livro 1. Clássicos Jackson. Disponível em: <http://www.consciencia.org/doscanibaismontaigne.shtml>. Acesso em: 10 nov. 2011.

SANTIAGO, Silviano. *Uma Literatura nos Trópicos*. Ensaios sobre dependência cultural. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2000.

VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

VIEIRA, Trajano. O destemor de Medeia e o teatro de horror. Pos-facio. In: EURÍPEDES. *Medeia*. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2010. p. 157-176.

From barbarian to savage: the animalization of the other

ABSTRACT: This article proposes to draw a parallel between the terms “barbarian” / “savage” and “authorized” / “civilized subjects”, in order to reflect on the perpetuation of these bodies and the place they occupy in literature. Based on the reading of this body in the tragedy *Medea* by Euripides and its reinterpretation in the Argentine play *The Border*, staged in 1960 by David Cureses, we are interested in thinking about how the barbarian can be represented in a way that revives conflicts that remain in a state of tension. From this, some questions arise: in what ways is the barbarian inscribed in savage characters? And what is this space they inhabit? What causes our characters to be subjected to the place of monstrosity? We believe that literature makes it possible to understand these marginalized places, as well as how these borders are established and, at times, never crossed. Based on the plays mentioned above, we will analyze the relationship constructed between the terms “barbarians” / “savages” and “authorized” / “civilized subjects”, reflecting on the dialogue and the updating of contexts and characters that, although separated by time, represent the Other. Through the texts cited, we will offer theoretical considerations on these developments.

KEYWORDS: *Medea*; Euripides; civilized; barbarians; animalization.