

**A feiticeira da paixão:  
da tragédia euripidiana ao cinema de Pasolini**

Ana Flávia Ferraz

Otávio Cabral

**RESUMO:** O presente artigo tem como proposta refletir sobre a transposição do mito de Medeia do teatro trágico antigo à narrativa cinematográfica contemporânea. Desde a Grécia antiga aos dias atuais a feiticeira da Cólquida fascina dramaturgos, poetas e cineastas. Tomando como ponto central o feminino na obra dramática *Medeia* (431 a.C.) do tragediógrafo grego Eurípides e na obra cinematográfica homônima, de 1970, do diretor e escritor italiano Pier Paolo Pasolini, buscaremos refletir sobre essas narrativas trágicas.

**PALAVRAS-CHAVE:** tragédia grega, cinema, mito

**The witch of passion:  
euripidean tragedy of the Pasolini film**

**ABSTRACT:** This article aims to reflect on the transposition of the Medea myth of the ancient tragic theater to contemporary film narrative. From ancient Greece to the present day the sorceress of Colchis fascinated playwrights, poets and filmmakers. Taking as its central point the female dramatic work in *Medea* (431 BC) the Greek Euripides and the eponymous film work of 1970, the Italian writer and director Pier Paolo Pasolini, seek to reflect on these tragic narratives.

**KEYWORDS:** greek tragedy, film, myth

## **A TRAGÉDIA GREGA**

A tragédia, que se inicia na Grécia antiga, no século V a.C., segue conquistando admiradores ao longo dos tempos. Milhares de anos depois, a dramaturgia de Ésquilo, Eurípides e Sófocles é frequentemente encenada e encontramos releituras dos conflitos trágicos em diversas expressões artísticas contemporâneas. No século XX, dramaturgos, cineastas e escritores revisitaram essas tragédias, com a proposta de trazer os mitos milenares para discutir os problemas da sociedade atual. Do teatro grego, amplia seus espaços de ocupação e alcança autores e diretores contemporâneos, provenientes das mais diversas linguagens artísticas. No cinema, o cineasta italiano Pier Paolo Pasolini e o grego Michael Cacoyannis talvez sejam os personagens principais dessas releituras.

Dando um breve mergulho nos estudos sobre o trágico, nos parece que toda sua problemática se origina e atinge seu esplendor na Grécia clássica, como também se torna inegável o fato de que toda a dramaturgia ocidental subordinada à tragédia, por mais vasta que seja sua abrangência, é construída sempre a partir da tragédia ática e a ela retorna.

Foi a partir do antagonismo existente no mundo grego, entre a arte plástica ou apolínea e a arte sem formas ou musical, a arte dionisíaca, que surgiu a tragédia ática (NIETZSCHE, 19--).

Muito propositadamente, Nietzsche nos lembra que os gregos sentiram as angústias e os horrores da existência: para lhes ser possível viver, tiveram de gerar em sonho o mundo brilhante dos deuses olímpicos.

Ainda segundo o filósofo alemão, os deuses olímpicos foram criados para que o povo grego pudesse viver:

...e nós podemos imaginar esse nascimento olhando para o espetáculo da primeira teogonia do pavor, teogonia que se transforma por efeito do instinto de beleza apolínea, e que vem a ser, por transições insensíveis, a teogonia da alegria olímpica – tal como entre espinhos nascem rosas. Como poderia este povo de emoções tão delicadas, mas de desejos tão impetuosos, este povo tão excepcionalmente idôneo para a “dor”, suportar a existência se não tivesse contemplado nos seus deuses a imagem mais pura e radiosa? (NIETZSCHE, 19--, p. 30).

Criando seus deuses, vendo neles sua imagem transfigurada, igualando suas vidas, o homem grego achava justificada a existência humana. Viver respaldado pela luz dos deuses, podendo contemplá-los a cada instante, valia a pena e tornava mais digno o esforço por viver.

Foi, com certeza, Aristóteles quem constatou em Homero, ou seja, no gênero épico, as raízes formadoras da tragédia:

Porém Homero, assim como se distingue em tudo o mais, também parece ter visto bem, fosse por arte ou por engenho natural, pois ao compor a *Odisséia* não poetou todos os sucessos da vida de Ulisses [...] Porque de haver acontecido uma dessas coisas, não se seguia necessária e verossimilmente que a outra houvesse de acontecer, mas compôs em torno de uma ação uma a *Odisséia*, – uma, no sentido que damos a esta palavra, e de modo semelhante a *Ilíada*. (1966, p. 77).

Nota-se, portanto, que é necessário que exista um encadeamento dos fatos unindo personagens, motivos, situações, tudo isso desencadeado de uma forma tal que um não independe do outro e todos são dependentes; há também a questão da verossimilhança como pressuposto básico na dramática aristotélica para asseverar e confirmar o encadeamento das ações. É, pois, na poesia épica, mais especificamente na homérica, que se acham incrustados

os germes da tragédia, os quais posteriormente foram ampla e exaustivamente comentados, como que a confirmar a constatação aristotélica:

A tragédia traz de novo à poesia grega a capacidade de abarcar a unidade de todo o humano. [...] Malgrado a grande fecundidade da literatura, nos séculos intermédios só a epopéia a iguala na riqueza do conteúdo, na força estruturadora e na amplitude do seu espírito criador. [...] A epopéia e a tragédia são como duas grandes formações montanhosas ligadas por uma série ininterrupta de serras mais pequenas. (JAEGER, 1979, p. 267).

Podemos, daqui em diante, tratar do trágico mais objetivamente, como associado à formação artística da tragédia, uma vez entendida a epopeia homérica como instante rudimentar em direção à objetivação do trágico na obra de arte.

Antes é importante acentuar o desgaste sofrido pela palavra trágico ao longo do tempo e constatar o quanto ela tem se distanciado do seu sentido clássico, para transformar-se num adjetivo caracterizador de acontecimentos fatídicos.

Atualmente tornou-se comum designar determinado fato desagradável como sendo uma verdadeira tragédia, ou considerar algum desfecho fora de parâmetros previsíveis como sendo de proporções trágicas; com isto, queremos afirmar que situações desagradáveis ou catastróficas, ou ainda estados de solidão ou angústia, não são elementos suficientes para a caracterização do trágico; este se dá, como vimos, mediante uma sucessão de acontecimentos, como que uma reação em cadeia

Falando-se em trágico e em tragédia não se pode deixar de recorrer a Aristóteles, que realizou o primeiro estudo sobre a temática, em 334-330 a.C. *A Poética* é, portanto, a primeira tentativa de explicação do gênero, considerando seus elementos e sua construção narrativa. O filósofo entende a tragédia como a forma perfeita de poesia, definindo-a como

[...] imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes (do drama), (imitação que se efetua) não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o “terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções.” (ARISTÓTELES, 1992, p. 37).

Segundo ele, a tragédia é um mito encenado cujo objetivo é suscitar o terror e a piedade, a fim de alcançarmos, através do sofrimento do outro, o estado purificado (catártico).

Ora, como vimos, Aristóteles diz em sua definição que a “imitação se efetua não por narrativa, mas mediante atores” (1966), ou seja, através da mimese, palavra que o filósofo recebeu de Platão, rejeitando a dialética platônica da essência e da aparência, para quem o poeta é um recriador inconsciente.

Ainda nos diz que “as ações e o mito constituem a finalidade da tragédia”; mais adiante, reforça: “o mito é o princípio e como que a alma da tragédia”. E para ratificar, afirma: “o mito é imitação de ações” (1966). Sabemos que os mitos em sua forma bruta são extremamente horrorosos e dolorosos, e por isso mesmo, atrágicos; se a tragédia os reproduz, deve, por conseguinte, imitar realidades também dolorosas, porém prazerosas.

Junito Brandão (1984) explica que num primeiro momento parecemos estar diante de uma incongruência: como podemos sentir prazer, diante de realidades tão dolorosas, capazes de nos provocar terror e compaixão? Simplesmente porque, apesar de a matéria-prima da tragédia ser a mitologia, o que presenciamos não são os mitos em sua natureza trágica e brutal, mas a reprodução de fatos ligados à realidade através do poético, isto é, imitados por intermédio do processo artístico; o poeta, então, para aliviar tal brutalidade, lança mão do terror e da compaixão, tornando os mitos esteticamente operantes.

Ter o mito como finalidade da tragédia significa reproduzir uma sociedade cujo homem tinha o seu destino determinado pelos deuses e onde a fragilidade da condição humana estava sempre posta à prova.

O homem grego, mercê da sua fragilíssima condição, era colocado a todo instante diante de um dilema: de um lado estavam os deuses olímpicos, sempre atentos a qualquer *démesure*<sup>1</sup>; do outro, as garras da *Moira*, destino cego.

Não havia saída, portanto, para o homem grego, pois a qualquer transgressão, ou ultrapassagem do métron – ir além do seu próprio limite, da sua própria medida –, correspondia sempre uma dupla culpa, porquanto, uma vez cometida a falta, estava contrariando não apenas um princípio divino, senão também jurídico, caracterizando a duplicidade da culpa:

Na Grécia, todas as correntes religiosas confluem para uma bacia comum: sede de conhecimento contemplativo, purificação da vontade para receber o divino e libertação desta vida [...] para uma vida de imortalidade, [...] essa mesma sede nostálgica de imortalidade [...] chocava-se violentamente com a religião oficial e aristocrática da *polis*, cujos deuses olímpicos estavam sempre atentos para esmagar qualquer *démesure* (desmedida) de pobres mortais que aspirassem à imortalidade. Os deuses olímpicos sentiam-se ameaçados, e o Estado também,

---

<sup>1</sup> Palavra francesa que significa desmedida, bastante utilizada pelos estudiosos do trágico.

uma vez que o *homo dionysiacus*, integrado em Dioniso, através do êxtase e do entusiasmo, se libera de certos condicionamentos e de interditos de ordem ética, política e social. (BRANDÃO, 1984, p. 11).

Não podemos esquecer a observação feita por Arnold Hauser com relação ao surgimento da tragédia em seus aspectos externos e internos e sua relação com a tão decantada democracia ateniense.

Segundo este ensaísta, não foi sem razão que a tragédia veio a se constituir “na criação artística mais característica da democracia ateniense” (1995). Diferentemente de qualquer outra forma artística, ela foi capaz de reproduzir mais clara e fielmente aquele período, através das montagens apresentadas nos festivais, onde segmentos numerosos da população eram acessados em detrimento de outros, como as mulheres, as crianças e os escravos. Já a figura do herói era invariavelmente protagonizada por um nobre.

A questão não se torna tão difícil de compreender, se atentarmos para o fato de que a Atenas do século V não passava de uma cidadela aristocrática, quando comparada com as democracias modernas, e que as vitórias e conquistas políticas foram obtidas principalmente por homens de origem aristocrática. Segundo Hauser (1995, p. 82),

[...]só no último quartel do século V é que alguns indivíduos oriundos da classe média desempenharam um papel destacado nos negócios públicos – e mesmo então a aristocracia reteve ainda posição predominante.

Daí sua afirmação quanto à tragédia constituir-se na criação artística, diferentemente de qualquer outra, mais característica daquela democracia; justamente porque, nela, estão muito mais explícitos os conflitos internos da estrutura social, servindo de veículo para propagar o padrão do indivíduo ideal, conciliador, tolerante e generoso, personificado pelo nobre:

Tratava-se de uma democracia imperialista, cuja política beneficiava os cidadãos livres e os capitalistas à custa dos escravos e daqueles setores do povo que não compartilhavam dos lucros da guerra [...] Desde o começo, a tragédia dirige-se a um público mais numeroso e variado [...] Por outro lado faz inegavelmente a propaganda dos padrões do indivíduo de coração generoso, do incomum homem eminente, [...] Mas até mesmo o público da tragédia grega é, em certa medida, um público seletivo, no melhor dos casos consiste de cidadãos livres [...]. (HAUSER, 1995, p. 83-85).

Em todas as tragédias gregas vamos encontrar a reprodução desse indivíduo referido por Hauser como o padrão ideal do homem grego, o herói excepcional, indivíduo extraordinário, enfim, o nobre, o aristocrata; daí Aristóteles enfatizar ser a tragédia um gênero superior, ao compará-la com a comédia.

Sua atitude não é de todo desprovida de razão, sobretudo se analisarmos o fato pela ótica do próprio filósofo: a tragédia era um instrumento político a serviço dos interesses aristocráticos, e não convinha, politicamente, propagar outro tipo de cidadão, a exemplo daquele da comédia, que não era necessariamente nobre.

À democracia imperialista não interessava explicitar a crueza de vida dos setores da população que não compartilhavam dos lucros da guerra, e tampouco dos escravos; interessava, isto sim, propagar a ideia de um homem padrão, como forma de manutenção do *status quo*.

Por isso mesmo, Aristóteles inicia sua conceituação afirmando tratar-se, a tragédia, da imitação de uma ação de caráter elevado, ou seja, imitação de uma ação humana efetuada não por um indivíduo qualquer, mas por alguém inserido nos padrões estabelecidos, como sendo o ideal para os objetivos políticos das classes que governam a *polis*; daí afirmar ser a tragédia superior à comédia, justamente pela exaltação do caráter humano refletido pela primeira, ou seja, o caráter elevado do homem nobre, do aristocrata (1966).

Paulo Mendonça (1953), ao comentar o conceito aristotélico, diz que “tragédia é coisa que acontece, não coisa que é contada”, pois não pode “haver tragédia sem personagens”, isto é, sem quem a pratique, já que ela reproduz ações humanas, mas não quaisquer ações e sim aquelas praticadas por indivíduos superiores, indivíduos melhores do que o comum dos homens.

Infelizmente, dentre os inúmeros tragediógrafos existentes na Grécia antiga, e que foram estudados pelo estagirita, chegaram até nós apenas Esquilo, Sófocles e Eurípides e embora a diferença temporal entre os três não seja tão expressiva, a distinção entre suas dramaturgias é gritante. Enquanto Ésquilo construía seu teatro baseado em princípios marcadamente religiosos, Sófocles transferia para os oráculos e adivinhos as vozes dos deuses. Contrariamente, Eurípides, desce “para as ruas de Atenas” (BRANDÃO, 1984) e dessacraliza o mito, provocando uma ruptura, assumindo uma postura rebelde em relação às tradições teatrais da época. O poeta da busca (BRANDÃO, 1984), inaugura a tragédia inovadora, fruto das paixões e arrebatamentos. Já dizia Aristóteles que Sófocles apresentava o homem como ele deveria ser, e Eurípides como eles, de fato, eram. Do sagrado ao humano:

“[...] a paixão amorosa, tão ausente em Ésquilo e Sófocles, há de ser a mola-mestra do drama euripídiano. Eis aí o motivo que o poeta concedeu à mulher o trono de sua tragédia” (BRANDÃO, 1984).

Segundo Brandão (1984), das 17 tragédias de Eurípides que conhecemos, 12 são nomes de mulheres e 13 têm uma mulher como protagonista. Este artigo vai focar o feminino em uma das obras mais famosas do tragediógrafo: *Medeia*.

## O MITO DE MEDEIA

*Medeia* foi representada em Atenas, em 431 a.C, por Eurípides, mas a lenda da feiticeira figura na obra de diversos outros autores. Porém, é de fato com Eurípides que o amor de Jasão e Medeia se perpetua na tradição dramática grega, tornando-se a versão mais famosa do mito. No Brasil, A *Medeia* de Eurípides foi encenada por diretores teatrais de grande importância na cena contemporânea, como Antunes Filho, em 2001, e Bia Lessa, em 2004. Paulo Pontes e Chico Buarque, numa atualização do mito em *Gota d'água*, leva o drama ao contexto dos morros cariocas dos anos 70. No cinema, Pasolini e Lars Von Trier trazem o mito para as décadas de 70 e 90.

A peça euripídiana se inicia no momento em que Jasão está prestes a esposar a filha do rei de Corinto, mas o mito de Medeia remete a outros dois: o Velocino de Ouro e os Argonautas. Segundo Tomas Bulfinch:

Há muitos e muitos anos, viviam na Tessália um rei e uma rainha chamados Atamas e Nefele, que tinham dois filhos: um menino e uma menina. Depois de um certo tempo, Atamas enfadado da esposa, expulsou-a e casou-se com outra mulher. Nefele, receosa de que os filhos corressem perigo, em vista da influência da madrasta, tratou de livrá-los deste perigo. Mercúrio ajudou-a e deu-lhe um carneiro com Velocino de Ouro no qual Nefele colocou as duas crianças, certas de que o carneiro as levaria a um lugar seguro. O carneiro elevou-se no ar com as duas crianças nas costas, tomando o rumo do nascente, até que, ao passar sobre um estreito que separa a Europa da Ásia, a menina, cujo nome era Heles, caiu no mar, que passou a ser chamado Helesponto, hoje Dardanelos. O carneiro continuou a viagem, até chegar ao reino da Cólquida, na costa oriental do Mar Negro, onde depositou são e salvo o menino, Frixo, que foi hospitaleiramente recebido pelo rei do país, Etes. Frixo sacrificou o carneiro a Júpiter e ofereceu a Etes o Velocino de Ouro, que foi posto numa gruta sagrada, sob a guarda de um dragão que não dormia. [...] Havia na Tessália outro reino, perto do de Atamas, e governado por um parente seu. Cansado com os cuidados do governo, o rei Esão passou a coroa a seu irmão Pélias, com a condição de que este a mantivesse apenas durante a menoridade de seu filho Jasão. Quando, chegando a idade conveniente, Jasão foi reclamar a coroa a seu tio, este se fingiu disposto a entregá-la, mas, ao mesmo tempo, sugeriu ao jovem

a gloriosa aventura de ir em busca do Velocino de Ouro, que se sabia estar no reino da Cólquida e que, segundo afirmava Pélias, era e legítima propriedade da família. [...] Naquele tempo, a única navegação conhecida pelos gregos era feita em pequenos botes ou canoas, feitos de troncos de árvores, de modo que, quando Jasão incumbiu Argos de construir uma embarcação capaz de transportar cinquenta homens, o empreendimento foi considerado como gigantesco. [...] Tomou o barco o nome de “Argo”, em homenagem ao seu construtor. [...] Os expedicionários foram chamados argonautas, do nome do barco (1999, p. 159-160).

Após vencerem inúmeras dificuldades na travessia, finalmente os argonautas desembarcaram no reino da Cólquida:

Jasão transmitiu sua mensagem ao rei Etes, que concordou em desistir do Velocino de Ouro, se Jasão, por sua vez, concordasse em arar a terra com dois touros de patas de bronze que soltavam fogo pela boca e pelas narinas, e semeasse os dentes do dragão que Cadimo matara e dos quais sairia, segundo se sabia, uma safra de guerreiros que voltariam suas armas contra o semeador. Jasão aceitou as condições e foi marcada a ocasião das provas. Antes, porém, ele conseguiu pleitear sua causa junto de Medéia, filha do rei, a quem prometeu casamento, invocando, por juramento, o testemunho de Hécate, quando se encontravam diante de seu altar. Medéia cedeu e, graças à sua ajuda, pois ela era uma poderosa feiticeira, Jasão conseguiu um encantamento, para se livrar da respiração de fogo dos touros e das armas dos guerreiros. [...] restava fazer adormecer o dragão que guardava o Velocino e isso foi conseguido lançando-se sobre ele algumas gotas de um preparado que Medéia fornecera. Sentindo-lhe o cheiro, o dragão acalmou-se, ficou imóvel, por um momento, depois fechou os grandes olhos redondos, que, segundo se sabia, nunca fechara antes e, virando-se de lado, adormeceu. Jasão apoderou-se do Velocino e, acompanhado dos amigos e de Medéia, apressou-se em dirigir-se ao barco, antes que o rei Etes impedisse a partida (BULFINCH, 1999, p. 161).

O mito conta que, na fuga, Medeia e Jasão foram perseguidos por Ápsirto, irmão de Medeia que ela mata e esquarteja, espalhando seus pedaços e, com isso, atrasando os perseguidores, que se detêm para recolher as partes do cadáver. Segundo Mário da Gama Kury (1991), ao regressarem, os argonautas foram recebidos com grandes festas, mas o pai de Jasão, que se encontrava com idade avançada, não compareceu. Medeia, então, devolveu-lhe a juventude com o uso de seus remédios mágicos. Pélias alimentou o mesmo desejo de rejuvenescimento, mas Medeia, instigada por Jasão, administrou-lhe um remédio errado que o levou à morte. A população revoltou-se, e os dois tiveram de fugir para Corinto, onde viveram em feliz união por dez anos.

Ao final desse período, Jasão se apaixona por Glauce (ou Creusa, conforme a versão do mito, pois na peça euripídiana não é mencionado seu nome), filha de Creonte, rei de



Corinto, repudiando Medeia para casar-se com a princesa. Aqui começa a *Medeia* de Eurípides.

Abandonada por Jasão e ameaçada de expulsão por Creonte, Medeia resolve se vingar matando a princesa e os próprios filhos. “Medeia é a tragédia do amor transmutado em ódio mortal” (BRANDÃO, 1984).

## **MEDEIA EM EURÍPIDES E PASOLINI**

Como poeta das paixões e arrebatamentos, Eurípides traz as mulheres para o centro de suas narrativas, sendo “[...] o primeiro arquiteto da loucura feminina” (SCHAFFA, 2009).

O mito de Medeia é uma das tragédias gregas de maior impacto, justamente porque sua protagonista, diferentemente dos heróis trágicos tradicionais, transita entre o humano e o desumano, o que ama e o que odeia, em uma intensidade tal que seria difícil enquadrá-la nos moldes aristotélicos. O herói trágico aristotélico deveria ser bom, mas não tão bom que passasse da total felicidade à completa desgraça, pois isso seria revoltante; nem tão mal ou vilão que passasse da inteira desgraça à total felicidade. Para que chegasse a suscitar o terror e a piedade, inspirando no outro o pavor, ao se defrontar com uma trajetória tão trágica, esse herói deveria se situar num meio-termo, tendendo mais para a bondade que para a maldade, encontrando sua desgraça por alguma falta cometida. Pensando assim a Medeia de Eurípides não chega a se enquadrar nos pressupostos elencados por Aristóteles, até porque sua história, ou seja, o mito de Medéia, não revela, em nenhum momento, algo na personagem que nos acene com a possibilidade de que venha a promover essa transição de um estado para outro, na verdade, o que se observa em sua trajetória mitológica é uma personagem portadora do trágico, detentora da carga trágica, promotora do trágico, como se nela residisse o próprio trágico, assim como bem observa Junito Brandão:

Arrebatada, cruel, extremada e sanguinária, Medéia é uma figura trágica muito mais que uma heroína trágica. Talvez mais uma vítima trágica que um agente trágico, o que, aliás, está nos planos de Eurípides, cujo drama tem sua razão de ser num mundo de paixões, misérias e loucuras (BRANDÃO, 1984, p. 64).

As personagens de Eurípides são construídas em total oposição aos heróis gregos tradicionais e à dramaturgia grega de então. Observador atento que era, o tragediógrafo traz para sua poesia os movimentos, os ideais e a complexidade da sociedade de seu tempo. Suas

personagens amam, odeiam, contrapõem-se às quase deusas sofocianas e esquilianas. Assim, segundo Junito Brandão, ao analisar a tragédia de Eurípides, “[...] o destino do homem nasce do demônio que habita em seu peito, afinal: a paixão é mais forte que a razão” (BRANDÃO, 1984). Medéia é a tragédia do amor próprio ferido, da passionalidade, da mulher que, mesmo reconhecendo seus próprios limites, se ultrapassa quando ferida e ultrajada:

MEDÉIA - A mulher, todos sabem, é medrosa demais, fraca diante da força, covarde diante do brilho de um simples punhal. Porém, lesada em seu leito, ferida em sua honra, não existe coração mais feroz e insaciável (EURÍPIDES, 2004, p. 24).

MEDÉIA - Nascestes mulher. E nós, mulheres, que a natureza fez inaptas para as virtudes, devemos demonstrar que somos insuperáveis nas perversidades (EURÍPIDES, 2004, p. 32).

Nas falas acima, percebe-se que seu trágico se constrói através da passionalidade e não da interferência divina; o que o coloca em contraponto com seus antecessores. Se em *Ésquilo* e *Sófocles* encontramos um herói ideal, Eurípides nos apresenta um herói humano, movido pela força de suas próprias relações. Desta forma, o desenvolvimento trágico se dá a partir de relações inter-humanas, fazendo, portanto, aflorar o cotidiano das mulheres atenienses. Por ser considerado o trágico da paixão e construir uma dramaturgia praticamente desprovida de deuses, pelo menos no que se refere à interferência no cotidiano, o tragediógrafo praticamente coloca um pé no mundo moderno, e se antecipa ao renascimento com Shakespeare, quando o modelo trágico foi retomado, daí ser considerado o mais moderno dos trágicos e se antecipar em muitos séculos à nova forma de manifestação trágica. Não queremos com isso dizer que o modelo trágico shakespeariano foi buscado em Eurípides, isso nem seria possível, pois o momento histórico era outro, bem diferente, o que queremos dizer é que, em que pese as condições sociais da Grécia antiga, a dramaturgia euripidiana rompe com as regras, pelo menos aquelas elencadas por Aristóteles, que delineavam o perfil do herói trágico. Erguendo-se à revelia dos deuses, suas personagens se contrapunham também ao modelo político da aristocracia grega, que via no temor divino, contido nos entrecos trágicos, os fundamentos pedagógicos necessários para consolidação da proposta política.

Sabe-se que a mulher ateniense do século V a.C. tinha um papel social limitado e voltado apenas às funções familiares. Proibidas de participar da vida social e política da cidade, viviam quase exclusivamente em retiro, aparecendo muito raramente em público.

Quando em casa, ficavam restritas ao *gineceu*, lugar destinado a elas e suas escravas. Desenvolviam apenas trabalhos manuais e não tinham direito à educação (DUTRA, 1991). Inicialmente eram mantidas pelos pais, passando, após o casamento, à tutela de seus maridos e senhores.

MEDÉIA - De todas as coisas que têm vida e razão, somos nós, as mulheres, as mais desventuradas. Primeiro temos de comprar, com alto dote, um marido, que assim se torna senhor, e mais, tirano do nosso corpo. Mas, ainda pior: temos de adivinhar como nos comportamos (pois não nos ensinaram nada em nossa casa) com o companheiro que nos coube no leito. Se conseguirmos cumprir nossos deveres com sensibilidade e tato, e o esposo sentir o gozo e não o jugo, podemos ter uma vida digna de inveja. Se não, é melhor morrer (EURÍPIDES, 2004, p. 22).

A *Medeia*, de Pier Paolo Pasolini, produção cinematográfica de 1969, difere da personagem euripidiana. Nos anos 60, o cineasta italiano recria textos do teatro antigo na narrativa cinematográfica e faz atualizações e adaptações dos mitos em suas produções poéticas. Na verdade, o interesse do cineasta pela tragédia começa nos anos 60, quando se dedica à leitura de Platão. Fruto deste interesse, Pasolini produz seis peças que faziam referência, de forma mais direta ou discreta, aos mitos gregos (FABRIS, 2009). No cinema, *Édipo Rei* (1967), *Medeia* (1969) e *Anotações para uma Oréstia Africana* (1970) são alguns exemplos. “O desconforto em relação à realidade o levou a buscar, nas antigas mitologias ou no Terceiro Mundo, as raízes do homem contemporâneo” (FABRIS, 2009).

O filme de Pasolini começa com a infância de Jasão e traz para a sua narrativa os mitos do Velocino de Ouro e dos Argonautas, situando o espectador e entrelaçando as mitologias, que culminarão no filicídio executado pela feiticeira. Porém, esse situar-se não é tarefa fácil, e já no início do filme o centauro Quíron adverte: “É uma história complicada porque é criada por fatos, e não pensamentos”.

O mito de *Medeia* surge a partir da metade da película e com algumas modificações da obra euripidiana. Pasolini prefere suprimir o encontro da feiticeira com Egeu, rei de Atenas, que lhe garantirá proteção, e acrescenta a morte da noiva Glauce. Com uma fotografia grandiosa do norte da Itália, Turquia e Síria, o filme é valorizado pela bela interpretação de Maria Callas.

A obra de Pasolini é marcada pelas experiências políticas e estéticas que teve ao longo de sua vida. Entendia que a Grécia antiga era o berço das bases poéticas, políticas e artísticas do mundo moderno. A escolha pela obra de Eurípides se deu menos por um interesse direto nas produções do tragediógrafo e mais por tratar-se de uma obra que inspirou o drama

moderno burguês. Com Medeia, Pasolini parece querer mostrar que “o instinto e a irracionalidade persistem na civilização moderna, os sentimentos ainda estão na base da razão” (FABRIS, 2009).

A *Medeia* de Pasolini não parece querer denunciar a condição de restrição que viviam as mulheres na *polis* grega, e sim sua natureza transgressora, revolucionária e libertária. A *Medeia* pasoliniana quase não fala, não demonstra a força de sua ira e sua capacidade vingativa; mas é capaz de soltar suas amarras, de ressurgir, ainda que de forma tão trágica.

O mito de Medeia, apesar de milenar, ainda é contemporâneo, pois continua a possibilitar uma leitura no mundo moderno a partir das múltiplas experiências trágicas reproduzidas nos cotidianos dos núcleos familiares. “Trata-se, como desejam alguns críticos, de uma criminosa comum? De uma louca? Talvez uma grande dor possa responder por ela” (BRANDÃO, 1984).

## BIBLIOGRAFIA

- ARISTÓTELES. **Poética**. Porto Alegre: Globo, 1966.
- BRANDÃO, Junito. **Teatro Grego: Tragédia e Comédia**. Petrópolis: Vozes, 1984.
- BULFINCH, Thomas. **O livro de ouro da Mitologia: história de Deuses e Heróis**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.
- DUTRA, Enio Moraes. **O Mito de Medéia em Eurípides**. Em: [http://w3.ufsm.br/revistalettras/artigos\\_r1/revista1\\_8.pdf](http://w3.ufsm.br/revistalettras/artigos_r1/revista1_8.pdf). Acesso em: 28/1/2014.
- EURÍPIDES. **Medéia**. Tradução Millôr Fernandes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.
- FABRIS, Mariarosaria. A tragédia grega no cinema de Pier Paolo Pasolini. Em: CORSEAU, Anelise Reich; LISBOA, Fátima Sebastiana Gomes; OLIVEIRA, Henrique Luiz Pereira (et alii). **Cinema – lanterna mágica da história e da mitologia**. Florianópolis: Editora UFSC, 2009.
- HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- JAEGER, Werner. **Paideia**. São Paulo: Martins Fontes, 1979.
- KURY, Mário da Gama. Introdução e Notas. Em: Eurípides. **Medéia, Hipólito, As Troianas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.
- LESKY, Albin. **A tragédia grega**. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- MENDONÇA, Paulo. **A tragédia**. São Paulo: Anhembi, 1953.
- NIETZSCHE, Friedrich. **A origem da tragédia**. São Paulo: Moraes, 19--.
- PLATÃO. **A república**. São Paulo: Nova Cultural, 1997.
- SCHAFFA, Sandra. Medéia, o feminino. Em: [http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?pid=S0103-8352009000100004&script=sci\\_arttext](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?pid=S0103-8352009000100004&script=sci_arttext). Acesso em: 28/1/2014.

## **FICHA TÉCNICA**

**Gênero:** Drama

**Direção:** Pier Paolo Pasolini

**Elenco:** Giuseppe Gentile, Laurent Terzieff, Maria Callas, Massimo Girotti

**Duração:** 100 min.

**Ano:** 1970

**País:** Alemanha / França / Itália

**Cor:** Colorido

**Ana Flávia de Andrade Ferraz:** Mestre em Comunicação pelo ITESO/ México, Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UnB, Professora Assistente da UFAL/Campus do Sertão, e pesquisadora do Núcleo de Estudo e Pesquisa das Expressões Dramáticas- NEPED/CNPq/UFAL. [aflaferraz@gmail.com](mailto:aflaferraz@gmail.com)

**Otávio Cabral:** Professor do curso de Artes Cênicas da UFAL, pós-doutorando do Programa de Teoria Literária da UnB/Universidade de Brasília, e coordenador do Núcleo de Estudo e Pesquisa das Expressões Dramáticas- NEPED/CNPq/UFAL. [ocabral50@gmail.com](mailto:ocabral50@gmail.com)