

Medéia

Marcelino Galdino

Resumo:

O artigo tece uma análise comparativa entre dois textos que retornam ao mito de Medéia, a peça de Eurípedes e o filme de Pasolini, contrapondo o pensamento mítico ao racional, o sagrado e o profano, referência antropológica que pontua momentos vitais do drama.

Abstract:

This article weaves a comparative analysis between two texts that return to the myth of Medea, the play by Euripides and Pasolini's film, contrasting mythical and rational thought, between the sacred and the profane, an anthropological reference punctuating vital moments of the drama.

I. INTRODUÇÃO

O objetivo principal deste trabalho é desenvolver, no âmbito da Análise do Discurso (escola francesa), perspectivas voltadas ao estudo comparativo entre dois textos que retomam o mesmo tema: o *Mito de Medéia*. Nesta análise pretendemos apontar as estratégias discursivas utilizadas ao longo das obras *Medéia*, peça teatral escrita por **Eurípides**, e o filme homônimo, dirigido por **Pasolini**.

O drama nos narra o episódio de uma mulher que deixou tudo para trás: sua pátria, sua família e vida social para seguir ao lado de um grande amor, Jasão, líder dos argonautas.

Já Pasolini preferiu uma perspectiva que contrapõe com mais força o mundo grego ao mundo bárbaro. Por essa razão, boa parte do filme é dedicada à exploração antropológica de padrões culturais. Assim, não lhe escapa a oportunidade de contrapor a Cólquida, terra de origem de Medéia, à Grécia, terra de Jasão. Pasolini explora, em hábil contraposição, a oposição que os próprios gregos faziam aos não gregos, que chamavam “bárbaros”, muitas vezes com espírito altamente pejorativo calcado em um não disfarçado sentimento de superioridade.

Padrões míticos facilmente identificáveis indicam o estágio de civilização da Cólquida. Ritos registram, de forma dramática e chocante, vínculos culturais com o universo mágico e primitivo. O sacrifício humano é o aval da renovação da vida e da fertilidade dos campos; a vida comunitária mesma depende de ritos de expulsão, em que açoites e injúrias lembram procedimentos análogos aos de ritos purificatórios.

Já a Grécia se apresenta embebida numa atmosfera de luz e claridade, em que a beleza de formas esteticamente perfeitas, disputa com a força da palavra a persuasão do espírito do espectador: o diálogo catalisa a energia dramática num quadro de vida urbana organizada. Outro é o pano de fundo: leveza de talhes, drapeados coloridos, de claros tons, em circunvoluções vivas, povoa as linhas da paisagem; uma compreensão linear e geométrica do espaço parece, enfim, encarnar, num *modo de vida*, o espírito da racionalidade.

A contraposição entre o pensamento mítico e o racional, entre o sagrado e o profano, é outra referência antropológica importante, que pontua momentos vitais do drama. É o discurso do centauro que a introduz já na abertura do filme.

De fato, Pasolini cuida com raro brilho de assinalar, quase que didaticamente, os momentos decisivos do processo de desvitalização de Medéia. A paixão foi o motivo poderoso que a aproximou de Jasão; tão poderoso que a levou a destruir todos os laços que a prendiam a suas origens; o peso da paixão leva-a a romper, de forma irreversível, com todas as referências básicas da existência - no plano que chamaríamos de profano, com a pátria, a família, os amigos; no plano do sagrado, com o divino. Roubar do templo o velo de ouro e matar o irmão são atos de absoluta hostilidade aos valores supremos - a pilhagem e o crime sacrílegos colocam-na, de forma inexorável, num caminho sem volta.

O drama euripídico se inicia no momento em que já estão dadas as condições para a ruptura radical na vida de Medéia - o coração em pedaços, a alma rota e sem eixo. Então, a confrontação de Medéia com o seu eu leva-a a confrontação metafísica com o seu destino, a ruptura da unidade íntima lhe traz a percepção não só do fundo abissal de sua própria alma como também do vazio agressivo da paisagem humana que a envolve. Por um lado, Medéia não encontra mais dentro de si a sacerdotisa e princesa da Cólquida, que rejeitou quando deixou a Cólquida, seus pais, seus deuses, traindo seus valores; por outro, não se reconhece grega, não se sente um dentro os do lugar; e porque não "pertence a" não se pertence, pois. E compreende que não é mais nada: Jasão, a ponte com o círculo da vida, agora se revela um apoio enganoso; com a traição dele vem o princípio do desastre total. Uma Medéia rejeitada pelo marido e parceiro sobrepõe-se a figura desamparada do ser humano que perdeu a justificação de sua vida. Percebe agora que o seu projeto de vida fracassou; o êxito aparente revelou-se ao final um desastre completo. Ao abandonar a Cólquida, Medéia lançou-se em uma aventura de risco total; agora, pois, é diante do nada que se descobre a enormidade criminoso de seus atos, antes aparentemente justificados pela felicidade alcançada junto de Jasão. Agora a perfídia do companheiro ilumina a perfídia de seus crimes.



Pasolini e Eurípides marcam com clareza essa nova condição. Pasolini ilumina a figura de uma Medéia frágil e desvitalizada com menos intensidade, talvez, do que destaca o processo de revitalização da personagem. Em todo o filme - o andar, os gestos, a voz poderosa, a fantástica máscara facial, mas em especial o olhar - aquele olhar - tudo é expressão refinada da transmutação interior. Naquela criatura aniquilada renasce a mulher cólquida, com mais furor assassino - move-a, agora, o ódio, paixão tão forte como o amor ou mais poderosa do que ele. O amor espezinhado tem a força mortal da desesperança, o veneno da amargura retida; agora, tão só uma louca expectativa de vingança nutre com presteza e vigor o coração mordido.

Eurípides explora essa condição de Medéia já no prólogo da peça. Ele não nos mostra, de início, de frente, o mal por vir. Apenas adianta a hediondez do crime. É a ama que prepara o caminho para a revelação das intenções de Medéia. Aqui, nada fala tão alto quanto as várias intuições dela em relação aos filhos do casal: a situação é grave; tão grave que o perigo pode (e irá) alcançar inocentes; ao alheamento das crianças o poeta contrapõe a hostilidade incontrolável da mãe. A advertência está feita - a queda de Medéia é abissal; nem a inocência da infância escapará à dor.

Já o filme marca com ênfase, simbolicamente, o momento em que Medéia reencontra o seu eu e eixo. Assim, ao abrir o baú que guarda os ornamentos e vestes bárbaros, que abandonara ao se *fazer grega*, Medéia volta ao passado, às origens, terrena e divina. Fará deles o veículo da vingança, o presente mortal para a princesa de Corinto, a nova esposa de Jasão (Na tragédia de Eurípides o presente é um *peplos*, um fino véu, e um diadema, que vão aderir ao corpo da princesa e descarná-lo, dilacerando-o irremediavelmente).

II. DESENVOLVIMENTO - AS RELAÇÕES DIALÓGICAS ENTRE A OBRA TEATRAL MEDÉIA, DE EURÍPIDES, E O FILME MEDÉIA, DE PASOLINI

O mito de Medéia, tratado por Eurípides (séc. V a.C.) - hábil investigador da alma feminina - em uma tragédia com o mesmo nome, representada em Atenas em 431 a.C., foi recriado no cinema por Pasolini. Cujo resultado é uma representação de grande beleza, seja quanto à composição cênica, sonora ou visual, seja quanto ao tratamento que o diretor escolheu dar à própria tragédia. No cômputo geral foi ele fiel ao mito. E, até certo ponto, é possível estabelecer um paralelo entre a as duas Medéias, a de Pasolini e a de Eurípides.

O enredo de Medéia constitui um dos episódios do longo e complicado entrelaçamento de lendas da mitologia da Grécia antiga.

Eurípides, autor da tragédia, mostra a heroína como descendente do próprio Sol, a qual se orgulha disso. Têm poderes mágicos e os comprova. Em alguns diálogos, por exemplo, o autor reitera a sua origem bárbara, mas não revela pormenores.

Em Medéia, de Pasolini, assistimos a um ritual bárbaro de que participam todos os membros da sociedade: morte e esquartejamento de um jovem. A finalidade desse ritual é a fertilidade da terra, uma vez que o ambiente é inóspito, estéril. O ritual é adequado ao seu tempo. O campo simbólico baseia-se nas experiências das pessoas de uma dada comunidade, num dado tempo e espaço. Pertence a outros valores, a outro universo.

Segundo a teoria de Mikhail Bakhtin, a *carnevalização* é uma forma sincrética de espetáculo, ritual que apresenta variações, dependendo da época, povos, festejos particulares.

O ritual apresentado por Pasolini tem as características da *carnevalização*: não há divisão entre atores, todos participam da ação conforme seus costumes e leis. Nesse espetáculo não ocorre distância entre os homens, as pessoas do povo cospem no representante máximo do grupo (rei de Cólquida); Absirtes (irmão de Medeia) recebe chibatadas dos participantes do ritual, que usam galhos de árvores para tal



finalidade; a própria Medéia é presa à estaca de madeira onde o rapaz foi sacrificado. Percebe-se excentricidade, quando se revelam aspectos ocultos da natureza humana; tem caráter de profanação (sacrifício humano); ocorre ênfase das mudanças e transformações, uma vez que a morte tem como fim a renovação, a fertilidade da terra. A posição do rapaz, amarrado numa estaca de madeira, a cabeça coroada e tombada para o lado, e a divisão do sangue e corpo entre os populares, é uma *alusão* ao cristianismo, o diretor estabelece um paralelo entre a cultura bárbara e a cultura cristã, há uma relação *polêmica na interdiscursividade*.

No filme, a atmosfera carnavalesca domina o ritual: o local é aberto, como uma praça onde as pessoas se reúnem; o figurino extravagante dos membros da comunidade; a vestimenta de alguns personagens reproduz as vestes sacerdotais, portanto uma *intertextualidade explícita*, o caráter decorativo, as alegorias, as máscaras, os adereços, tudo caracteriza a *carnavalização*.

No ritual já mencionado, as desigualdades de condições sociais desaparecem. De modo particular, destaca-se excentricidade: sacrifício de um rapaz seguido de esquartejamento, ritual de que as pessoas são participantes imediatas e que choca o espectador. De acordo com Wolfgang Kayser, esse ritual tem as características do *grotesco*.

Nota-se que Pasolini usou a liberdade cronológica dos eventos. Não há referência a datas ou épocas no filme. Quanto ao espaço, o diretor Pasolini faz uma contraposição entre a civilização bárbara e a grega: mostra Cólquida com habitações cavadas em rochas, cenário rude, figuras humanas trajadas de escuro, ritmo lento, ritos vinculados à magia; enfim, revela um mundo primitivo. Na adaptação do texto teatral ao discurso do cinema, o diretor faz tomado panorâmico do local, aproximando-se do estilo do documentário. O diálogo é substituído quase sempre por gestos; há sons monocórdios repetidos, combinação de sons, lembrando música nativa. Ocorre *interdiscursividade por alusão* aos rituais africanos. Por outro lado, revela a Grécia com luz, roupas alegres e coloridas, predomínio do branco e da claridade; o palácio de Creonte surge no alto de uma montanha, com espaços amplos, limpos, gramados e floridos, dando a visão de um mundo civilizado.

Nesse mundo bárbaro, Medéia é princesa, sacerdotisa, tem papel influente no grupo, pode estar em contato com o velocino de ouro – símbolo da fertilidade e da paz – que representava o poder motivador de um sistema de valores que unia o grupo. Neste aspecto o diretor faz uma *intertextualidade por acréscimo* com o prototexto. A finalidade desse procedimento é enfatizar o modo de vida do grupo, seus costumes e acentuar o papel de destaque de Medeia naquela sociedade primitiva, bem como valorizar a decisão de abdicar a tudo isso para fugir com Jasão. Cumpre salientar que a parede do local em que Medéia realizava seus tributos ao velocino de ouro e a seus deuses apresentam figuras de santos da Igreja Católica, havendo, portanto, *interdiscursividade* com o tema cristão e deslocamento de fatos no tempo e no espaço.

Ao abandonar sua terra, seu povo e sua família, perde também o contato com a natureza, com quem se comunicava, distancia-se do sagrado. Deixa de se autoconduzir, fica dependente do amado. Não lhe restou nada, a não ser o amor – Jasão.

Ao chegar à Grécia, Medéia passa por um processo de aculturação, ocorre um ritual em que as mulheres gregas a despem; ela tem suas roupas hieráticas substituídas por roupas drapejadas e coloridas, como usavam as gregas. Ocorre uma perda de identidade, não tem referências existenciais. Para construir uma nova forma de vida, só conta com Jasão. Ao ser repudiada, confronta-se com sua realidade e percebe que seu mundo está vazio, ela traiu seus valores e não se considera grega. Com uma metáfora, Medéia define-se: “Vaso cheio de saber alheio”. A diferença cultural é o caminho para o desequilíbrio. Na teoria de Mikhail Bakhtin, o ser humano necessita do outro para se definir, não é autônomo.

Na personagem Medéia, encontramos a dualidade bem e mal. Nela aflora a tensão dos opostos: amor – ódio, morte – vida, presentes em todo ser humano.

De acordo com a teoria de Bakhtin, o *eu* deixa de ser absoluto para ser relativo. O espaço e o tempo alteram significativamente o ser observado; portanto o bem e o mal são relativos à posição em que o observador se coloca. Do mesmo modo que Medéia usa suas artes de feitiçaria para o bem (devolve a juventude a Esão, torna



Jasão invulnerável por um dia para que vencesse todas as provas), emprega-as para o mal (instrumento de vingança).

Na obra de Eurípides, Jasão seria punido por sua conduta com o sofrimento máximo: o assassinato dos filhos.

Se toda vida é dolorosa e não há vida sem a implicação da temporalidade, que significa dor (oriunda de uma sucessão de perdas), Jasão teria, em curto espaço de tempo, todas as perdas.

De acordo com a teoria de Bakhtin, o ser humano não tem existência independente; portanto, o *eu* depende do meio social, depende da relação com o *outro*.

Em Eurípides, o conhecimento da personalidade de Jasão é tido não apenas por suas ações, mas também pelo discurso de outra personagem – a Ama. No prólogo, ela prepara o clima da peça, fornece indícios importantes, apresenta dados sobre o caráter de Jasão e de Medéia. Essa havia cometido um crime em Iolco (mata Pélias), o que explica o exílio; aquele tinha por objetivo reconquistar o trono ao usurpador. Para concretizar o seu objetivo, precisou da ajuda de Medéia.

A aventura desse personagem, a viagem a Cólquida, é a manifestação do seu caráter ambicioso. Trata-se de uma expedição marítima importante. A esse episódio, Pasolini dá um caráter de pirataria, quando Jasão e os companheiros fazem saques às caravanas e às casas de Cólquida. Verifica-se que também ocorreu *intertextualidade por acréscimo* cujo objetivo é ressaltar a personalidade aventureira de Jasão. Ao retornar com o velocino de ouro, entrega-o espontaneamente, aparenta ter cumprido com o próprio esforço a proeza. Na obra de Eurípides, Jasão sai como fugitivo. Ocorre *deslocamento* no hipertexto.

Em Eurípides, Jasão é educado e preparado para o reinado por Quíron, sábio Centauro. O autor faz *interdiscursividade* com os mitos gregos. No plano do discurso, Pasolini faz alusão ao Centauro, atribuindo-lhe uma qualidade dual: simboliza Jasão (criança, o novo) e representa Jasão (adulto, o que não tem piedade de Medéia), O Centauro representa a própria consciência do personagem, que não compreende a catástrofe espiritual, a desorientação da mulher, que representa o antigo. Ocorre uma

intertextualidade por acréscimo. O prólogo, na obra teatral, é feito pela Ama; em Pasolini, é o Centauro quem faz as considerações iniciais.

O discurso do Centauro é filosófico, versa sobre como o pensamento do homem deixou de se referir à natureza e tornou-se racional. O tema é a oposição entre o sagrado e o profano. “A natureza é sagrada, santa” - diz o Centauro, referindo-se ao passado; o novo representa o profano. A *interdiscursividade* é feita pelo *procedimento de citação*.

Medéia apaixona-se por Jasão, auxilia-o na conquista do velo de ouro. Para tanto, mata o irmão (Absirtes) e foge com o amado. No prototexto Eurípides cita o esquartejamento, que é mostrado por Pasolini com cenas, que o próprio pai de Medéia, habituado aos ritos bárbaros, evita testemunhar, cobrindo os olhos. Essas cenas representam o *grotesco*.

Vive dez anos com Jasão, em Corinto, quando é repudiada pelo marido. Jasão, que tudo devia a ela, abandona-a para Corinto e presencia, de longe, a festa do noivado de Jasão. Pasolini emprega o *procedimento de acréscimo*, uma vez que o prototexto não menciona o fato.

Seguindo o plano de vingança, Medéia manda um vestido envenenado à noiva, como presente de casamento. No texto de Eurípides, um traje de tecido fino juntamente com uma coroa de ouro são enviados. No filme de Pasolini, Medéia envia sua própria roupa de sacerdotisa, acompanhada dos adereços. Ocorre uma *intertextualidade com deslocamento*.

Para completar o plano de vingança, Medéia mata os filhos e põe fogo no palácio. Esta última ação não aparece no texto teatral, Pasolini faz *intertextualidade por acréscimo*.

Medéia não é uma heroína convencional. Sua vida, marcada por transgressões, por crimes, é o oposto dos padrões de heroísmo das obras clássicas. Nessa intertextualidade há uma relação polêmica. Na personagem, o autor dramatizou os conflitos internos do indivíduo. É uma personagem dividida.

Na obra teatral, a mulher assume dimensão heróica: ferida na honra, ela alimenta a vingança por não suportar a vergonha e o riso dos outros. A



caracterização da personagem é enriquecida e a descrição completada por meio da relação com outros personagens. Novamente, a teoria bakhtiniana explica que “o *eu* precisa sempre dos *outros* para definir-se”. As personagens que atuam no drama acentuam as facetas de sua personalidade porque dão margem a novas revelações: Creonte teme Medéia por causa de seus poderes, “Ela é esperta, sábia, uma pessoa com capacidade”. A Ama afirma: “Não será uma fraca vingança que poderá acalmar o furor de minha ama.” O coro repete: “Seu desespero tem ímpetos terríveis”.

Medéia serve-se das palavras e da dissimulação para enganar Jasão; serve-se da sabedoria para enganar Creonte; serve-se de seus poderes para convencer Egeu a garantir-lhe a proteção quando for exilada.

Quanto ao diálogo com Egeu, Pasolini usa o procedimento da *supressão*. No texto fílmico não aparece Egeu. Antes de enviar o presente a Glauce, no encontro com Jasão, o casal mantém um último relacionamento amoroso, trata-se de *acréscimo ao prototexto*.

No julgamento das ações de Medéia, há que se considerar a esfera da ação e o ponto de vista do observador.

Se o assassinato das crianças resulta num clímax que provoca espanto, este, não obstante, é atenuado pela luta interior da assassina, pelo drama pessoal que provoca simpatia por ela.

Medéia está enlouquecida pelo ciúme. Seu discurso decorre não só da cólera de uma mulher traída pelo marido, mas também da desgraçada condição social da mulher, somada à agravante de ser estrangeira.

Eurípides mostra a precária condição da mulher grega, confinada à casa, excluída da vida pública. O autor, mostrando a visão da sociedade grega da época, estabelece *intertextualidade*.

A personagem reitera a condição de bárbara proscrita, sem amigos, sem lar, e vítima de ultraje. As mulheres do coro condoem-se de Medéia e querem ajudá-la.

A confirmação do exílio só aumenta sua cólera, mas a fúria não tira o senso prático. Ela amadurece seus planos de vingança.

Observe-se que o coro que acompanhava e que compreendia o sofrimento de Medéia rompe a solidariedade por não aceitar o sacrifício das crianças. Existe uma *intertextualidade por citação contratual*.

Eurípides utiliza o diálogo para traçar o perfil de Medéia e de Jasão. Os diálogos expõem os interesses e os argumentos dos personagens.

- Jasão – volta os olhos para um casamento politicamente conveniente, que assegurará sua sucessão no trono; faz cálculos sem considerar a esposa desprezada; argumenta ter tirado Medéia de um país bárbaro e que a fez conhecer a justiça; afirma que dará reis para irmãos de seus filhos. Mostra-se um homem comum, sem escrúpulos, com razões não convincentes para suas atitudes.
- Medéia – atribui seus erros aos próprios atos; não confere ao destino as suas decisões; abandonou a família e pátria; fez inimigos; cometeu crimes em nome do amor. Sua argumentação é consistente e verdadeira.

Em Pasolini, a maioria dos diálogos é suprimida, o editor explora os gestos, a postura, expressão dos olhos, expressões não-verbais e até o silêncio para exprimir dramaticidade. Ocorre *intertextualidade por supressão*.

Medéia é engenhosa, nela a razão compete com a loucura, pois seus planos são arquitetados numa região fronteiriça em que o delírio coexiste com a razão.

Sua perfídia permanece ambígua: Medéia mulher e Medéia vingadora. Ela é mãe, tem consciência do crime abominável que vai praticar. Sabe que a lei não lhe confere direitos sobre os filhos e que eles pertencem ao pai, é consciente da importância dos filhos para Jasão.

No assassinato, a Medéia de Pasolini mostra-se calma, afasta as crianças da presença do escravo (um jovem e não um ancião), banha as crianças e coloca-as para dormir. Em Eurípides, as crianças choram e pedem socorro. Ocorre um *deslocamento*.

A presença das crianças, tanto na obra de Eurípides como no filme de Pasolini, cria no espectador uma preocupação com o destino delas. Os filhos de Medéia reforçam o tema da maternidade. Existe *interdiscursividade por citação contratual e intertextualidade explícita*.



Segundo Bakhtin, “o herói é o agente do discurso autêntico e não um objeto mudo do discurso do autor”. Medéia é uma personagem em que ressalta o discurso autêntico. É polêmica, é temida por seus poderes, tem autoconhecimento, sabe do que é capaz.

Nos monólogos, a palavra da heroína tem caráter confessional – a palavra dela resulta da autoconsciência, termo empregado por Bakhtin para definir o personagem de Dostoievski.

Na teoria bakhtiniana, o personagem tem ponto de vista específico sobre si e sobre o mundo. “Tem posição racional valorativa do homem em relação a si mesmo e á realidade que o circunda” (Bakhtin, p.51). “O protagonista deve ser objeto de sua própria reflexão, objeto de sua autoconsciência”, deve refletir o modo como se vê.

No encerramento do filme, Medéia aparece diante da casa em chamas. Jasão é impotente para alcançá-la. Nas últimas cenas, o rosto de Medéia simbolicamente se destaca contra as labaredas que destroem a casa.

Em Eurípides, Medéia recolhe-se no espaço celeste, parte no carro do Sol, protegida por ele, e fica a salvo da ira de Jasão. No texto fílmico, há *supressão* desse recurso do dramaturgo.

Nos dois textos, no teatral e no fílmico, Jasão é impedido de ver os filhos. Há *intertextualidade explícita*.

Estabelecidas as conformidades e desconformidades entre os dois textos, pode-se assegurar que a Medéia pasoliniana é uma *paródia* da Medéia euripidiana, não no sentido de uma imitação burlesca, mas na concepção de Linda Hutcheon (1985), para quem “a paródia é repetição com distância crítica, que marca a diferença em vez de semelhança”.

Podemos afirmar que o diretor Pier Paolo Pasolini, embora não tenha sido plenamente fiel ao prototexto de Eurípides, incorporou ao texto fílmico o discurso do teatro de maneira inovadora. Algumas vezes reproduz o texto; outras vezes, transforma o discurso do texto euripidiano, utilizando vários procedimentos para realizar a intertextualidade e a interdiscursividade, uma vez que se trata de linguagens distintas.

CONCLUSÃO

Tanto no final de Pasolini quanto no de Eurípides, no qual Medéia é resgatada pelo carro alado do Sol, o que está representado não é uma vitória lógica, mas a explicitação de um conflito irreconciliável e, portanto, trágico, causador da catarse. O final da tragédia de Eurípides é ponto culminante, engenhoso e necessário, não é o fim lógico da história de Medéia, a esposa mal tratada de Corinto, mas é o ponto culminante para a concepção trágica subjacente de Eurípides.

Uma das lacunas que é preenchida de forma significativa, na obra de Pasolini, é a ambigüidade da personagem Medéia. Quanto a esse aspecto, pode-se identificar uma oposição entre a Medéia de Pasolini e a de Eurípides. Em Pasolini a caracterização de Medéia é constituída ambigüamente desde as cenas do sacrifício do jovem, na segunda seqüência do filme, inexistentes na tragédia de Eurípides. É dessa forma que Pasolini constitui a sua forma trágica, opondo razão e natureza – conflito já explicitado anteriormente, no discurso do Centauro para Jasão –, diferenciando-se, portanto da forma euripidiana, que localiza o conflito em uma problemática eminentemente grega, da pólis.

Tal diferenciação é necessária para que Pasolini, esteticamente, explicita a atemporalidade do trágico, afirmando, como citado na Introdução, que “A incerteza existencial da sociedade primitiva permanece como categoria da angústia existencial ou da fantasia, na sociedade evoluída”. Pasolini, dessa forma, deslocando através de recursos estéticos – sons, planos-sequência e *closes* de longa duração – a tragicidade de Medéia da questão política para a dimensão mítica do ser humano, reúne dialeticamente, no mesmo conflito, forma e conteúdo. Localizada por Pasolini depois das imagens do país de Medéia – da paisagem bárbara e asiática – a cena dos dois Centauros, ao mesmo tempo em que marca as oposições do filme, indica que essas oposições não se resolvem logicamente, mas permanecem como conflito no interior do homem.



Jasão, diante dos dois Centauros, é a imagem do desespero e, no final da cena, esconde o rosto com a mão, como se estivesse chorando. Nesse particular, coincidem os caracteres externos do personagem, nos dois textos analisados. Referindo-se ao diálogo entre Medéia e Jasão, na *Medéia* de Eurípides, observa Brandão (BRANDÃO, 1984: 66):

À sua frente posta-se Medéia, fervendo em ódio. Jasão, que não ama coisa alguma, continua gélido. Trata-se de um cínico que freqüentou os bancos escolares dos sofistas e aprendeu-lhes perfeitamente a técnica verbosa, mas vazia. Seu raciocínio é perfeito, até no paradoxo: vai se casar com Creúsa para salvar Medéia da ira de Creonte e para o bem dos filhos.

Realizando a sua tradução, Pasolini criará signos fílmicos – imagens e sons – que, extrapolando os significados contidos no texto dramático de Eurípides, apontarão para outra forma de obra dramática. A entrada em cena desses signos possibilitará o preenchimento de lacunas deixadas abertas pelo texto poético, assim como pelas suas sucessivas interpretações. Esse preenchimento se dará, não na forma de uma solução para os conflitos que implique em uma vitória de um elemento sobre o outro, mas numa forma dialética, em que ambos apareçam indiferentemente como vencedores e vencidos.

BIBLIOGRAFIA

BAKHTIN, Mikhail. Problemas da poética de Dostoievski. Trad. Paulo Bezerra. 3ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

BRANDÃO, J. de S. Teatro grego: tragédia e comédia. Petrópolis: Vozes, 2ª ed. 1984.

EURÍPIDES, Medéia. Trad. Miroel Silveira e Júnia Silveira Gonçalves. São Paulo: Martin Claret, 2005.

MEDÉIA, Direção de Píer Paolo Pasolini. Itália, França: versátil Home Vídeo, 1969, 110min., legendado.