

**MATAR OS FILHOS NO CINEMA: AS MEDEIAS DE PIER PAOLO
PASOLINI E LARS VON TRIER**

BOURSCHEID, Marcelo¹

RESUMO: O papel da mulher na sociedade ateniense do século V a.C. estava associado à invisibilidade social. No entanto, o teatro realizado no período coloca a mulher como o centro das discussões. O théâtre, que etimologicamente designa o lugar de onde se vê, escolhe como objeto privilegiado dessa visualização cênica a figura feminina. Nesse contexto, a obra de Eurípides se destaca, pois este dramaturgo foi, sem dúvida, o tragediógrafo da Grécia antiga que mais tematizou o feminino em seu teatro. Medeia, peça apresentada no festival das Grandes Dionisias em 438 a.C., é paradigmática das tensões entre o masculino e o feminino tematizadas na obra euripideana, sendo uma das obras do cânone trágico que mais recebeu adaptações e reescrituras em vários gêneros artísticos. Neste trabalho, analiso duas das mais conhecidas adaptações desse mito, as de Pier Paolo Pasolini (1922-1975) e de Lars von Trier (1956-). A partir da equivalência entre os processos de adaptação cinematográfica e tradução discutidas por teóricos como Patrick Cattrysse, Claus Clüver, Linda Hutcheon, Robert Stam e Patrice Pavis, busco analisar o modo como esses dois cineastas traduzem filmicamente a problemática sobre a representação do feminino abordada na dramaturgia euripideana, dando enfoque para as diferenças e semelhanças entre os discursos teatral, dramaturgicamente e histórico sobre a representação do feminino na Grécia antiga.

PALAVRAS-CHAVE: Eurípides, adaptação cinematográfica, tragédia grega.

1. Introdução: a mulher na Grécia antiga e a representação do feminino na tragédia.

A forma como os tragediógrafos gregos representaram a figura feminina nos palcos atenienses vem chamando a atenção de diversos estudiosos. Elemento comum

¹Graduado e mestre em Letras pela UFPR. Doutorando do Programa de Pós Graduação em Letras - Estudos Literários da UFPR. E-mail: mar.marcelo@gmail.com

destas análises é a constatação da diferença entre a representação feminina da tragédia e a apresentada pelas fontes históricas. No século V a.C., período em que as obras de Ésquilo, Sófocles e Eurípides foram representadas, as mulheres viviam submetidas à autoridade masculina, seja de um pai, irmão, marido ou filho.

Women are rarely imagined as autonomous agents, and thus (like children and slaves) are thought to be incapable of participating as free human beings in the fullest sense in the exercise of all the virtues valued by society and by dominant social and ethical philosophies” *Mastronarde, 2010: 247*

A mulher da sociedade ateniense do período não gozava de participação direta nos assuntos políticos e possuía poucos direitos legais. À mulher competia o espaço interno da casa, do *ôikos*, enquanto ao homem estavam destinados os assuntos externos da *pólis*. Além disso, sua existência estava condicionada ao espectro da invisibilidade.

A única realização para uma mulher é levar sem alarde uma existência exemplar de esposa e de mãe ao lado do homem que vive sua vida de cidadão. Sem ruído. Essa é a vida que Péricles aconselhava no *epitáphios* às viúvas dos atenienses caídos em combate. A glória (*kleos*) dos homens é palavra viva, levada aos ouvidos da posteridade pelas mil vozes da fama. (...) Morto o marido, resta as mulheres não dar aos homens assunto para falarem de delas, quer no tom de censura, quer no de elogio (LORAUX, 1988, pp. 22-23).

Na tragédia grega, no entanto, e especialmente em Eurípides, a mulher é representada com um elevado grau de autonomia. A maioria das obras que chegaram até nós deste tragediógrafo tem como protagonistas personagens femininas. Em um teatro em que as peças eram interpretadas exclusivamente por homens para um público predominantemente masculino, a mulher tornou-se objeto de reflexão privilegiado.² *Medeia*, peça apresentada nas Grandes Dionisias em 431 a.C., é paradigmática no

² Para uma discussão pormenorizada sobre a questão do feminino no teatro do período, ver MASTRONARDE, 2010, obra com uma revisão bibliográfica atualizada sobre o tema.

conjunto da obra euripídeia, sendo a obra que mais releituras posteriores recebeu dentre as narrativas provenientes da dramaturgia grega antiga. No século XX, essa narrativa recebeu várias adaptações cinematográficas. Em 1978, Jules Dassin baseou-se no mito de Medeia para compor *A Dream of Passion*, em que uma atriz grega radicada nos Estados Unidos retorna ao seu país natal para interpretar o papel de Medeia no teatro, e acaba entrando em contato com uma prisioneira americana presa na Grécia por matar seus filhos em vingança contra a traição do marido. *Asi es la vida (A vida é assim, 2000)*, de Arturo Ripstein, situa os conflitos da vingadora Medeia na Cidade do México.³ Em 2005, o cineasta sérvio Danis Tanovic lança *L'enfer*, filme baseado na *Divina Comédia* de Dante e na *Medeia* euripídeia, um projeto que o cineasta polonês Krzysztof Kielowski faleceu antes de concluir. Em 2007, o diretor italiano Tonino de Bernardi traz o mito de Medeia para a França contemporânea, no filme *Medée Miracle*, com Isabelle Huppert interpretando Irene, uma estrangeira de um país não nomeado que sofre as consequências da xenofobia. No Brasil, temos uma famosa adaptação da obra feita para a televisão, em roteiro de Oduvaldo Vianna Filho filmado por Fabio Sabag em 1973.⁴

Neste trabalho, analisarei duas das mais conhecidas adaptações desse mito, as de Pier Paolo Pasolini (1922-1975) e de Lars von Trier (1956), enfatizando o processo de apropriação da obra euripídeia por esses dois importantes cineastas e a representação do feminino apresentada pelos dois filmes.

2. *Medea* (1968) de Pier Paolo Pasolini: a tragédia contra o fascismo.

³ Este filme baseia-se na *Medeia* de Sêneca, uma adaptação da tragédia de Eurípides.

⁴ Esse trabalho inspirou Chico Buarque e Paulo Pontes na criação de *Gota d'Água*, transposição do mito de Medeia para a realidade urbana brasileira, encenada pela primeira vez em 1975, sob direção de Gianni Ratto.

As relações intertextuais com a literatura clássica sempre estiveram presentes na criação do dramaturgo, cineasta, romancista e poeta italiano Pier Paolo Pasolini. A tragédia grega foi fundamental para o estabelecimento do seu *teatro di Parola* (teatro da Palavra), em obras como *Pilade* (1967), *Affabulazione* (1969), *Calderón* (1973) e *Bestia da stile* (1975), as quais trazem temas ou personagens áticos reinterpretados sob a influência de suas leituras freudianas.⁵ Pasolini também se dedicou a traduções de peças clássicas, vertendo para o italiano a *Eneida*, de Virgílio, a *Oresteia*, de Ésquilo (1960), *O Soldado Fanrarrão*, de Plauto (*Il Vantone*, 1963), além de fragmentos de Safo para o dialeto friulano.

Foi no cinema, no entanto, que a relação de Pasolini com o mundo antigo ficou mais conhecida, com suas adaptações da tragédia grega: *Édipo Rei* (*Edipo re*, 1967), de Sófocles; *Medeia* (*Medea*, 1969) de Eurípides; e *Anotações para uma Oresteia africana* (*Appunti per un'Orestide africana*, 1970). Essa incursão do cineasta pelo mundo grego representa uma ruptura em sua produção cinematográfica, que em suas primeiras obras mostrou-se profundamente influenciada pelo neorealismo italiano. *Accattone* (1961) e *Mamma Roma* (1962) colocaram nas telas personagens marginais pertencentes ao subproletariado de Roma, o que causou a reação da crítica de esquerda, que esperava ver retratados nas telas os proletários trabalhadores e não “o subproletário, que perambulava pelas ruas, roubando aqui e ali, numa existência de marginalidade” (AMOROSO, 2002: 30). Esse fascínio pela cultura popular e pelos marginalizados italianos é logo abandonado, pois Pasolini vê no advento de um novo fascismo a destruição dos valores mais importantes do povo italiano.⁶

⁵ Acometido por uma úlcera em 1966, Pasolini ficou um mês de cama, período em que leu as obras de Platão e iniciou estas e outras peças concluídas em anos posteriores.

⁶ Para uma discussão mais aprofundada sobre a problemática política da obra de Pasolini, ver NAZÁRIO, 1986 e AMOROSO, 2002.

As obras inspiradas nas tragédias gregas inserem-se nesse contexto de luta contra o fascismo da sociedade de consumo. São filmes difíceis, não consumíveis. Descrente do humanismo, Pasolini volta-se para a religiosidade arcaica, para valores antigos, totalmente diversos dos preconizados pela histeria de consumo da sociedade de seu tempo.

O filme *Medeia* (*Medea*, 1969), rodado em locações na Turquia, Síria e Itália, foi a segunda incursão de Pasolini pelo universo da tragédia grega, realizado após *Edipo Rei* (*Édipo Rei*, 1968), o mais autobiográfico dos filmes de Pasolini, em que o cineasta se apropria da obra de Sófocles para abordar a sua conturbada relação com o pai. A *Medeia* pasoliniana é protagonizada pela cantora lírica Maria Callas, que já havia interpretado a personagem em uma montagem da ópera *Medea* (1797), de Luigi Cherubini, em 1953, sob direção de Leonard Bernstein.

O filme começa com um diálogo entre Jasão e o Centauro Quíron, que segundo lendas tessálicas e versões de mitógrafos antigos teria sido o responsável pela educação do filho do rei de Iolco. A relação entre os dois não aparece na tragédia euripideana, sendo uma das várias inovações que a releitura de Pasolini apresenta. Nesta preleção inicial de Quíron, este explica a Jasão a sacralidade da natureza, o caráter ambíguo dos deuses, a santidade do mundo arcaico. As lições de Quíron transcorrem durante a infância, adolescência e juventude de Jasão, culminando com a visão desencantada do Centauro apresentada a Jasão no início de sua fase adulta, com o mestre ensinando ao discípulo que a magia do mundo arcaico dera lugar ao racionalismo. As três idades de Jasão apresentadas nesta cena inicial são metáforas da obsolescência do sagrado no mundo moderno. A fala final do Centauro nesta parte inicial sintetiza esse processo de dessacralização do mundo: “Com efeito, não existe nenhum deus”.

Ao mundo de Jasão, que aprendera com Quíron a perda de sentido do sagrado do mundo, Pasolini contrapõe na sequência do filme o mundo de Medeia, através de um longo ritual de sacrifício humano em honra ao deus Sol, pai mítico da feiticeira da Cólquida. Jasão e Medeia representam, portanto, duas visões de mundo opostas:

ela- grande personagem trágico, até na caracterização física, mulher e divindade ao mesmo tempo, descendente e sacerdotisa do Sol, portanto uma grande força do passado, telúrica – e ele, representante da nova civilização toda voltada para o futuro, para novas conquistas, para novas técnicas (FABRIS, 2009, p. 135).

Como vemos, Pasolini soube encontrar um equivalente imagético para a oposição entre os mundos masculino e feminino tematizada na peça de Eurípides, associando a mulher ao arcaico e o homem ao moderno. Tal oposição é coerente com o projeto estético de Pasolini, que sempre demonstrou predileção por personagens femininas em seus filmes, preferência justificada pela sua concepção da mulher como representante do arcaico, que para o cineasta era uma forma de luta política contra o fascismo moderno.

O sacrifício humano como ritual de fertilidade caracteriza o tom arcaico da primeira parte do filme. Mariarosaria Fabris (2009, pp. 133-134) tem razão ao afirmar que a *Medeia* pasoliniana é mais arcaica que a de Eurípides, pois os sacrifícios humanos já haviam sido substituídos por sacrifícios com animais no século V a.C., e o sacrifício humano, quando tematizado em Eurípides, era geralmente caracterizado como pertencente ao mundo bárbaro, como em *Ifigênia entre os Tauros*, ou então um ato voluntário de abnegação em prol de um bem coletivo, como em *Ifigênia em Áulis* ou *Alceste*. Além disso, outro aspecto importante que separa as Medeias de Eurípides e a de Pasolini é que, na obra deste, o papel das divindades parece ser mais significativo do que na tragédia eurípideana: além da importância dos elementos rituais da primeira metade do filme, é o deus Sol, avô de Medeia, que instila forças na heroína para que

esta perpetre a sua vingança, recurso que se assemelha ao papel desempenhado pelo *deus ex machina* das tragédias eurípideanas.⁷

Toda a primeira metade do filme pode ser considerada como uma reescrita audiovisual de Pasolini, pois apresenta elementos ausentes na peça de Eurípides, como a presença de Quíron e dos ritos sacrificiais. O cineasta, “embora respeitando Eurípides, imprimiu sua marca autoral” (FABRIS, 2009, p. 134). A adaptação pasoliniana, mais do que uma transposição de uma mídia a outra, torna-se uma obra autônoma:

Assim como a proferição literária cria a situação à qual ela se refere – mais do que meramente imitar o velho estado de coisas pré-existente – poder-se-ia dizer que a adaptação cinematográfica cria uma nova situação áudio-visual-verbal, mais do que meramente imitar o velho estado de coisas como representado pelo romance original. A adaptação molda novos mundos mais do que simplesmente retrata mundos antigos. (STAM, 2006, p. 26).

A segunda parte do filme de Pasolini aproxima-se da estrutura narrativa da peça de Eurípides, sendo apresentada a situação de Medeia após o anúncio do casamento de Jasão com Gláucia, filha do rei de Corinto. O cineasta respeita bastante, nesta segunda parte do filme, alguns elementos formais da tragédia grega. Temos a presença do coro, que discute coreograficamente com Medeia a sua decisão de matar os filhos; o assassinato dos filhos sendo sugerido, mas não mostrado, retomando a convenção da tragédia ática de nunca representar assassinatos em cena; a presença constante da música, inclusive com a inserção de instrumentos antigos como a lira.

Os figurinos utilizados no filme de Pasolini, elaborados por Piero Tosi, destacam-se por não procurarem reproduzir a indumentária grega, apresentando, ao invés, um aspecto orientalizante. Além de atuarem como elementos de caracterização,

⁷ A *Medeia* é uma das poucas peças de Eurípides em que uma divindade não aparece como personagem da peça.

os figurinos têm, nessa obra, importância diegética. Em cada um dos espaços representados no filme (a Cólquida, Iolco e Corinto) temos uma configuração diferente de figurinos, que contribuem para estabelecer a situação das personagens. Exemplo disso é a cerimônia realizada em Iolco, após o a expedição de captura do velocino de ouro, quando as servas da região trocam as roupas de Medeia, simbolizando o abandono de seu passado e o início de uma nova vida ao lado de Jasão. As roupas de Medeia, retiradas em Iolco e guardadas até então, são oferecidas à princesa de Corinto como uma falsa prova de reconciliação, sendo, na verdade, a arma utilizada para concretizar a vingança da feiticeira.⁸ O paralelismo entre os dois rituais (o casamento ritual de Medeia em Iolco e o de Glauce em Corinto) é bastante significativo na economia dramática do filme, ainda mais pelo fato de Pasolini reiterar este último ritual, apresentando-o duas vezes, com duas versões diferentes da morte de Glauce: em uma, as vestes de Medeia incendeiam o corpo de Glauce; em outra, a levam a suicidar-se. Tanto para Medeia quanto para Glauce, o casamento com Jasão, simbolizado pelo ritual de troca de indumentária, significa a ruína. Masculino e feminino são caracterizados como dois espaços antagônicos, cuja aproximação conduz os personagens à sua derrocada.

Figura 3: Glauce veste as roupas de Medeia.

⁸Na peça de Eurípides, os presentes dados por Medeia a Glauce são uma túnica e uma grinalda (verso 786)



Fonte: MEDEIA, 2004.

Pasolini imprime uma marca bastante pessoal em seu filme, apropriando-se do drama euripideano para criar uma obra autônoma, centrando-se nos recursos cinematográficos. Diferente de adaptações cinematográficas anteriores da obra de Eurípides, como a *Electra* de Michel Cacoyannis (1962), em que a narrativa verbal é preponderante, no filme de Pasolini a narrativa visual ganha destaque. O filme, especialmente em sua primeira metade, é bastante silencioso, centrado na narrativa visual, demonstrando a preocupação do cineasta italiano em utilizar os recursos cinematográficos em sua transposição. Mais do que apresentar as palavras de Eurípides, o cineasta italiano se interessa pela potência que a personagem-título do drama euripideano tem em configurar o universo feminino arcaico no plano audiovisual, sendo coerente com a sua proposição política de embate contra o fascismo do seu tempo. O cinema, indústria voltada para o consumo das massas, também pode ser um espaço de luta contra a extinção do humano que Pasolini via como consequência da sociedade de consumo.

2. *Medea* (1988) de Lars von Trier : uma tragédia cristã?

Em 1988, Lars von Trier, então um cineasta praticamente desconhecido fora da Dinamarca, filma uma adaptação da *Medeia* de Eurípides para a TV dinamarquesa, utilizando-se do roteiro escrito por Carl T. Dreyer em 1965 para um projeto que este não conseguira filmar por falta de recursos.

No único filme de sua carreira feito a partir de um roteiro escrito por outra pessoa, von Trier aproxima-se bastante de características do universo cinematográfico de Dreyer, uma influência declarada em toda a sua cinematografia, como demonstra a similaridade das temáticas presentes nos filmes destes cineastas: a exploração do universo feminino; a investigação metafísica sobre temas como o mal, a fé, as relações entre o ser humano e a divindade; o sacrifício como fonte de sentido para a vida humana. Além dessas proximidades temáticas, von Trier fez questão de marcar as relações intertextuais com o cinema de Dreyer também no aspecto estético:

The script indicates that Dreyer was intending to make this film in colour, and von Trier has commented that he found this fascinating, influencing his decision to shoot the film on video, transfer it to film and then back again to video in order to achieve ‘an almost archaic character, like an old silent film in homage to Dreyer work’s (BAINBRIDGE, 2007, p. 25).

A relação com Dreyer é assinalada no letreiro inicial que abre o filme, onde von Trier informa que sua obra é baseada no roteiro de Dreyer, embora ressalte que não pretenda fazer um filme dreyeriano, mas uma “interpretação pessoal em homenagem ao mestre”.

Na primeira cena do filme, vemos Medeia deitada na praia, em uma situação de completo abandono. Em termos narrativos, o filme de von Trier inicia-se no mesmo ponto da peça de Eurípides, ou seja, quando Medeia descobre que Jasão irá se casar com

Glauce. Após essa imagem inicial de abandono, aparecem os créditos iniciais do filme: sobre um fundo negro, surge o título escrito em letras brancas, e da letra D uma árvore em que estão enforcados os dois filhos de Medeia.

Figura 4: fotograma dos créditos iniciais de *Medea*, de Lars von Trier.



Fonte: MEDEIA, 2014.

Como nos mostra Iratxe Delgado (2013, p. 62), os créditos iniciais do filme têm duas importantes significações:

De um lado, von Trier se situa dentro de seu relato, o torna de alguma maneira seu, incluindo sua assinatura nos títulos do crédito. “Esta é a minha história”, nos diz. Por outro lado, mediante a presentificação do enforcamento nos títulos, o realizador dinamarquês anuncia o que já é conhecido para o espectador.

Esse procedimento é semelhante ao que ocorria nas tragédias gregas, onde os acontecimentos a serem apresentados na performance trágica já eram de conhecimento dos espectadores, sendo mais importante o desencadeamento das ações (o *mythos* aristotélico) do que os acontecimentos, já que as narrativas apresentadas nas tragédias eram adaptadas de fontes mitológicas anteriores. Além disso, os créditos enfatizam a

questão da autoria: o que o espectador assistirá será a *Medeia* de von Trier, não a de Eurípides ou de Dreyer.

Além de Dreyer, outras relações intertextuais estão presentes no filme, especialmente nas referências visuais a pintores românticos como John William Waterhouse (cuja *Ophelia* (1889) é aludida na cena em que aparece o leito vegetal de Glauce) e principalmente Caspar David Friedrich (1774-1840), a principal influência para a narrativa visual do filme.

Em *Medeia*, o autor apresenta uma nova visão do arquétipo de *Medeia*, unindo-se à tradição pictórica do Romantismo nas obras posteriores de Lars von Trier, onde a paisagem, a natureza, se constitui em elemento catalisador das pulsões humanas, em seu cúmplice e testemunho. Isso guarda relação com a pintura de distintos autores vinculados a esse movimento, entre eles Caspar David Friedrich, fonte de inspiração de muitas obras de von Trier (DELGADO, 2013, p.57).

O *ágon* entre *Medeia* e Creonte, em que este anuncia que a feiticeira da Cólquida terá que abandonar Corinto, se passa em uma região pantanosa, envolta em muita neblina. O rei Creonte, o homem mais poderoso da região, chafurda no lodo, demonstrando sua impotência diante das forças da natureza e do feminino, instâncias aparentemente associadas no filme. Toda a configuração espacial da cena remete ao quadro *A manhã* (1821), de Caspar David Friedrich.

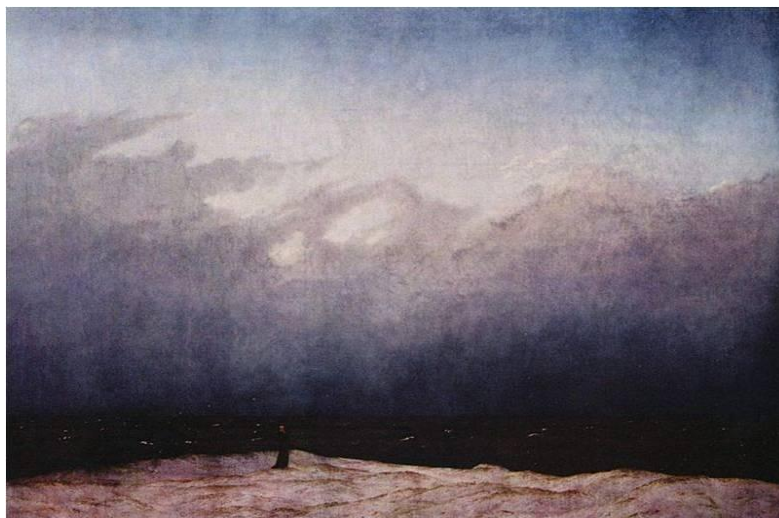
Tal como na obra pictórica de Friedrich, a natureza tem, neste filme de von Trier, uma natureza metafórica, contrapondo a pequenez e impotência do ser humano à imensidão do divino. Em várias cenas externas do filme, os personagens são mostrados em paisagens naturais amplas, mostrando o ser humano como um pequeno ponto em meio à magnitude das forças naturais.

O estar frente a frente com o imenso, que nada pode ser além do divino, desperta o sentimento de pequenez e insignificância em relação àquilo que nos amedronta. Essa insignificância da humanidade diante do divino e da natureza se reflete nas pinturas românticas, que vão representar a imensidão da natureza em contraste com personagens ou construções humanas ínfimas, insignificantes, que se rendem a uma força muito maior com a qual não podem competir (FAVERO, 2012, p. 208)

Se pensarmos na associação do divino com o gênero masculino presentes na cosmogonia cristã, as relações intertextuais estabelecidas por von Trier com a imagética romântica ganham novas significações, já que a representação visual do abandono da mulher pelo homem, que a leva a vagar em meio à imensidão da natureza, serve como uma metonímia da derrelição presente na relação entre o humano e o divino.

Outra obra de Caspar David Friedrich que tematiza essa relação entre o humano e o divino, e que é mencionada visualmente em várias cenas do filme, é o *Monge à beira-mar* (1809), um dos mais conhecidos quadros da pintura romântica.

Figura 5: *Monge à beira-mar* (1809), de Caspar David Friedrich.



Nesse quadro, a desproporção entre a fragilidade do ser humano diante da amplitude da natureza é um símbolo das relações entre o humano e o divino. Na *Medeia* de von Trier, embora o plano divino não seja mencionado verbalmente pelas personagens e os deuses não se apresentem, como ocorre no filme de Pasolini, a onipresença da natureza em praticamente todas as cenas caracteriza a presença do sagrado na obra.

Figura 6: Fotograma de *Medeia*, de Lars von Trier.



Fonte: MEDEIA, 2014.

A configuração do sagrado no filme aproxima duas tradições religiosas distintas, a grega antiga e a cristã. A coroa utilizada para consumir a vingança de Medeia contra Glauce associa-se à coroa de espinhos utilizada por Cristo na sua *via crucis*. Na cena do infanticídio, von Trier acrescenta a tematização do sacrifício, ausente da peça de

Eurípidés, pois nessa obra cinematográfica o filho mais velho entrega-se voluntariamente à morte e ajuda a mãe a sacrificar o irmão mais novo.

So what can we say about sacrifice? I can't stop myself thinking at least ten times a day about how pointless life is. You make your entrance and then bow and disappear again. But someone who sacrifices himself or herself is at least giving their existence some kind of meaning – if you can see a meaning in doing something for others, for an idea, a belief. The characters in my films are struggling to being meaning to their time on earth. It must feel easier to die if you are doing it for something you believe in. (VON TRIER *apud* BAINBRIDGE, 2007, p. 15).

Distanciando-se das versões de Eurípidés, de Pasolini e mesmo do roteiro de Dreyer, nas quais o infanticídio não é mostrado, von Trier faz questão de apresentá-lo visualmente, possibilitando assim a exploração do tema do sacrifício, um elemento que estará presente em toda a sua cinematografia posterior. Tal como na tragédia grega, na *Medeia* de von Trier a ação humana encontra-se limitada pela esfera da ação divina, representada no filme pela força imagética das imagens da natureza. Assim como os personagens trágicos se defrontam com os desígnios dos deuses ou da fortuna (*tyké*, fortuna ou destino, é um termo essencial na obra eurípideana), a protagonista de von Trier luta inutilmente contra as forças da natureza. As cenas finais, em que Jasão, após visualizar os filhos enforcados na árvore, vaga descontrolado por amplas paisagens naturais agitadas pela ventania, contrapondo-se a *Medeia*, que viaja de barco rumo ao exílio na Grécia e parece aceitar com resignação o seu destino, são uma poderosa síntese visual para a concepção de von Trier das contradições irreconciliáveis entre o masculino e o feminino, de um lado, e o humano e o sagrado, por outro, cosmovisão reiterada pelos créditos finais do filme: “A vida é uma jornada na escuridão, onde apenas um deus pode achar o caminho. Aquilo em que ninguém ousa acreditar, Deus pode fazer acontecer”. A união entre o trágico e a concepção cristã, que muitos teóricos da tragédia grega julgaram ser impossível, encontra no filme do cineasta dinamarquês uma inquietante realização.

4. Conclusão.

Partindo do mesmo texto-fonte, a *Medeia* de Eurípides, Pasolini e von Trier criaram obras completamente distintas, imprimindo as suas vozes autorais e produzindo filmes que podem ser apreciados mesmo por espectadores que não tenham conhecimento da obra original.

Se compararmos as duas obras, podemos perceber que Pasolini seguiu certas convenções da composição e performance da tragédia ática, como a presença do coro, da lira, dos deuses e o caráter ritual adotado em seu filme. Já von Trier concebeu uma adaptação centrada na essência do conflito da personagem-título, atribuindo-lhe uma significação metafísica e introduzindo o temática do sacrifício, central em sua produção cinematográfica.

Baseado na tipologia elaborada por Jack J. Jorgens (1977) para os filmes baseados nas tragédias shakespearianas, o estudioso Kenneth MacKinnon (1986: 19-20) estabeleceu quatro categorias ou modos para análise das adaptações fílmicas de tragédias: o modo teatral, em que o filme é usado como mero recurso para a gravação de uma performance cênica; o modo realista, em que a ação procura reproduzir as relações espaciais e temporais da tragédia, tentando reproduzir figurinos, cenários e adereços da grécia antiga, como na trilogia euripideana de Michale Cacoyannis; o modo fílmico, em que o cineasta se apropria da narrativa da tragédia, adaptando-a e criando uma obra autoral, situando-a em uma relação espaço-temporal distinta do texto-fonte; a meta-tragédia, que “was intended to convey the impression that theses films constitute attempts at modern tragedies while being simultaneously meditations on the significance of the ancient tragedies to which the films claim a relation” (MACKINNON, 1986, p.126).

Essa categorização é útil para pensarmos as diferenças entre as duas obras. O filme de Pasolini, como o próprio Mackinnon afirma, poderia ser situado na categoria meta-tragédia, pois temos uma apropriação da tragédia concomitante a um comentário sobre o sentido do trágico e sobre as origens da tragédia, como é demonstrado na importância dos elementos rituais e religiosos no filme. Já o filme de von Trier pode ser enquadrado no modo fílmico,⁹ pois o cineasta distancia a obra do seu contexto original, situando-a em um ambiente medieval e utilizando-se, além das referências à obra de Eurípidés, de uma série de outras relações intertextuais para aproximar a tragédia grega de sua visão de mundo, criando uma espécie de tragédia cristã.

A narrativa da vingança de Medeia é reescrita por Pasolini e von Trier em duas versões bastante distintas, mas que se situam entre as mais bem sucedidas recriações audiovisuais baseadas no imaginário grego. A tragédia grega, como um amplo e rico mosaico de textualidades à espera de novas recriações audiovisuais, tem nas adaptações desses dois importantes cineastas exemplos para pensarmos a tragédia grega como um campo bastante promissor para a exploração audiovisual.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

AMOROSO, Maria Betânia. *Pier Paolo Pasolini*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

BAINBRIDGE, Caroline. *The cinema of Lars von Trier: authenticity and artifice*. London: Wallflower Press, 2007.

DELGADO, Iratxe Fresneda. 'La Medea de Lars von Trier'. In: *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía*, n. 6 (2013), pp. 55-75.

FABRIS, Mariarosaria. 'A tragédia grega no cinema de Pier Paolo Pasolini'. IN:

⁹ O filme de von Trier é posterior ao livro de MacKinnon. Embora o autor não analise, por essa razão, o filme do cineasta dinamarquês, julgo apropriada essa categorização para o filme de von Trier.



UNESPAR/FAP - Curitiba/PR
ISSN 2317-8930

COURSEUIL, Anelise R.(et al). *Cinema: lanterna mágica da história e da mitologia*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2009.

JORGENS, Jack J. *Shakespeare on Film*. Bloomington: Indiana University Press, 1977.

FAVERO, Franciele. “O romantismo e a estetização da natureza”. In: Revista do Centro de Artes da UDESC. Número 9, ago/2011 a jul/2012, Florianópolis, 2012, 206-217.

MASTRONARDE, Donald. *The Art of Euripides: Dramatic Technique and Social Context*. New York: Cambridge University Press, 2010.

MACKINNON, Kenneth. *Greek Tragedy into Film*. London: Croom Helm, 1986.

NAZÁRIO, Luiz. *Pier Paolo Pasolini: Orfeu na Sociedade Industrial*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

OLIVEIRA, Flávio Ribeiro de. *Medéia, de Eurípides: tradução, introdução e notas*. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

PAVIS, Patrice. *O teatro no cruzamento de culturas*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

STAM, Robert. “Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade”. In: Ilha do Desterro. Florianópolis, n. 51, pp. 19-53, jul/dez. 2006.

WOLF, Norbert. *Caspar David Friedrich (1774-1840): o pintor da inquietude*. Colônia: Taschen, 2003.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

MEDEIA. Direção: Pier Paolo Pasolini. Fotografia: Ennio Guarnieri. São Paulo: Versátil, 2004. 1 DVD (110 min), NTSC, Color. Título Original: *Medea*.

MEDEIA. Direção: Lars von Trier. Fotografia: Sejr Brockmann. São Paulo: Versátil, 2014. 1 DVD (76 min), NTSC, Color. Título Original: *Medea*.