



## Paixão e barbárie: Eurípedes e Pasolini

Passion and barbarie: Euripide and Pasolini

Lílian Lopondo<sup>1</sup>

Maria Luiza Guarnieri Atik<sup>2</sup>

**Resumo:** O objetivo deste trabalho é examinar como o cineasta italiano Pier Paolo Pasolini recontextualiza, por meio da linguagem fílmica, na passagem dos anos 60 para os 70, a tragédia **Medeia**, de Eurípedes, e quais as estratégias discursivas de que se vale para operar a transcodificação do hipotexto num novo paradigma.

**Palavras-chave:** Intertextualidade; transcodificação; consciência mítica; consciência histórica.

**Abstract:** This paper aims at examining the way in which, in the transition from the sixties to the seventies, the Italian director Pier Paolo Pasolini recontextualizes the tragedy of Euripide's **Medea** in filmic language and the discursive strategies he uses to operate the transcodification of the hypotext in a new paradigm.

**Keywords:** Intertextuality; transcodification; mythic consciousness; historical consciousness.

Nos anos 60, Pier Paolo Pasolini opta pela recriação de textos da Antigüidade, como **Édipo Rei**, de Sófocles, e **Medeia**, de Eurípedes, como uma forma de se opor à invasão da cultura de massa, à comercialização e à manipulação do cinema tradicional.

A sua familiaridade com os textos clássicos inicia-se com a tradução da **Oréstia**, de Ésquilo, a pedido de Vittorio Gassman em 1959, à qual se somam as traduções de outras obras do mesmo dramaturgo.

Se por um lado, como observa Amoroso, “Pasolini destacava, nessa experiência de tradutor, a importância de reconhecer as forças irracionais que habitam o homem, para poder ter a chance de ‘domesticá-las’”(AMOROSO, 2002, p.56); por outro, o próprio Pasolini afirma que “a incerteza existencial da sociedade primitiva permanece como categoria da angústia existencial ou da fantasia, na sociedade evoluída”. No primeiro caso, estamos diante do cineasta que acredita no poder transformador da arte, como bem o exemplificam seus

---

<sup>1</sup> Professora doutora em Literatura Portuguesa pela Universidade de São Paulo. Docente do Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa da Universidade de São Paulo e da Universidade Presbiteriana Mackenzie.

<sup>2</sup> Professora doutora em Literatura Francesa pela Universidade de São Paulo. Docente do Programa de Pós-Graduação em letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie.

filmes neo-realistas; no segundo, frente a um artista em plena conexão com a sua época.

O objetivo deste estudo é examinar como o cineasta italiano reatualiza a tragédia **Medeia** (431 a.C.) por meio da linguagem fílmica, na passagem dos anos 60 para os 70, e quais as estratégias discursivas ou os mecanismos de que se vale para operar a transcodificação do texto-matriz num novo artefato estético.

Ao longo dos séculos, o mito da conquista do Velocino de Ouro e os amores de Jasão e Medeia foram retomados por muitos poetas. Na Antiguidade Clássica, destacam-se os poetas Píndaro e Apolônio de Rodes. Para Píndaro, diferentemente de Homero, os deuses eram seres onipotentes, dotados de uma infalível sabedoria. Puros como os deuses eram também os heróis. Assim, em sua poesia

o seu Jasão, enaltecido na **Pítica IV**, é o protótipo do herói sem mácula, orgulhoso de ter sido educado pelo sábio centauro Quíron e suas castas filhas, e de ter vivido vinte anos sem jamais ter cometido vilania em palavras ou atos, contra que quer que seja (MADDALUNO, 1991, p.29).

Já Apolônio de Rodes, no século III, em seu poema **Os Argonautas**, dividido em quatro livros, dedica o terceiro ao amor de Medeia e Jasão. Como assinala Fernanda Maddaluno, o poeta observa com um novo olhar “o acender-se e o atear-se da paixão amorosa no coração de Medéia, concebida”, por ele, “como uma jovem ingênua, que se enamora, sem se preocupar com a reciprocidade do amor, sacrificando à sua paixão tudo o que lhe é mais caro” (*Ibidem*).

Entretanto, é com Eurípides que o mito da conquista do Velocino de Ouro e os amores de Jasão e Medeia se perpetuam no universo da tragédia clássica, tornando-se a versão mais conhecida e reconstituída ao longo dos séculos em numerosas adaptações teatrais, tais como: **Medeia** de Corneille (França, século XVI); **Medeia**, de Giovanni Battisti Niccolini (Itália, século XVIII); **Medeia**, escrita por Franz Grillparzer (França, 1822); **Medeia**, de Hippolyte Lucas, representada em Paris, em 1855; **Medeia**, de Jean Anouilh

(1953) ou ainda, uma de suas variantes, **Gota d'água**, de Paulo Pontes e Chico Buarque de Holanda, ambientada na periferia carioca, da década de 70.

Por outro lado, é importante assinalar que o próprio Eurípides inova ao compor a sua obra. Segundo Albin Lesky, “os deuses ainda estão presentes”, “o tema ainda nasce do mito”, mas o destino, em dramas como *Medeia* e *Hipólito*, “nasce do próprio homem, do poder de suas paixões, ao qual já não recebe mais, no sentido esquiliano, a ajuda de um deus como συλλήπτωρ, que o guie pelo caminho da aprendizagem e do conhecimento”( LESKY, 1996, p.192-193). Medeia, princesa de Cólquida, abandonada por Jasão, é sobretudo a mulher que opõe ao sofrimento e à ofensa o caráter desmedido de sua paixão. E é como pessoa humana que Eurípides a transforma em assassina dos próprios filhos.

Na obra de Pasolini, os deuses também estão presentes; o tema ainda nasce do mito. Mas como ocorre a transposição da peça de Eurípides para o texto fílmico?

Em **De la literatura al cine**, José Noriega, ao tratar das adaptações de textos teatrais para o cinema, destaca dois procedimentos: adaptação integral e adaptação livre. Segundo Noriega, a adaptação integral – fiel ao original literário - ocorre quando

el conjunto del texto teatral há sido plasmado en el fílmico. La realización cinematográfica no opera entonces sobre el texto (fuera de elementos como la prosódia y la dirección de actores), sino sobre la organización en actos y escenas y sobre las didascalias que ha establecido el autor literário, en orden a crear un texto fílmico; existe la voluntad de “servir al texto”, de plasmar en celulóide las cualidades dramáticas de la obra tal y como han sido expressadas por el autor (NORIEGA, 2000, p.73).

No caso da adaptação livre, os elementos do texto teatral servem como ponto de partida para a construção do discurso fílmico, que terá um alto grau de autonomia em relação ao texto-matriz. Quanto aos processos da adaptação livre, estes podem ocorrer em três níveis distintos:

a) sobre el texto, cuyos diálogos se modificam, resumen, concetran, amplían o eliminan, etc.; b) sobre la organización y estructura dramática, que desaparece en parte o por completo; y c) sobre el espacio-tiempo, que

sufre una transformación en orden a establecer nuevas coordenadas (*Ibidem*, p.75).

As primeiras imagens da adaptação livre realizada por Pasolini nos remetem à infância de Jasão, tendo ao seu lado como preceptor o centauro Quíron, que será responsável também por sua educação na adolescência e na passagem para a vida. A seguir, o foco se desloca para Medeia e todos os antecedentes da tragédia que aparecem de forma resumida no prólogo do texto de Eurípides sofrem acréscimos ou deslocamentos. Durante uma hora e trinta minutos, o filme resgata uma série de episódios relacionados ao mito do Velocino de Ouro, desde a chegada de Jasão ao reino da Cólquida, as estratégias de Medeia para ajudá-lo a reaver o Velocino de Ouro, até a fuga de ambos para Grécia. Quando a ação se desloca para Corinto, tem o início da releitura da peça de Eurípides por Pasolini a qual, ao mesmo tempo em que se configura como uma adaptação livre mediante as repetições, as supressões, os acréscimos ou os deslocamentos de cenas e diálogos, repropõe a dualidade entre mito e razão, entre barbárie e civilização.

Segundo Mircea Eliade, o mito narra os feitos fabulosos ou heróicos de deuses ou seres divinos que ocorreram “no começo do Tempo, *ab initio*”. O mito revela um acontecimento primordial, que “se passou *ab origine*. Uma vez ‘dito’, quer dizer, revelado, o mito torna-se verdade apodítica: funda a verdade absoluta”(1992, p 84). Por outro lado, não se pode descurar do fato de que o mito adquire feição diversa de acordo com o momento histórico em que se insere. Há que lembrar das agudas reflexões de Roland Barthes, em **Mitologias** (1972, p.32), a respeito:

Não existe, evidentemente, uma manifestação simultânea de todos os mitos: certos objetos permanecem cativos da linguagem mítica durante um certo tempo, depois desaparecem, outros substituem-no, sendo elevados ao mito.[...] Certamente que não: pode-se conceber que haja mitos antiqüíssimos, mas não eternos; pois é a História que transforma o real em discurso; é ela e só ela que comanda a vida e a morte da linguagem mítica. Longínqua ou não, a mitologia só pode ter um fundamento histórico, visto que o mito é uma fala escolhida pela História: não poderia de modo algum surgir da ‘natureza’ das coisas.

A recriação do mito no filme de Pasolini ganha novos contornos na voz do Centauro. Num primeiro momento, o Centauro revela a Jasão que ele é descendente de Éolo, filho de um filho de Atamante e que seu tio Pélias usurpou o trono de seu pai e que cabe a ele reconquistá-lo. A cena se desenrola num espaço aberto, que privilegia de diferentes ângulos um elemento natural: a água que, juntamente com o fogo, será retomada à exaustão ao longo da película. Diante desse cenário, o Centauro revela a Jasão, ainda menino, a sacralidade da obra dos deuses: “Tudo é santo, tudo é santo, tudo é santo, não há nada de natural na natureza. Guarde isso na memória”.

Utilizando-se na cena subsequente do plano panorâmico, o cineasta acentua a pequenez do homem frente ao universo, mediante a imagem de Jasão, criança, pescando às margens de um rio. Um corte abrupto nos remete a Jasão adolescente, no mesmo espaço, atento às palavras do Centauro, que reitera: “Em cada ponto que seus olhos pousam, está escondido um deus. E se por acaso não está aí, deixou sinais de sua presença sagrada”.

O plano panorâmico não tem função puramente descritiva, de exploração do espaço ou de indicação da passagem do tempo, mas contribui para enfatizar que o mito revelado torna-se uma verdade absoluta. Tudo e todos são repositórios dos deuses. À visão arcaica do mito, o Centauro acrescenta: “A santidade traz consigo uma maldição. Os deuses que amam odeiam ao mesmo tempo”. O tempo mítico está, portanto, associado ao destino de cada um, à ideia de que o homem é uma espécie de receptáculo da vontade divina, o que funciona como prolepse do desenlace trágico urdido por Medéia.

Uma outra sequência se inicia. O Centauro assume a forma de homem e, diante de Jasão adulto, sentencia:

Para o homem antigo, o mito e os rituais eram uma experiência concreta que o compreendem até em seu existir corporal e cotidiano. Para ele, a realidade é uma unidade perfeita que a emoção que sente digamos frente ao silêncio de um céu de verão equivale totalmente à mais interior experiência pessoal de um homem moderno.

A partir de então, o Centauro contesta o universo mítico e privilegia a razão como forma de conhecimento. Nega a existência dos deuses e ressalta que a lição aprendida por Jasão até ali não terá mais qualquer serventia. Paradoxalmente, à superioridade da razão, o Centauro contrapõe a força e inexorabilidade do destino traçado pelos deuses: as prolepses, antecipando o futuro, acentuam a catástrofe, fruto da falha trágica (*hamartía*) do herói.

O prólogo no discurso fílmico se desdobra numa segunda grande seqüência. Um corte abrupto marca a mudança de cenário. Uma paisagem árida e inóspita, circundada por montanhas pontiagudas, em formações circulares, e as habitações cavadas nas rochas compõem o espaço cênico desse universo tribal, que é o reino de Cólquida. Homens paramentados com peles de animais ou trajes escuros aguardam, também numa formação circular, ao pé da montanha, o cortejo que conduzirá o jovem ao local de imolação. Do espaço aberto, a câmera se desloca para o interior de uma das cavernas, onde se encontra a vítima sacrificial. Nesse momento, entra em cena Medeia, cujo rosto impassível é focalizado em segundo plano de forma nítida.

Na cena subsequente se desenrola o rito bárbaro. A vítima sacrificial é untada com as cores amarelo e vermelho, crucificada e estrangulada. Seu sangue e seu corpo esquartejado são disputados pelos participantes do ritual. Ocorre a reatualização do tempo mítico, da regeneração e fecundação da terra pela comunhão do sangue do homem com a natureza. Em contraponto com a imagem descritiva do ritual, é focado em primeiro plano, de forma repetitiva, o perfil do rosto de Medéia, que se mantém impassível e soberano.

Sons estridentes e agudos e sons de tambores compõem a trilha sonora do segundo momento do ritual. A câmera se desloca para o local do sacrifício. Os ossos da vítima são queimados e suas cinzas lançadas ao vento por Medéia, que assume a voz do discurso: “Dá vida à semente e renasce com a semente”. Medéia, que tem o poder de controlar o vento e a fecundação do solo, posteriormente exercerá o controle sobre Jasão, matando os próprios filhos. Àqueles sons somam-se os assobios, os gritos e as palmas. Personagens mascaradas se misturam à comunidade tribal e por meio da dança solicitam novamente favores dos deuses quanto à fertilidade da terra. O

fim do ritual ocorre no interior do palácio do rei Eetes, com a presença apenas dos membros da corte.

Ao mesmo tempo em que na película são recuperadas as festas dionisíacas da Grécia Antiga no seio de uma civilização bárbara, o rito apresentado por Pasolini traz as marcas da *carnavalização*, conceituada por Mikhail Bakhtin (1981), como um procedimento de dessacralização e relativização do discurso do poder. Nesse espetáculo ritualístico, as condutas e os gestos liberam-se da dominação das situações hierárquicas:

[...] 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; e a própria Medéia é presa à estaca de madeira onde o rapaz foi sacrificado (TORRECILLAS, 2006, p. 388).

A atmosfera carnavalesca também se manifesta no espaço e nas vestimentas das personagens. “O local é aberto, como uma praça onde as pessoas se reúnem”; o figurino de alguns membros da comunidade é extravagante; “a vestimenta de alguns personagens *reproduz* as vestes sacerdotais”; as alegorias, as máscaras e os adereços nos remetem as sociedades primitivas africanas (*Ibidem*, p.389).

A terceira e última grande sequência do prólogo apresenta uma série de episódios: a chegada de Jasão e dos Argonautas ao reino da Cólquida; o roubo do Velocino de Ouro, que foi possível graças ao auxílio de Medeia; a fuga; a perseguição; a chegada de Jasão, de Medeia e dos Argonautas ao reino de Pélias e o processo de aculturação da protagonista.

Algumas cenas merecem destaque. Para retardar os perseguidores, Medeia comete o seu primeiro crime em nome do amor: mata e esquarteja seu irmão Absirto, jogando os pedaços de seu corpo ao longo do caminho de fuga. A carne ensangüentada do príncipe horroriza os soldados de Eetes, que retornam ao reino depois de recolherem as partes do corpo de Absirto. Não há diálogos. Quando os soldados retornam com o corpo retalhado, ouve-se o grito de uma mulher, que anuncia a desgraça. Ao seu grito de desespero somam-se os gritos e os prantos de todas as mulheres do reino.

O mesmo procedimento será utilizado no momento em que Jasão e Medeia chegam à Grécia. Os gritos das mulheres vaticinam o desfecho sombrio: o rei Pélias, fugindo à sua promessa, nega o trono a Jasão e Medeia intervém para vingar o ultraje. A morte de Pélias obriga os amantes a buscar um refúgio seguro. Dirigem-se, então, para Corinto.

É a partir desse momento que o roteiro do filme dialoga com o texto teatral. Os elementos cinematográficos, como plano panorâmico, plano médio, primeiro plano e o *close up*, presentes no prólogo, plasmam visualmente, nesse segundo segmento, diálogos e monólogos que foram suprimidos ou condensados na narrativa fílmica em sua releitura do paradigma euripídiano.

Pasolini recorre a outros procedimentos para manter a dramaticidade do texto de Eurípides; gestos, expressões faciais, olhares e até mesmo o silêncio absoluto revelam a intensidade dos sentimentos das personagens, principalmente dos sentimentos contraditórios de Medeia, cujo amor, ódio, mágoa, paixão e desespero levam-na a planejar a mais terrível das vinganças.

A organização e a estrutura dramática da tragédia sofrem transformações significativas; ora Pasolini emprega o procedimento de acréscimo, como o encontro de Jasão com os dois Centauros no Palácio de Corinto; a festa de noivado de Jasão, o último relacionamento amoroso do casal, antes de Glauce receber o presente de casamento enviado por Medeia; ora o cineasta se utiliza de supressões ou deslocamentos de cenas.

Na décima cena do texto teatral, Egeu, rei de Ática, em viagem para Delfos, passa por Corinto, onde se encontra Medeia, e promete-lhe dar abrigo ao saber de seu infortúnio. Assim que Egeu se retira, inicia-se a décima primeira cena, na qual o monólogo de Medeia revela um plano de vingança totalmente amadurecido. A supressão das duas cenas na obra de Pasolini não comprometem a tensão dramática, uma vez que outros procedimentos intertextuais são enfatizados, como o deslocamento e a reduplicação de cenas.

A antecipação dos acontecimentos trágicos desvela o plano de vingança de Medeia, tal qual aparece em sua imaginação: Glauce recebe a roupa de sacerdotisa, acompanhada de adereços. Ao vesti-la, a jovem sente-se totalmente sufocada, e sai de seus aposentos desesperada, correndo pelos



jardins do Palácio. Fora das muralhas, as vestes incendiadas matam-na. O rei Creonte, ao tentar salvar a filha, atira-se sobre o seu corpo e também morre queimado. A duplicação da cena dá-se após a expulsão de Medeia do reino de Creonte. A cena se repete no plano da realidade fílmica, porém o desfecho é outro. Glauce, sufocada pela dor que a vestimenta lhe causa, atira-se do penhasco. Seu pai segue-lhe passos. Há, entre primeira e a segunda cena, um jogo entre a imaginação de Medeia e a realidade. Entretanto, os dois desenlaces diferem do modelo grego. Na peça de Eurípidés, a morte da filha de Creonte nos é revelada pela voz do mensageiro:

[...] Teus filhos e o pai deles ainda não estavam longe, e ela pega o resplandecente vestido, enfia-se nele, coloca a coroa de ouro na frente e arranja o cabelo diante de um claro espelho, sorrindo á sua imagem. Depois se levanta e percorre o apartamento, pousando com graça no solo a deslumbrante alvura dos pés; enlevada com esses presentes, diversas vezes ela se apruma e atira um olhar aos calcanhares. Mas logo um horrível espetáculo se oferece aos nossos olhos. Ela muda de cor, recua, treme em todos os membros e é com grande dificuldade que chega ao trono e sobre ele se abate, exatamente no momento em que ia cair ao chão. Uma velha escrava [...] começa a urrar, até o momento em que vê uma espuma sair-lhe da boca, seus olhos se abaterem, o sangue se lhe retirar das veias. [...] o infeliz pai, que ignorava essa desgraça, entra de repente no quarto, precipita-se sobre o corpo da filha e solta gritos dilacerantes. [...] Quando cessou de lamentar-se e de gemer, experimenta reerguer seu corpo débil, mas permanece preso ao fio do tecido, como a hera aos galhos do loureiro. É então uma pavorosa luta. [...] As carnes do ancião se destaca, de seus ossos. Enfim ele se extingue, entrega a alma, o infeliz, seus sofrimentos estavam acima de suas forças. [...] (EURÍPIDES , 1976, p. 49-50-51).

Quanto ao desfecho propriamente dito, nos dois textos Jasão não consegue se aproximar dos filhos mortos. Em Pasolini, o impedimento se deve a fato de Medeia, após assassinar os filhos, ter incendiado a própria casa. O diálogo entre Jasão e ela é tenso e a imagem que permanece é a do fogo que separa os dois. Em Eurípidés, Medeia afirma que enterrará os filhos no bosque sagrado de Hera Acréia, “para que nenhum inimigo lhe cause o ultraje de

violar-lhes a sepultura” (Eurípides, 1976, p. 58). Protegida pelo Sol, parte para o espaço celeste, mantendo-se a salvo da ira de Jasão.

A Medeia de Eurípides é sempre grega e nunca se torna diferente do que sempre foi. Seu comportamento enfurecido e seus crimes parecem encontrar justificativa na rejeição de que foi vítima e no duplo crime de Jasão: o falso juramento e a ingratidão.

A Medeia de Pasolini é sempre bárbara. O ritual de aculturação e o contato com o povo de uma nação civilizada a transformam numa ânfora cheia de conhecimento que não lhe pertence; e mesmo sentindo que não se reconhece mais, sua origem bárbara não se perde: “ainda sou a mesma”, afirma Medeia em uma de suas falas no filme.

Georges Gusdorf, em **Mito e Metafísica** (1980), estuda em profundidade a construção do mito desde a pré-história até seus desdobramentos na filosofia e na antropologia modernas. O autor esclarece que muitas vezes entendemos o termo *mito* apenas como uma narrativa antiga que busca estabelecer símbolos ou padrões humanos. Na verdade, a questão é muito mais extensa e complexa, uma vez que o mito está relacionado ao primeiro conhecimento que o homem adquire de si mesmo ainda na pré-história.

A consciência mítica é fruto da exigência funcional de equilíbrio entre homem e natureza e daí decorreria a criação dos mitos ligados às estações do ano, a certos animais, aos fenômenos naturais, etc. A organização da vida coletiva do homem, desde as suas origens, exigiu dele o esforço incessante de relacionar as questões existenciais aos ciclos naturais do seu meio:

A manutenção da existência exige a busca de um equilíbrio frágil e ameaçado, do qual a menor das rupturas já impõe penalidades severas. Insegurança ontológica, geradora de angústias, como se a vida mesma do homem correspondesse a uma transgressão natural./.../ *O habitat humano assume forma mental. A consciência mítica permite a constituição de um envolvimento protetor no seio do qual encontra o homem seu lugar no universo.* (*Ibidem*, p.24-25. Grifo nosso)

Observa-se, portanto, que a consciência mítica nasce e se consolida como meio de tornar mental aquilo que o homem não é capaz de dominar materialmente, surge da necessidade de reconectar-se ao mundo, recriando-o mentalmente. Tal consciência desenvolve-se em forma de representações, de ritos, de técnicas, de ações que se repetem e que, hoje, podem estar simplesmente associadas às narrativas de acontecimentos fabulosos, as lendas. Em um nível mais profundo, a consciência mítica é a “estrutura deste jogo entre o homem e o mundo. Ela corresponde, pois, a uma função vital da criação do mundo pelo homem” (*Ibidem*). Conforme Mircea Eliade (1992), o caráter essencial da experiência mítica nada mais é do que o de realizar uma realidade complexa, incompreensível, indissolúvel. Para essa compreensão da realidade por intermédio da consciência mítica, há que fazer uso dos ritos, os quais são, de acordo com Van der Leeuw, “um mito em ação” (*Apud* GUSDORF, 1980, p. 36). O rito visa ao mito, tem por objetivo suscitá-lo, reatualizá-lo. A ação ritual tem sobre o indivíduo e sobre o grupo o poder de acessar uma supra-realidade, a qual, por sua vez, estabelece o contacto entre o sagrado e o profano.

A repetição de ações, de ritos e a representação de arquétipos inserem-se no tempo do eterno retorno, caracterizado pela idéia de ciclos. Esse tempo não se encontra na consciência do homem primitivo, uma vez que ele vive toda a sua existência nele. Na experiência integral do homem primitivo, o nascer do sol e/ou da lua são acontecimentos da mesma ordem que o resultado de uma batalha ou do sucesso na construção de uma jangada (GUSDORF, 1980, p.43). Por isso, o seu tempo integral é o tempo do mito.

Convém sublinhar que o estabelecimento do homem no mundo comporta a exigência de uma passagem do caos para o cosmos. Toda vida religiosa, mesmo rudimentar, supõe a constituição de um conjunto de ritos, a formulação de um culto, “as prescrições rituais, que determinam obrigações em relação ao sagrado, *dão passagem, em favor do homem, a uma região de menor tensão, onde as influências ontológicas se exercerão a seu favor*” (*Ibidem*, p.60. Grifo nosso).

Mas é preciso não esquecer que o olhar de Pasolini sobre o mito é o de um artista que viveu e produziu em meados do século XX. Os rituais, bem como a noção de participação são recontextualizados e, conseqüentemente, apresentam novos traços. O homem dito civilizado, o qual, ao longo da Idade Média, do Renascimento e da Modernidade usou em maior ou menor grau a racionalidade consciente como fonte geradora de sentido para seu horizonte, substitui o mito pela ciência e pela história que, de acordo com as palavras de Van der Leeuw, é “o homem acrescentado à natureza, é o homem que exerce um direito de reconquista do universo, *remodelando-o de acordo com sua imagem para melhor nele se instalar*” (*Ibidem*, p. 44 - Grifo nosso).

Se a consciência mítica tende à manutenção do *status quo*, a consciência histórica, racional, afirma a subjetividade pessoal e a encaminha a uma total transformação da paisagem natural que, tanto na *Medeia* helênica quanto na italiana, é substituída pelo cenário da *urbs*, com o palácio de Creonte e as ruas no plano superior e a morada da protagonista no inferior. O espaço, portanto, surge transformado sob o assalto da “técnica”, que implica a sua racionalização.

Além do mais há que observar, que, nas imediações do palácio, numa espécie de feira-livre, são exibidos objetos manufaturados pelas mulheres, o que, em certa medida, as mostra afastadas da lei da participação – própria da consciência mítica - mediante a dissociação entre a interioridade e a exterioridade. O utensílio é uma das maneiras de formação da consciência individual, pois “dá forma e sentido à realidade, e simultaneamente ao espírito, que *descobre o seu reflexo nas formas que veio a criar*” (*Ibidem*, p. 163 - Grifo nosso ).

O grifo do trecho transcrito presta-se a dupla interpretação: se, de um lado, a consciência intelectual, ao opor-se à mítica, revela o homem como sujeito da sua história emancipando-o, de outro presta-se a um paradoxo:

As concupiscências afirmam na natureza humana um egoísmo irremediável que faz oposição ao triunfo da razão. Instintos, paixões, sentimentos, todos os mal-entendidos e desvios do conhecimento e da ação nascem no homem da *contaminação do intelectual pelo biológico* (*Ibidem*. p.164 - Grifo nosso).

Explicam-se, com isso, as cenas em que Medeia e Jasão relacionam-se sexualmente: ela parece ter verdadeira obsessão pelo corpo do amado, reiteradas vezes objeto de sua contemplação. Além do mais, se se considerar o sacrifício do jovem em Pélias; a cerimônia de seu esquartejamento (em tudo semelhante aos rituais em honra das divindades ctônicas na Grécia); os assassinatos de Glauce, Creonte e das crianças, a imagem do homem pasoliniano – retomada na sequência inicial e final de *Oedipus Rex* e com a chegada do protagonista em *Teorema* – desenha-se nitidamente ao espectador: bárbaro, à mercê das mais recônditas e cegas paixões que razão alguma é capaz de dominar.

### **Bibliografia**

- AMOROSO, Maria Betânia. **Pier Paolo Pasolini**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoievski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.
- BARTHES, Roland. **Mitologias**. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1972
- ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano. A essência das religiões**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- \_\_\_\_\_. **Mito do eterno retorno**. São Paulo: Mercuryo, 1992.
- EURÍPIDES. *Medéia. As bacantes*. São Paulo: Abril Cultural, 1976.
- GUSDORF, Georges. **Mito e Metafísica**. Lisboa: Convivium, 1980.
- LESKY, Albin. **A tragédia Clássica**. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- MADDALUNO, Fernanda B. M. **A Intertextualidade no teatro e outros ensaios**. Niterói: EDUFF, 1991.
- MEDEIA**. Direção: Pier Paolo Pasolini. Produção: Maria Cicogna Franco Rossellini. Intérpretes: Maria Callas, Massimo Girotti, Giuseppe Gentile, Laurent Terzief e outros, 1972. 1DVD
- NORIEGA, José Luis Sánchez. **De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación**. Espanha: Ediciones Paidós Ibérica, 2000.

RINNE, Olga. **Medéia**. *O Direito à Ira e ao Ciúme*. São Paulo: Cultrix, 1995.

TORRECILLAS, Maria Vera Cardoso. “Análise das relações dialógicas entre a obra teatral *Medéia*, de Eurípides, e o filme *Medéia*, de Pasolini”. In: **Revista Integração**. Out./nov./ dez. – 2006, Ano XII, nº 47.