

MEDÉIA: DOIS MOMENTOS DE UM PERCURSO TRÁGICO

Profa. Dra. Lílian Lopondo (USP / UPM)¹
Profa. Dra. Maria Luiza Guarnieri Atik (UPM)²

Contrapondo-se, na década de 60, à invasão da cultura de massa, à mercantilização e à manipulação do cinema convencional, Pier Paolo Pasolini opta pela recriação de textos da Antiguidade, como *Édipo Rei*, de Sófocles, e *Medéia*, de Eurípides.

A sua familiaridade com os textos clássicos inicia-se com a tradução de *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’” (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” (FUSILLO, 1996). No primeiro caso, estamos diante do cineasta que acredita no poder transformador da arte, como bem o exemplificam seus filmes neorealistas; 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 *Medéia* (431 a. C.) de Eurípides, 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 paradigma.

Ao longo dos séculos, o mito da conquista do Velocino de Ouro e os amores de Jasão e Medéia 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:1991:29)

¹ Univesidade de São Paulo (FFLCH); Universidade Presbiteriana Mackenzie (Programa de Pós-Graduação em Letras e Centro de Comunicação e Letras)

² Universidade Presbiteriana Mackenzie (Programa de Pós-Graduação em Letras e Centro de Comunicação e Letras)

Já Apolônio de Rodes, no século III, em seu poema *Os Argonautas*, dividido em quatro livros, dedica o terceiro ao amor de Medéia 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” (1991: 29).

Entretanto, é com Eurípides que o mito da conquista do Velocino de Ouro e os amores de Jasão e Medéia se perpetuam no universo da tragédia clássica, tornando-se a versão mais conhecida e cotejada ao longo dos séculos em numerosas adaptações teatrais, tais como: *Medéia* de Corneille (França, século XVI); *Medéia* de Gionanni Battisti Niccolini (Itália, século XVIII); *Medéia* escrita por Franz Grillparzer (França, 1822); *Medéia* de Hippolyte Lucas, representada em Paris, em 1855; *Medéia* de Jean Anouilh (1953) ou ainda, uma de suas variantes, *Gota d'água* de Paulo Pontes e Francisco Buarque de Holanda, tragédia 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 *Medéia* e *Hipólito*, “nasce do próprio homem, do poder de suas paixões, o 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.” (1996: 192,193). Medéia, a 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. A adaptação integral – fiel ao original literário - ocorre quando

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

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 modifican, resumen, concentran, 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. (Noriega, 2000:75)

As primeiras imagens do filme de 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 adulta, como atestam as cenas subsequentes. A seguir, o foco se desloca para Medéia e todos os antecedentes da tragédia que aparecem de forma resumida no prólogo do texto de Eurípides, na fala da ama, sofrem acréscimos ou deslocamentos. Durante uma hora e trinta minutos, o filme de Pasolini resgata uma série de episódios relacionados ao mito do Velocino de Ouro, desde a chegada de Jasão no reino de Cólquida, as estratégias de Medéia para ajudá-lo a reaver o Velocino de Ouro, até a fuga de ambos para Grécia. Quando a ação se desloca para Corinto, dá-se o início da releitura do texto de Eurípides por Pasolini a qual, ao mesmo tempo em que se configura como uma adaptação livre pela repetição, supressão, acréscimos ou 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: 84). A abordagem do mito no texto fílmico 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, Pasolini acentua a pequenez do homem frente ao universo, com a imagem de Jasão criança pescando numa grande extensão de água. Um corte abrupto nos remete à imagem de Jasão adolescente, às margens do mesmo rio. A narrativa, contudo, não sofre qualquer ruptura, uma vez que o Centauro continua revelando-lhe a presença dos deuses na natureza: “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 uma função puramente descritiva, de exploração de um espaço ou de indicação da passagem do tempo; desempenha um papel conclusivo, ou seja, o de reafirmar 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 idéia de que o homem é uma espécie de repositório da vontade divina, o que funciona como prolepse do desenlace trágico urdido por Medéia.

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

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 a mais interior experiência pessoal de um homem moderno.

Ao assumir a forma humana, o Centauro contesta o universo mítico e privilegia a razão como forma de conhecimento. Afirma que não existe nenhum deus e que a lição que Jasão aprendeu com a natureza, a partir daquele momento, não terá qualquer serventia. Paradoxalmente, à superioridade da razão, o Centauro contrapõe a força e a inexorabilidade do destino traçado pelos deuses. Novamente mediante a prolepse antecipa os acontecimentos futuros e deixa entrever que, mesmo sob a égide da razão, estes estão fadados às conseqüências da falha humana. (*hamartía*).

Do universo mítico à civilização bárbara

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 um 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 Medéia, cujo rosto impassível é focalizado em primeiro plano.

Cenário e protagonista, rusticidade e impenetrabilidade constituem-se, pois, em uma espécie de “sumário narrativo” a caracterizar o universo mítico em que se situa a protagonista.

Na cena subsequente se desenrola um ritual. 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, que se alimentam dos destroços do rapaz ao mesmo tempo em que seu sangue é utilizado com a finalidade de fecundar a terra. O espectador encontra-se diante da comunhão entre os indivíduos, concretizada pela partilha do alimento, e entre eles e a natureza, quando o sangue é utilizado como elemento regenerador.

Contrapondo-se à imagem descritiva do ritual, é enfocado em primeiro plano, de forma repetitiva, o perfil do rosto de Medéia, que se mantém imperturbável e soberana.

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”. Desse modo, é assinalado o poder da protagonista, em tudo diferente do comum das mortais, pois tem o dom de controlar o vento e a germinação das sementes.

A terceira e última grande seqüência do prólogo, revisitado por Pasolini no discurso fílmico, narra uma série de episódios: a chegada de Jasão e dos argonautas ao reino de Cólquida; o roubo do Velocino de Ouro, que foi possível graças ao auxílio de Medéia; a fuga; a perseguição; a morte do irmão de Medéia e seu esquartejamento que, em certa medida, retoma o ritual presenciado pelo espectador; a chegada de Jasão, de Medéia e dos argonautas ao reino de Pélias e o processo de aculturação da protagonista.

Algumas cenas merecem destaque. Para retardar os perseguidores, Medéia 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. Se nos lembrarmos do ritual acima mencionado, verificaremos que Medéia transforma a exceção - o sacrifício

- em procedimento rotineiro. A carne ensanguentada do príncipe horroriza os soldados de Eetes, que retornam ao reino depois de recolherem os pedaços. Não há diálogos no desenrolar da cena. Quando os soldados retornam com o corpo de Absirto 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. Está estabelecida a distância que separa a filha do sol do restante das mortais: ela não recua diante de nada para conseguir o que quer. Basta rememorar que os gritos das mulheres vaticinam o desfecho sombrio quando Medéia e Jasão regressam à Cólquida: o rei Pélias, fugindo à sua promessa, nega o trono a Jasão e Medéia intervém para vingar o ultraje. A morte de Pélias obriga os amantes a buscar um refúgio seguro. Partem, então, para Corinto.

É a partir desse momento, que o roteiro do filme conflui para o texto teatral. Os elementos genuinamente cinematográficos como plano panorâmico, plano médio, primeiro plano e o *close up*, já presentes no prólogo, plasam visualmente, neste segundo segmento, diálogos e monólogos que foram suprimidos ou condensados na narrativa fílmica em sua releitura do texto-matriz.

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

No diálogo do discurso fílmico com o texto-matriz, a organização e a estrutura dramática 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 Medéia; ora o cineasta se utiliza de supressões ou deslocamentos de cenas.

Na 10ª cena do texto teatral, Egeu, rei de Ática, em viagem para Delfos, passa por Corinto, onde se encontra Medéia, e promete-lhe dar abrigo ao saber de seu infortúnio. Assim que Egeu se retira, temos o início da 11ª cena, na qual a fala monológica de Medéia nos revela seu plano de vingança totalmente amadurecido. A supressão das duas cenas na obra de Pasolini não comprometem a tensão dramática, uma vez que outros procedimentos dramáticos são enfatizados, como o deslocamento e a reduplicação de cenas.

Quanto ao desfecho, nos dois textos Jasão não consegue se aproximar dos filhos mortos. Na obra de Pasolini, o impedimento se deve a fato de Medéia, 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 Eurípides, Medéia 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: 58). Protegida pelo Sol, parte para o espaço celeste, mantendo-se a salvo da ira de Jasão.

Em seu importante estudo a respeito de Medéia, Olga Rinne (1995) examina não só o mito, que deu origem a tantas outras peças ao longo da dramaturgia ocidental, como também os diversos graus de transformação pelos quais passou a feiticeira no decurso do tempo : “perdeu o caráter impessoal de ‘deusa do bom conselho’ e mergulhou na figura-maga feminina, de traços predominantemente negativos.” (Rinne, 1995: 70). Na tragédia que leva o nome da deusa, Eurípides a focaliza da perspectiva mais baixa de sua decadência, a da mulher sem liberdade, subjugada pelas vontades do marido, ciumenta, a lamentar a dor do abandono. Segundo a pesquisadora alemã, “na decadência da figura mítica de Medéia está refletido o processo de desvalorização e da

falta de autoridade a que todas as mulheres e tudo o que era feminino estavam expostos na cultura patriarcal.” (*Idem, ibid.*: 71).

À guisa de conclusão, cabe lembrar das agudas reflexões de Roland Barthes, em *Mitologias* (1972:132), a respeito do mito:

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.

Pasolini deixa de lado o sofrimento da protagonista para destacar, ao longo da película, a predominância da barbárie sobre todos os traços da civilização: a ação, que se desenvolve a partir do encontro entre a filha do sol e Jasão, retoma as considerações do seu prólogo e revela a concepção de mundo trágica do cineasta, para quem o ser humano, não importa o grau de civilização, está fadado à escravidão dos impulsos mais primitivos, os quais, em *Medéia*, são sempre atribuídos à figura feminina. Mas esta é uma questão a ser desenvolvida futuramente.

Nota:

Medéia - Versátil Home Vídeo (versão restaurada e remasterizada)

Roteiro e direção: Pier Paolo Pasolini

Elenco: Maria Callas, Massimo Girotti, Giuseppe Gentile, Laurent Terziev.

Fotografia: Ennio Guarnieri

Edição: Nino Baragli

Direção de arte: Dante Ferreti

Figurino: Piero Tosi

Produção: Maria Cicogna Franco Rossellini

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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.

EURÍPIDES. *Medéia. As bacantes*. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

LESKY, Albin. *A tragédia Clássica*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

MADDALUNO, Fernanda B. M. *A Intertextualidade no teatro e outros ensaios*. Niterói: EDUFF, 1991.

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.