



(RE)SIGNIFICAÇÃO OU REATUALIZAÇÃO DE LEITURAS: MEDEIA DO TEATRO PARA O CINEMA

LEITES JR, PEDRO (UNIOESTE)*
neanderthalstradivarius@hotmail.com
LEITES, Wallisson Rodrigo (UNIOESTE)* *
wallissonrodrigo@hotmail.com
ALVES, Lourdes Kaminski (UNIOESTE-Orientadora)* **
lourdeskaminski@gmail.com

RESUMO: Por meio da representação mimética, a literatura, o teatro, o cinema, assim como a arte em geral, influenciam e são influenciados pelo meio social, e historicamente delimitável, ao qual estão inseridos, numa relação dialética e altamente complexa, tendo o poder de revitalizarem-se nos processos de re-leituras ao longo do tempo. Este condicionamento social, todavia, está relacionado não somente ao conteúdo temático da obra, mas também a seu arranjo estrutural. Assim, tal como a tragédia antiga, inserida no contexto da Grécia helênica, o drama trágico contemporâneo e o cinema compõem-se remetendo à conjuntura social do seu tempo, sendo parte integrante do arcabouço histórico-cultural que representará a memória e constituirá a identidade da sociedade na qual emerge. Nesse sentido, o presente texto tem por intuito desenvolver reflexões sobre a transposição da linguagem do teatro grego para a linguagem fílmica, observando-se como se dá o processo de tradução de *Medeia* (431 a.C), de Eurípides, no filme "Medeia" (1970), de Pier Paolo Pasolini, atentando para como as características particulares de cada gênero que permeiam a composição das obras, sobretudo, no que diz respeito à construção da personagem protagonista.

PALAVRAS-CHAVE: teatro trágico antigo; narrativa fílmica; linguagens; intertexto.

ABSTRACT: Through mimetic representation, literature, drama, cinema, as well as Art in its broadened coverage, influence, and are influenced, by the social means in which they are inserted, in a dialectic and highly complex relation, being possible to renew themselves on the rereading processes through time. This social conditioning, nevertheless, is related to not only the work thematic content, but also to its structural composition. This way, as well as the ancient tragedy, inserted into the helenical Greece, contemporary tragic drama and cinema are composed referring to its time social structure, being part of the historical and cultural grouping which will represent memory and constitute the society's identity in which it appears. This text aims at developing reflections about transposing the language of Greek tragic drama into cinematic language, observing how the translation process of Euripides's *Medea* (431 a.C.) happens in Pier Paolo

Pasolini's film "Medea" (1970), analyzing how the particular characteristics of either genres influence in the work's composition, mainly in what is related to the main character construction.
KEY WORDS: ancient tragic drama; cinematic narrative; languages; intertext.

INTRODUÇÃO

As discussões acerca da relação dialética entre a obra literária e sua inserção contextual, ou, em âmbito maior, entre as manifestações artísticas e as conjunturas histórico-sociais tem sido uma constante na história da teoria e da crítica literária. Já na Grécia de Platão e Aristóteles, o assunto era ponto de controvérsias, e desde então os teóricos e pensadores da literatura debatem acerca de como se dão as relações entre o imagético fictício e o "real", entre a elaboração artística e o elemento social.

A criação artística, apesar de constituir-se um ato subjetivo, individualizado, tal individualidade e direção fenomenológica devem ser considerados apenas em parte. Um autor que nasce em determinada época e em determinado local, terá uma "formação intelécto-criativa" e ideológico-social específica, condizente, de uma forma ou de outra, com aquela conjuntura sócio-cultural à qual está disposto; porquanto, sua obra representará mimeticamente a realidade, fática e/ou simbólica, em que se encontra. Percebe-se isso claramente na distinção evidente entre as chamadas Escolas Literárias, tão cara à perspectiva historicista de entendimento da relação "representação artística *versus* conjuntura social". É importante mencionar, ainda, que tais "rastros" de ideologia, "marcas" culturais, de dada sociedade, como os próprios termos afirmam, remetem a uma "transformação histórico-social": as culturas transformam-se tendo por premissa àquilo que as antecedeu, mesmo que este fenômeno não ocorra "harmonicamente", seguindo regras delimitadas ou lógicas e racionais, e sim, ao contrário, transformem-se em suas conjecturas de maneira polifônica e dialógica.

Lukács (1968) lembra que o social antecede à obra, que o autor existe a partir da sociedade e não só o meio social determina a produção literária, como esta também influencia aquele. É uma relação de mútuo poder de ação, visto que uma vez que a literatura está inserida em uma sociedade e impregnada dela, adquire, valendo-se da própria estrutura social a "força de transformação". "Se a obra ultrapassa a sua geração, é porque sua forma mantém presente uma significação que serve de resposta para outro tempo – nosso tempo. Portanto, há um diálogo 'entre um sujeito presente e um discurso passado.'" (TADIÉ, 1992, p. 189).

Um olhar sobre a literatura clássica antiga mostra como a história e a memória de uma sociedade, de um povo, se fazem presentes, registradas, “vivas” em sua produção artística, seja ela representada na linguagem do teatro, da literatura ou do cinema, respeitadas as especificidades de linguagens destes diferentes sistemas semióticos. Ademais, a partir do diálogo entre sujeito presente e discurso passado os processos de (re)leituras atualizarão estes discursos, re-configurando-os e re-significando-os.

No teatro, a memória atua na mente do espectador, evocando coisas que dão sentido pleno e situam mais especificamente a cena, as palavras, os movimentos. O cinema pode ir além, projetando a imaginação na tela. Segundo Ismail Xavier “é como se a realidade fosse despojada da própria relação de continuidade para atender às exigências do espírito e o próprio mundo exterior se amoldasse às inconstâncias das idéias que vem à memória”. (XAVIER, 2003, p. 38).

É nessa perspectiva, pois, que o presente trabalho pretende fazer uma leitura contrastiva entre uma obra dramática do teatro trágico antigo, a citar, a *Medeia* (431 a.C.) do tragediógrafo grego Eurípides (480 – 404 a.C) e a obra cinematográfica homônima, de 1970, do diretor e escritor italiano Pier Paolo Pasolini (1922 – 1975). Ambos os textos partem do mito grego de Medeia para a constituição de suas narrativas, entretanto, cada qual usa, no tratamento do tema, elementos estruturais e linguagem específica no processo de representação para atender as necessidades do texto dramático e da narrativa fílmica.

Neste ponto é pertinente lembrar:

O elemento histórico-social possui, em si mesmo, significado para a estrutura da obra, e em que medida? Ou seria o elemento sociológico na forma dramática apenas a possibilidade de realização do valor estético [...] mas não determinante dele? (LUKÁCS, 1961, apud CANDIDO, 2000, p. 4 - 5).

As hipóteses levantadas por Lukács são apropriadas por Candido no intuito de demonstrar como o fator social interfere não só na “matéria” da obra, no seu conteúdo estético (ambientes, costumes, traços grupais, idéias), como, além disso, é determinante na “organização interna”, no arranjo estrutural da mesma (em todas as esferas de análise: do enfoque a um gênero literário ao modo como elementos específicos – personagens, espaço, tempo, entre outros – são construídos). É o fator externo (social) visto como elemento interno (artístico) da obra. É desta forma, então, que é possível compreender a diferenciação de linguagem e gênero entre as obras aqui estudadas.

(RE)SIGNIFICAÇÃO OU REATUALIZAÇÃO DE LEITURAS?

O filme “Medeia”, de Pasolini, baseado na tragédia grega de Eurípedes, é um filme bem realizado, embora não consiga abranger todo o universo proposto pelo tragediógrafo, pois seria impossível transferir todo o universo da literatura para o cinema. A produção é bem cuidada na pesquisa histórica feita para a época. Com fotografia de Ennio Guarnieri, “Medeia” é um dos trabalhos mais significativos do diretor Pier Paolo Pasolini. Há algumas adaptações, mas que não chegam a burlar a “reconstituição histórica” e o sentido do trágico no gênero. O enredo também consegue extrair muitos pontos que o texto antigo traz, e também das idéias que expõe. Entre vários aspectos que se pode discutir nesse filme está o de estabelecer relações entre a personagem Medeia de Eurípedes e Medeia de Pasolini, principalmente com relação ao perfil psicológico da protagonista.

Eurípedes cria em Medeia, a imagem da loucura no feminino, capaz de sacrificar os filhos por ciúme. Vale citar que Eurípedes constrói sua personagem em oposição à tradição grega da tragédia, isto é, uma poética que canta dramas de heróis que em nada têm a ver com os dramas da sociedade em que vivia Eurípedes e do homem tal qual um ser psicológico, complexo, impulsivo e contraditório, em tudo distante dos heróis moldados pela tradição. Medeia é exemplo maior da complexidade que Eurípedes atribui à personalidade e à constituição do ser humano; e nela, mais do que isso, evidencia tais contrariedades, inerentes ao homem, de maneira fugaz e explicitamente atrelada à condição subjugada da mulher na Grécia de seu tempo.

Nesse sentido, é cabível a afirmação de que Eurípedes foi inovador na constituição das personagens ao passo que teve a capacidade de humanizá-las, personagens “humanas”, em contraponto às caracterizações sofoclianas e esquilianas de heróis “quase-deuses”, caracterizados pela homogeneidade e coerência de seus comportamentos e ações, com valores absolutos e inquestionáveis, regendo suas atitudes do começo ao fim de seus dramas pessoais. Já em Medeia vemos uma mulher que, em seus pensamentos, angústias e escolhas, oscila e evolui psicologicamente ao longo da peça, que não é um ser único e imutável, que reflete, muda de opinião, toma decisões e traça planos firmemente e com convicção para depois fraquejar ao executá-los; uma personagem que porta-se de modo que se assemelhe e se faça reconhecer no indivíduo, nas pessoas do mundo real, por mais que destoe seu lado obscuro e de aparente loucura. Assim, pode-se dizer que em Sófocles e Ésquilo encontramos um “herói ideal”, ao passo que em Eurípedes nos deparamos com um “herói humano”, fraco e passível daqueles erros que, mais do

que falhas, constituem-se, sim, aos olhos da sociedade grega de então, como desvios de moral.

Observamos o resgate do texto clássico como re-significação ou reatualização que, por meio da apropriação de um discurso já posto, alcança e constrói “novos” e igualmente expressivos sentidos é uma prática antiga:

A contaminação ou a *contaminatio* podia ser tanto uma fusão de partes de diferentes peças gregas na criação de uma nova peça, como o fazia Terêncio, ou a inclusão de situações narrativas conhecidas dentro de uma nova peça, à moda de Plauto. É certo que a legitimidade desse procedimento não era unânime e que seus praticantes tinham partidários e detratores. Mas não se pode esquecer que o termo era usado para indicar mais que um relacionamento espúrio, pois havia também o sentido da mistura do conhecido para gerar o novo. (COSSON, 2009, p. 05).

No processo de comparação, o texto segundo é responsável pela revitalização do primeiro, e a relação entre ambos nunca é unidirecional, pelo contrário, se constrói na reciprocidade. É nesse sentido que Pasolini atualizará o mito da feiticeira da Cólquida, colocando, a partir da linguagem fílmica, sob “novos” olhares as desventuras trágicas de Medeia.

Segundo a lenda grega, Medeia, mulher que possuía dotes de feiticeira, teria se casado com Jasão em meio à empreitada deste, juntamente com seus companheiros argonautas, em busca do Velo de Ouro (a lã mágica de um carneiro que, por força de Zeus, tinha o dom de voar); na ocasião, Medeia traiu seu país e sua família para ajudar Jasão, fugindo ao seu lado para Corinto. Eurípides, entretanto, optou por narrar sua *Medeia* a partir de um segundo momento, em que, embora, casado com esta e já com dois filhos, Jasão (por vaidade e interesse próprio, segundo Medeia, e para ajudar essa e os filhos, segundo Jasão) resolve desposar a filha de Creonte, rei de Corinto; Medeia, então, arrasada e inconformada com a atitude do marido, lança contra ele, a filha do rei, o rei e seus próprios filhos uma meticulosa e devastadora vingança. *Medeia* é obra de destaque entre as tragédias do autor, inspirando releituras diversas ao longo da história, além de, juntamente com as demais composições do tragediógrafo, influenciar em vários aspectos toda a literatura e a arte em âmbito maior e posteriores.

No nível da narrativa, observa-se que Eurípides, inserido em um contexto social no qual seu público era capaz de resgatar no ideário popular a lenda anterior, reconta a história começando *in media res*, não havendo, portanto, necessidade de contextualização dos elementos culturais e históricos que envolvem as personagens. Ao contrário do tempo de Pasolini; este apresenta os acontecimentos correspondentes

à empreitada de Jasão e os Argonautas e a vivência bárbara de Medeia na linearidade da narrativa, colocando-os como parte fundamental ao entendimento da textualidade construída. A exemplo da tragédia euripídiana, a obra fílmica termina com a luta agônica entre Medeia e Jasão, após Medeia ter assassinado os filhos. A narrativa fílmica inicia-se contando a infância de Jasão e o que ocorre no reino da Cólquida, aspecto da narrativa que além de contextualizar a lenda ao público contemporâneo, adquire função bastante significativa, no que diz respeito a trazer para o primeiro nível de leitura as reflexões sobre o "choque entre culturas" e o sentimento de alteridade, para num segundo nível de leitura, reforçar a construção psicológica das personagens, principalmente, com relação à protagonista Medeia. O olhar psicanalítico de análise parece sobressair-se no desenho dos comportamentos e anseios das personagens na obra do diretor italiano.

De acordo com a tradição da época, para os gregos era dever da mãe e esposa aceitar o imposto pelo marido; Medeia, estrangeira que era movida pelo sentimento de injustiça, vai então contra todos os dogmas e convenções sociais ao refutar os valores familiares em detrimento da vingança, atitude que leva ao extremo ao extrapolar, movida pelo ódio, o próprio amor de mãe: "Ó filhos malditos de uma odiosa mãe, possais morrer com vosso pai e arruinar-se toda a casa!" (EURÍPIDES, s/d, p. 18).

Pasolini constrói a figura de Medeia a partir do ponto de vista do desespero. A personagem não canta, nem sequer fala no filme. É o corpo, a figura da personagem em que Pasolini está interessado. Na Medeia de Pasolini não encontramos verdadeiramente um retrato de uma mulher má, pérfida. A situação em que Medeia se encontra encerra um imenso desespero, a solidão, a ostracização, a xenofobia em relação à estrangeira. Em verdade, toda aquela introdução do contexto da Cólquida, na qual o autor tem especial cuidado em demonstrar as peculiaridades e extravagâncias da cultura bárbara, justifica-se justamente neste sentido de evidenciar o caráter etnocêntrico de constituição dos valores e crenças de uma sociedade.

Sabemos que o cinema, como as demais representações artísticas interpreta e altera à sua maneira, episódios históricos, quando estes são a referência para contar uma história. Portanto, é do conhecimento comum que o cinema, quanto a aspectos e fatos históricos, não os interpreta exatamente da maneira que historiadores pensam que devem ser interpretados. É aproveitando-se deste pressuposto que Pasolini recriará tanto a terra natal de Medeia quanto Iolco e Corinto.

O cinema explora o poder da imagem conferindo-lhe significados distintos do real, de acordo com a vontade e capacidade do diretor. E é através deste poder de representação que os filmes atingem o público ao qual é destinado.

O Cinema – e sua realização última que é o Filme – é sempre uma construção polifônica, para utilizar uma metáfora emprestada à Música. Nele cantam inevitavelmente todas as vozes sociais, não apenas as que invadem a cena através de seus discursos como também as que nela penetram através da imagem. Ainda que uma determinada produção fílmica seja montada para a expressão de um modo de vida que é o de alguma classe dominante, ou ainda que o filme seja empregado como parte de estratégias políticas específicas (...) haverá sempre algo que se impõe ou dá-se a perceber através da imagem e que pode revelar inesperadamente os demais modos de vida, ou algo que se há de impor como contra-discurso e entredito que se constrói à sombra dos diálogos que entretecem o discurso principal. (BARROS, 2007, p. 21).

Desta forma, Pasolini traz às telas do cinema uma particular visão do mito de Medeia que se transforma. A cena do assassinio dos filhos não aparenta descontrole, nem sofrimento. Uma mãe acarinha os seus filhos, dá-lhes banhos, deita-os e adormece-os. Só a faca manchada de sangue na cena seguinte denuncia o que se passou. Observa-se o esforço do diretor na tentativa de olhar Medeia de outra maneira, que não apenas um monstro. Neste sentido, a narrativa fílmica relê intertextualmente a tragédia grega, sob um olhar diferente para a mulher.

De acordo com Nitrini, citando Laurent Jenny:

A intertextualidade introduz um novo modo de leitura que solapa a linearidade do texto. Cada referência textual é o lugar que oferece uma alternativa: seguir a leitura encarando-a como um fragmento qualquer que faz parte da sintagmática do texto ou, então, voltar ao texto de origem, operando uma espécie de *anamnésia*, isto é, uma invocação voluntária do passado, em que a referência intertextual aparece como elemento paradigmático 'deslocado' e provindo de uma sintagmática esquecida. Esses dois processos operando simultaneamente semeiam o texto com bifurcações que ampliam o seu espaço semântico. (NITRINI (1997, p. 164-165).

A leitura fílmica revela um olhar, uma leitura sob a perspectiva do diretor. Assim, as imagens recebidas por diferentes espectadores tendem a ser as "mesmas", fato que não ocorre na leitura de um texto literário (vale citar que a tragédia grega, tal qual era em seu contexto de encenação, não é mais possível de ser apreendida pelo espectador/receptor contemporâneo, restando-nos compreendê-la na perspectiva de leitores de um texto escrito), já que cada leitor, partindo de seus conhecimentos prévios, de suas experiências de vida e de suas próprias imagens mentais, "criará" o que está lendo. Enquanto no filme as imagens têm movimentos, encadeiam-se de maneira arbitrária, contínua e com *frames* sucessivos, no texto literário as imagens são construídas, interpretadas e moldadas pelo próprio leitor a partir daquilo que

apreende da obra, o que possibilita, por exemplo, a configuração de quadros fixos, como uma foto ou uma pintura.

Pasolini, ao recontar o mito de Medeia explora recursos cinematográficos para tentar aproximar a leitura fílmica da leitura literária. Assim, a utilização predominante da câmera fixa faz com que as imagens fílmicas assemelhem-se, de certo modo, à forma das imagens mentais que o leitor cria na leitura do texto literário.

Para focar as expressões faciais, ao invés da utilização do *zoom in*, é utilizado um novo quadro em *close-up* que fixa diretamente no rosto da personagem que se deseja enfatizar. A utilização do primeiro plano e principalmente do *close up* aparecem nos momentos de maior "apelação" visual, ressaltando, enfatizando os sentimentos que as personagens devem passar ao espectador. As aparições da personagem protagonista Medeia aparecem preponderantemente, em plano médio e *close-up*, explorando ao máximo as expressões faciais da atriz, tentativa de revelar ao espectador os mais profundos sentimentos de dor, angústia, sofrimento e rejeição.

No texto-fonte, isto é, no texto de Eurípides, estes aspectos da construção da personagem devem-se, pois, ao próprio texto escrito: ao coro, as falas conforme o modo como são dispostas e o conteúdo que as subjazem, responsáveis pela configuração e expressão ao receptor do drama pelo qual passa a protagonista (não nos cabe, aqui, analisar hipoteticamente quais nuances este texto assumiria nas encenações na Grécia antiga, por mais que saibamos da então inovadora preocupação de Eurípides com os elementos da representação teatral).

O enquadramento panorâmico ocorre em apenas um momento do filme. Chamamos atenção à passagem em que a câmera faz o receptor percorrer com os olhos um grande trajeto pela imensidão do local até focalizar o sol, representação de um Deus ancestral de Medeia. Segundo o que é dito por Quíron a Jasão, logo no início da narrativa fílmica, fazendo referência (mesmo que implicitamente) à mitologia grega, a natureza nada mais é do que uma representação dos deuses.

Vale citar que, no filme, Jasão contrapõe-se à Medeia no que diz respeito à ligação com os deuses, isto é, como o lado espiritual do ser humano: no decorrer de sua educação Jasão deixa de enxergar o centauro mítico e passa a ver apenas seu lado humano, o que simboliza na caracterização da personagem a perda da consciência/crença divina para assumir uma feição pragmática, objetivista, isto é, terrena e material. Em contraponto, Medeia distingue-se por sua ligação estreita com as divindades de sua terra, elo esse que se fragiliza com a fuga ao estrangeiro (à Grécia); quando esta ligação torna a fortalecer-se é que Medeia poderá lançar mão de sua vingança, e tal reencontro com o espiritual dá-se, justamente, na passagem acima comentada, no enquadramento do sol, apresentado em toda sua luminosidade,

isto é, sem que o espectador possa discernir na imagem a esfera solar, toda imersa em seus raios, uma atmosfera mística.

Os cortes de câmera são quase que em sua totalidade “secos”, ou seja, um plano é bruscamente interrompido pelo outro. Ocorre a utilização de *crossfade* no momento em que Medeia tem uma visão; o primeiro plano é sobreposto por um segundo plano e passa novamente para o primeiro plano. A utilização do *crossfade* interrompe a narrativa dos acontecimentos na esfera fática e marca a projeção de uma narração no plano mental da personagem, correspondendo àquilo que pretende fazer no tempo futuro da narrativa fática, ou seja, uma visão do que planeja. Essa antecipação dos acontecimentos futuros, aqui expressos em forma de uma espécie de sonho, corresponde na tragédia de Eurípidés a antecipação por parte da protagonista, que fala ao coro, daquilo que fará aos seus inimigos.

A iluminação tem um papel importante no que tange à caracterização das cenas e na descrição dos conflitos internos de Medeia. Para nos atermos a um exemplo em específico, no momento em que Medeia entrega suas vestes “amaldiçoadas” aos filhos para serem levadas até a noiva de Jasão, o rosto da feiticeira aparece metade tomado por uma forte luz solar e metade tomado pelas sombras. Aqui temos um recurso característico da linguagem fílmica que tem a função de retratar um aspecto importante do texto-fonte euripídiano: na peça do tragediógrafo grego Medeia chama a atenção pelo maquiavelismo (dois milênios antes de Maquiavel) de suas ações; planeja seus atos meticulosamente, mostrando-se fria e perversa, e na presença dos seus inimigos (ora Jasão, ora Creonte) apresenta-se deliberadamente frágil e resignada para ludibriá-los. Calculista, ela antecipa à Corifeia (e ao receptor do texto) seu lado cruel:

Mandarei um dos meus servos junto de Jasão para lhe pedir que venha à minha presença. Quando comparecer, pronunciarei frases brandas: que estamos de acordo [...] Rogar-lhe-ei que os meus filhos fiquem aqui, não que eu queira deixá-los numa terra hostil [...], mas para matar com a minha astúcia a filha do rei. [...] vou matar meus próprios filhos; não há ninguém que os possa arrancar à morte. E, quando já houver transtornado toda a casa de Jasão, sairei do país. (EURÍPIDES, s/d, p. 47-48)

Na narrativa fílmica, na passagem anteriormente referida, quando Medeia põe em prática seus planos, a iluminação deixará a protagonista com um lado da face escondido nas sombras, fazendo menção à sua verdadeira intenção, escondida por detrás do rosto dócil que se apresenta a Jasão e aos filhos.

Também a trilha sonora assume papel fundamental na obra de Pasolini, já que influencia na caracterização da cultura bárbara de Medeia no filme, além de, em

alguns momentos, exacerbar o sentimento dramático. A canção entoada no início do filme, quando em uma seqüência de quatro cenas Jasão passa da infância à fase adulta ouvindo as histórias de Quíron, o centauro, é composta por um instrumento característico da cultura grega, a lira e tem especial importância na caracterização de um *locus amenus* à educação do jovem herói. É contraditório, contudo, que este mesmo instrumento apareça novamente no momento em que Medeia mata os filhos, auxiliando também aí na configuração de um clima de aparente harmonia e tranquilidade, incoerentes com o ato praticado pela protagonista.

O diretor, na tentativa de demonstrar a loucura de Medeia, retira da ação qualquer tensão ou dramatização dos fatos, mostrando para o espectador como o ato da protagonista destoa do comportamento “normal” de um ser humano; assim Pasolini acaba por deslocar a imagem de insanidade construída na Medeia euripídiana. Pasolini apresenta a loucura de Medeia, segundo a ótica da psicanálise, e pressupõe um desvio da normalidade por conta de uma patologia, tirando, assim, boa parte do sentido da loucura construída e alcançada ao longo da história, e boa parte da significação transcendente e reflexiva do ato.

No desfecho do filme, Medeia incendeia a casa em que morava e Jasão aparece para resgatar os filhos mortos com o objetivo de dar-lhes um descanso digno, seguindo os preceitos da cultura grega. Medeia em cima da casa e com os filhos nos braços confronta-se com Jasão, correspondente ao *agon* final da *Medeia* de Eurípides. Enquanto Medeia encontra-se no alto, Jasão permanece em um nível mais baixo, estabelecendo-se assim uma superioridade por parte da figura da feiticeira. Esta relação de inversão de poderes, em que Medeia assume o controle da situação, (em oposição à submissão a que fora obrigada até então), que na narrativa fílmica de Pasolini manifesta-se a partir da impossibilidade de transpor um obstáculo material (a fortaleza de pedra – a casa – rodeada de fogo) que separa a protagonista do ex-cônjuge, vai ao encontro do *deus ex machina* do final da tragédia grega, representada pela carruagem de fogo (que, por sua vez, remete ao deus ancestral de Medeia). A cena é acompanhada por uma música de tom trágico, dando encerramento ao filme. Este novo modo de representação nos mostra que as duas obras artísticas, distantes temporalmente entre si, se relacionam intertextualmente, ampliando horizontes de leitura.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A Medeia de Pasolini parece desumanizada, foge à sua característica humana, ao passo que a Medeia euripidiana enfatiza a loucura da protagonista, justamente por ser demasiado humana, isto é, por não encontrar saída de sua condição humana inerentemente contraditória e, por isso mesmo, plena de significação e dramatização. É importante observar, todavia, que não intentamos aqui dizer que Pasolini não alcançou a superioridade da obra grega, na sua representação, o que refletimos é que, talvez, estando apegado o diretor aos moldes artísticos e ao ideário intelecto-cultural de sua época, a Medeia de Pasolini parece ter perdido boa parte de sua razão de ser (representação do sentido trágico da existência).

Observamos que a trilha sonora do filme, na segunda seqüência da narrativa fílmica em que é retratado o contexto sócio-cultural da Cólquida, descrevendo um ritual de fertilidade composto de sacrifício humano, a melodia atinge tom macabro, tribal e ritualístico, contrapondo-se à dita tranqüilidade e harmonia da lira (que permeou a educação de Jasão), mostrando o conflito cultural entre as sociedades grega e bárbara, cerne da discussão acerca da alteridade e xenofobia enfocados na narrativa fílmica.

A re-leitura que a narrativa fílmica de Pasolini realiza frente à tragédia euripidiana, não deve ser vista de maneira hierárquica, isto é, supondo que a obra produzida posteriormente seja menos relevante artisticamente que o texto antigo, ou que o diálogo entre uma e outra não se dê em igual força dramática.

Data de recebimento: 29/11/2009

Data de aceite para a publicação: 14/10/2010.

NOTAS

* Mestrando do Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras, área de concentração em Linguagem e Sociedade, da Universidade Estadual do Oeste do Paraná.

** Graduando em Letras Português/Espanhol na Universidade Estadual do Oeste do Paraná - UNIOESTE - Cascavel.

*** Doutora em Literatura Comparada e Teoria Literária pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho - Unesp (2003). É Professora Adjunto da Universidade Estadual do Oeste do Paraná. Tem experiência na área de Letras com ênfase em Literatura e Teatro.

REFERÊNCIAS

- BARROS, José D'Assunção. (Org.). *Cinema-História*. Rio de Janeiro: LESC, 2007.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo, 2000.
- COSSON, Rildo. *A Contaminação como Estratégia Comparatista*. Disponível em <<http://www.dubitoergosum.xpg.com.br/convidado09.htm>>. Acesso em 09/8/2009.
- EURÍPIDES. *Medéia*. Lisboa: Editorial Inquérito, S/D.
- LUKÁCS, Georg. *Ensaio sobre literatura*. Coord. Leandro Konder. São Paulo: Civilização Brasileira, 1968.
- NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada: história, teoria e crítica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.
- TADIÉ, Jean-Yves. Sociologia da Literatura. In: *A crítica literária no século XX*. São Paulo: Bertrand Brasil, 1992.
- XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac&Naify, 2003.

FILMOGRAFIA

- Medeia*. Direção. Pier Paolo Pasolini. Itália, 1970. Duração: 110 min. Euro International Films, 1970.

SOBRE OS AUTORES:

Pedro Leites Junior é mestrando (bolsista CNPq) do Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras, área de concentração em Linguagem e Sociedade, da Universidade Estadual do Oeste do Paraná, desenvolvendo projeto de pesquisa vinculado à Linha de Pesquisa "Linguagem literária e interfaces sociais: estudos comparados". É graduado no Curso de Letras Português/Italiano pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná membro do Grupo de Pesquisa "Confluências da Ficção, História e Memória na Literatura", Linha de pesquisa "Literatura, História e Memória" e está vinculado ao "PELCA - Programa de Ensino de Literatura e Cultura". Atua na área de Letras, com ênfase em Literatura, focando principalmente os seguintes temas: estudos acerca do trágico, do teatro antigo, do drama trágico contemporâneo e literatura comparada.

Wallisson Rodrigo Leites é Graduando do Curso de Letras Português/Espanhol da Universidade Estadual do Oeste do Paraná. Participa do Grupo de pesquisa

“Confluências da Ficção, História e Memória na Literatura”, Linha de pesquisa “Literatura, História e Memória”. É aluno de Iniciação Científica, estudando as peças trágicas e de Nelson Rodrigues desde 2008 e atualmente desenvolve estudos comparativos entre Oswald de Andrade e Plauto na perspectiva da Literatura Comparada. Membro efetivo do conselho editorial da Revista Sedah e atual presidente do C. A. L. (Centro Acadêmico de Letras) da Universidade Estadual do Oeste do Paraná/Cascavel. Membro do Colegiado de Letras Português, Inglês, Espanhol, Italiano da Universidade Estadual do Oeste do Paraná no ano de 2010.

Lourdes Kaminski Alves é Professora Adjunto da Universidade Estadual do Oeste do Paraná. Atua na área de Letras, com ênfase em Literatura e Teatro, principalmente nos seguintes temas: Literatura Comparada; Literatura e Dramaturgia Brasileira; Literatura Clássica. É membro de GT da ANPOLL - Dramaturgia Comparada; Professora Associada na ABRALIC, na ABRACE, Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, na AILC - Internacional Comparative Literature Association. Líder do Grupo de Pesquisa “Confluências da Ficção, História e Memória na Literatura” cadastrado no CNPQ. Consultor *ad hoc* da Fundação Araucária. Bolsista produtividade em pesquisa - Fundação Araucária (PR). Possui graduação em Letras Português/Inglês pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Especialização em Metodologia e Prática de Ensino de Língua Portuguesa pela Universidade Estadual de Campinas, Especialização em Metodologia do Ensino da Língua Inglesa pela Universidade Estadual de Campinas, Mestrado em Letras pela Universidade Estadual de Londrina e Doutorado em Literatura Comparada e Teoria Literária pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – Unesp/Assis.