

Metamorfoses de Medeia, de Eurípides a Pier Paolo Pasolini

Prof. Dr. Ulysses Maciel de Oliveira Neto (UFOPA)

Resumo:

Muitas são as releituras de Medeia, tragédia escrita pelo ateniense Eurípides no século V a.C. Tantas versões acentuam ou atenuam o caráter hediondo do crime de Medeia, o assassinato dos próprios filhos. Eurípides, na obra original, atenua, inicialmente o caráter terrível de Medeia e a faz somente lamentar-se e queixar-se aos novos deuses, os deuses da polis. A tragédia grega tinha por meta a catarse, a reação da plateia de purgar seus males identificando-se com o herói trágico e sentindo o terror. Tratava-se de recalcar o lado instintivo e violento do ser humano, que já havia sido representado por Ésquilo, também tragediógrafo ateniense, na sua trilogia Oréstia. Ésquilo expõe para sua plateia a transformação das Erinias, entidades antigas, sanguinárias e vingativas, nas pacificadas Eumênides. No século XVIII o filósofo iluminista G.E. Lessing, ao analisar o grupo escultórico Laocoonte, originário do século I a.C., tece considerações acerca do que expressaria a boca entreaberta do sacerdote ali representado, concluindo que não poderia ser um grito terrível, pois isso comprometeria o belo presente na obra. Também no século XVIII o filósofo e historiador Edmund Burke descreve o sentimento do sublime, a mais forte emoção que o homem pode experimentar, e identifica sua origem no sofrimento e no terror. No século XX, o autor cinematográfico italiano Pier Paolo Pasolini, influenciado pela obra de Ésquilo e pela psicanálise, realiza seu filme Medeia, identificando o caráter terrível da personagem com a sobrevivência no ser humano de elementos do mundo antigo, dificilmente superados. Dessa forma, Pasolini reinventa a personagem Medeia, exagerando propositalmente seu caráter mítico, mágico, terrível e vingativo, herdado das forças da natureza, oposto à civilização. Pasolini entende que o simbolismo da transformação das Erinias em Eumênides representa o fim da barbárie, mas que esta nunca estará totalmente superada nos seres humanos, resultando numa existência trágica, ainda hoje, da humanidade.

Palavras-chave: Barbárie e civilização. Literatura comparada. Estéticas do Cinema. Eurípides. Pasolini.

1 Introdução

G.E.Lessing, filósofo iluminista do século XVIII, em sua obra *Laocoonte, ou sobre as fronteiras da poesia e da pintura*, analisando o magnífico grupo escultórico originário da Antiguidade, lança as bases para a compreensão de como, na arte, o medonho e o belo convivem a ponto de gerarem um único resultado deleitoso. O grito representado pelo escultor grego como uma boca entreaberta – porém não escancarada, como afirma Lessing – encontra-se no limite entre a beleza e a dor, gerando no observador a identificação e a compaixão, categorias estéticas já expostas por Aristóteles na sua *Poética*.

Também Medeia é uma personagem que, sintetizando o horror e o belo, visa, segundo a intenção estética de Eurípides, autor da tragédia *Medeia*, gerar nas plateias do teatro a catarse, síntese estética da compaixão e do terror.

Modernamente, o mito e a tragédia dessa feiticeira que assassina os próprios filhos para se vingar de Jasão, encontram uma versão cinematográfica que segue a linha de

ressaltar o caráter mítico de Medeia: o filme homônimo, de Pier Paolo Pasolini (1969). Ao invés de tornar a personagem uma heroína romântica, esvaziando seu caráter terrível e expressivo das forças antigas da natureza e da instância irracional do ser humano, Pasolini expressa na sua personagem Medeia o caráter irracional e violento do ser humano, que persiste até hoje, recalcado pela razão, mas nunca totalmente removido.

O filme de Pasolini aponta para outra obra do mesmo diretor, que também expressa os maiores horrores ocorridos na chamada República de Salò, refúgio dos fascistas italianos quando se aproximava o seu fim. *Salò ou os 120 dias de Sodoma* segue a estética sadiana e o horror que ele encena é antecipado, na obra pasoliniana, pelas últimas palavras proferidas pela personagem Medeia, que, entre as chamas, nega a Jasão os corpos dos filhos assassinados: “Doravante nada mais é possível”. O que esta cena antecipa é o maior horror encenado em *Salò*: a total desesperança, representada pelo sofrimento das jovens vítimas dos algozes fascistas.

O objetivo desta comunicação é trazer para a atualidade a representação que Ésquilo, tragediógrafo grego do século V a.C., faz da transformação das Erínias em Eumênides, as primeiras, entidades antigas, sanguinárias e asquerosas que deveriam punir e aterrorizar os que cometessem crimes de sangue no interior da família; as segundas são destinadas a direcionar para a representação estética as cenas dos crimes hediondos e sangrentos a que se assistia no palco grego.

Eurípides traz para o pensamento do homem grego a barbárie representada por Medeia, a fim de, esteticamente e em consonância com a ideia esquiliana das Eumênides, criar a síntese de barbárie e razão. O diretor de cinema Pier Paolo Pasolini resgata esse pensamento euripídico e o amplia e explicita, usando a linguagem do cinema para inserir no tema Medeia o caráter mítico/religioso desta personagem. Recusando também qualquer julgamento moral, qualquer exclusão do bárbaro, Pasolini esclarece o conflito através do seu cinema de poesia, porque seria impossível expressar para o ser humano moderno todo o alcance do conflito entre Medeia e a *pólis* – entre a *pólis* e Medeia. O alcance do texto de Eurípides, que se situava numa forma de expressão estética bastante específica, geradora de significados em uma plateia que ia ao teatro já conhecendo o destino das personagens trágicas, pois conhecia e vivia segundo o mito, é inacessível ao espectador moderno. O espectador do século V a.C. desconhecia o cinema e a sua forma poética, realizada por Pasolini.

2 Medeia

O propósito do diretor Pier Paolo Pasolini é ressaltar o comportamento trágico do homem moderno, expressando politicamente em seu cinema a contradição entre a forma consumista de progresso imposta pelo capitalismo e a instância espiritual do ser humano. Para Pasolini a instância do ser humano que cede à barbárie não pode ser eliminada:

“Todavia, certos elementos do mundo antigo, dificilmente superados, não foram de todo reprimidos, ignorados: foram, ao contrário, adquiridos, reassimilados, e naturalmente modificados. Em outras palavras: o irracional, representado pelas Erínias, não deve ser removido (o que seria impossível), mas simplesmente barrado e dominado pela razão, paixão produtora e fértil. A Maldição se transformando em Bênção. A incerteza existencial da sociedade primitiva permanece como categoria da angústia existencial ou da fantasia na sociedade evoluída¹. (PASOLINI, 1960, s/p.)

Pasolini, para alcançar este fim, explora as lacunas deixadas por Eurípides na caracterização trágica de Medeia. Pasolini, possivelmente, teria percebido nos versos de Eurípides a expressão da impossibilidade de qualquer cumplicidade do tragediógrafo grego com o comportamento monstruoso da sua personagem. O diretor italiano, ao mesmo tempo, terá pressentido, oculto pela ambiguidade da personagem, o conflito interior de Eurípides diante da questão do estrangeiro habitando a *pólis*, exagerado no enredo da tragédia *Medeia* pela atribuição a ela do caráter oriental, imaginariamente situado entre o apavorante e o maravilhoso, conforme descrito por SAID (1990, p. 16): o “despotismo oriental, esplendor oriental, crueldade, sensualidade orientais”. Eurípides, tragediógrafo era, ele mesmo, personagem trágica.

O texto clássico euripidiano era um discurso sobre o outro, sobre o estrangeiro, discurso que revelava o medo e que, longe de ser ingênuo, pretendia tornar-se hegemônico e expressava o exercício do poder por meio do qual a *pólis* grega pretendia operacionalizar o horror ao sacrifício. Do ponto de vista do cinema de Pasolini, pode-se pensar que, sendo Medeia um signo imagético do estranho, do outro, ela representa o que está recalcado na psique humana, habitando o lugar no qual se dá o choque entre desejo e medo. Este choque é gerador de um sentimento dos mais elevados, caracterizado como o sublime por Edmund Burke em seu estudo *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias acerca do sublime e do belo* (1757):

Tudo que, de alguma forma, excita as ideias de dor e perigo, ou seja, tudo que é de alguma forma terrível, ou se refere a objetos terríveis, ou opera de maneira análoga ao terror, é uma fonte de sublime, ou seja, é produtivo do sentimento mais forte que a mente é capaz de sentir. Eu digo a mais forte emoção, porque estou convencido de que a ideia de dor é muito mais poderosa do que aquelas percebidas como prazer. Sem qualquer dúvida, os tormentos que podem nos fazer sofrer são muito mais fortes nos seus efeitos sobre o corpo e a mente do que qualquer prazer que uma volúpia conhecida poderia sugerir, ou que a imaginação mais vigorosa, e o som mais requintado e o corpo mais perfeitamente sensível poderia desfrutar. (BURKE, 1993, p. 6)²

Quanto a Pasolini, trata-se de criar uma estética que rompa com a valorização do clássico. Caso contrário, não se atingiria, no seu filme, a mimesis atualizada do tema Medeia e seu conteúdo cultural e politicamente moderno.

Essa é a forma pela qual Pasolini desconstrói visualmente a “presteza, dom de observação e conhecimentos específicos” que a indústria cultural impõe ao espectador de cinema, segundo o paradigma a que se referem HORKHEIMER; ADORNO (1985) em *A*

¹ Tuttavia certi elementi del mondo antico, appena superato, non andranno del tutto repressi, ignorati: andranno, piuttosto, acquisiti, riassimilati, e naturalmente modificati. In altre parole: l'irrazionale, rappresentato dalle Erinni, non deve essere rimosso (che poi sarebbe impossibile), ma semplicemente arginato e dominato dalla ragione, passione produtente e fertile. Le Maledizioni si trasformano in Benedizioni. L'incertezza esistenziale della società primitiva permane come categoria dell'angoscia esistenziale o della fantasia nella società evoluta. (A tradução das citações foi feita pelo autor)

² Whatever is fitted in any sort to excite the ideas of pain and danger, that is to say, whatever is in any sort terrible, or is conversant about terrible objects, or operates in a manner analogous to terror, is a source of the *sublime*; that is, it is productive of the strongest emotion which the mind is capable of feeling. I say the strongest emotion, because I am satisfied the ideas of pain are much more powerful than those which enter on the part of pleasure. Without all doubt, the torments which we may be made to suffer are much greater in their effect on the body and mind, than any pleasure which the most learned voluptuary could suggest, or than the liveliest imagination, and the most sound and exquisitely sensible body, could enjoy.

indústria cultural. A linguagem pasoliniana – o longo plano sequência em que é filmado o país de Medeia – torna prescindíveis para o espectador os meros fatos que desfiam diante dos olhos numa cena em que não há palavras e o único som é uma música estridente e incômoda. Além disso, Pasolini apresenta ao espectador da sala de cinema imagens não convencionais, dentre as quais terá papel importante o sacrifício humano seguido da comunhão do sangue e do corpo do jovem que é crucificado nesta segunda parte do filme *Medeia*.

A tragédia de Eurípides inicia com a cena em que a Ama de Medeia amaldiçoa a viagem da nau Argo até a Cólquida de onde Jasão trouxe a heroína e declara seu temor pelas futuras ações de Medeia. Dessa forma fica caracterizado o caráter oriental, bárbaro, de Medeia, que antecipa o desfecho:

Ah! Se jamais os céus tivessem consentido
que *Argó* singrasse o mar profundamente azul
entre as Simplégades, num voo em direção
à Cólquida [...] [4]
Os filhos lhe causam horror e já não sente [45]
satisfação ao vê-los. Chego a recear
que tome a infeliz qualquer resolução
insólita; seu coração é impetuoso;
[...] ou que chegue ao extremo de matar o rei [...] [53]
e o próprio esposo e, conseqüentemente, chame
sobre si mesma uma desgraça ainda pior.
Ela é terrível, na verdade, e não espere [56]
a palma da vitória quem atrai seu ódio.
(EURÍPIDES, 2003, p. 19-20)

O país de Medeia, na segunda parte do filme de Pasolini, tem o papel de expor a personagem mítica. Não se trata, portanto, segundo Pasolini, do caráter iracundo de Medeia, mas da sua condição de bárbara, oriental, de sacerdotisa do Sol que conduz os ritos religiosos, entre estes o sacrifício de um jovem, cujo corpo é repartido e o sangue recolhido para ser espalhado pelas plantações, num ritual de fertilização. Esta segunda parte do filme se encerra com as imagens do sacrifício.

No filme, Medeia, após ter a notícia do próximo casamento de Jasão com Glauce, princesa de Corinto, mostra toda a sua revolta e clama pela justiça divina, numa cena que repete a cena da tragédia original, ou seja, Medeia, a essa altura do enredo apenas se dirige aos deuses gregos. Neste ponto a personagem se sente frágil diante dos inimigos e declara-se “um vaso cheio de um saber que não me pertence mais” (PASOLINI, 2002, p. 119). A linguagem da realidade, característica do cinema pasoliniano, serve de elemento crítico e esvaziador de qualquer caráter nostálgico quanto ao passado mítico e aos seus “valores”: não se trata do bem e do mal, mas de expor a insuficiência da razão de Jasão diante do conhecimento mítico dos ciclos da natureza, com que Medeia tinha o poder de se comunicar.

Dessa forma, os conteúdos míticos são mimetizados na forma de um texto crítico, no qual é analisada a lacuna deixada por Eurípides quando omite o caráter mágico de Medeia, substituindo-o pelo “temperamento” da mulher trácia. Pasolini, contrariamente, expõe como “origem” a dimensão mágica de Medeia. Se, por um lado, essa personagem foi inserida por Eurípides no contexto da racionalidade grega, ela está apresentada por Pasolini, na nossa modernidade, como o contraponto irracional, ou seja, Erínia e Eumênide numa única personagem, lugar do conflito entre barbárie e civilização, tão caro ao diretor italiano. A personagem Medeia, na encenação pasoliniana da tragédia, encontra-se no

limite da submissão das Erínias diante das Eumênides, expresso pelo Coro da tragédia *Eumênides*, de Ésquilo, terceira parte da trilogia *Oréstia*, diante da absolvição do matricida Orestes:

Prognosticamos para muito breve
o advento de uma grave subversão
devida a novas leis, se triunfar
a causa torpe desse matricida [654]

[...] e talhos incontáveis de punhais
licitamente dados pelos filhos
serão a recompensa de seus pais
antes de se passarem muitos anos! [660]

[...]
A partir deste dia soltaremos
Os freios que até hoje contiveram
Os homicidas de todos os tipos.
(ÉSKUÍLO, 2003, p. 170)

O temor do Coro é aludido por Pasolini na segunda parte do seu filme, quando mostra no país de Medeia o horror do sacrifício, aquilo que a razão recusa e que a sociedade democrática grega temia como ameaça, pois entendia que a realização total da *pólis* estava sujeita a retrocessos, a ameaças. Outro sacrifício sangrento, realizado por Medeia no filme, é o do seu próprio irmão, esquartejado e deixado para trás durante a fuga dela e de Jasão, após o roubo do velocino, para retardar os perseguidores. Ainda mais: na terceira parte do filme ocorre o sacrifício de Glauce, o qual é reproduzido com muita fidelidade por Pasolini, a partir do texto de Eurípides:

[...]
um espetáculo terrível se mostrou
aos nossos olhos: sua cor mudou e o corpo [1330]
dobrou-se; ela oscilou e seus formosos membros
tremiam [...]

[...] do diadema de ouro em seus lindos cabelos [1350]
saía uma corrente sobrenatural
de chamas assassinas; [...]

Não se podia distinguir sequer as órbitas
nem ver de forma alguma o rosto antes tão belo;
corria muito sangue de sua cabeça
e misturava-se com as chamas; suas carnes,
roídas pelos muitos dentes invisíveis
de teus venenos, desprendiam-se dos ossos [...]
(EURÍPIDES, 2003, p. 67-68)

Na terceira e última parte do filme de Pasolini, o Jasão grego é o signo do excesso de razão e a Corinto em que se dá o desfecho da tragédia é uma *pólis* regrada, simbolizada pela Piazza dei Miracoli, ameaçada pela magia sacrificial de Medeia. É neste cenário racional que Glauce aparece envolta em chamas após vestir-se com as roupas presenteadas por Medeia.

A transformação das Erínias em Eumênides, como signo do progresso e da razão, tema da *Oréstia* de Ésquilo, e dos *Appunti per un'Orestiade africana*, de Pier Paolo Pasolini, é um tema recorrente no filme, signo dos elementos do mundo antigo, dificilmente superados, aludidos por Pasolini. O tema Erínias/Eumênides aparece não só na ambiguidade de Medeia, mas aponta também para a metamorfose do personagem Centauro, presente na

primeira e na terceira partes do filme. Da mesma forma, para a metamorfose do velocino de ouro, que de signo da perenidade do poder passa a objeto sem significado fora do país de Medeia. A própria Medeia, também assume uma dupla imagem quando convivem a Medeia que perdeu o seu significado e a outra, que o recupera:

Enquanto a Medeia real “de Corinto”, terrível, fala da sorte às servas – moderna, ávida de vingança, segura dela, senhora de si e da realidade –, uma outra Medeia observa a cena: uma Medeia trêmula, fremente, fraca, lamuriosa, que, mostrando sem pudor sua angústia atroz e sua ausência de confiança em si mesma, contempla a maneira como as coisas caminham³. (PASOLINI, 2002, p. 82)

É como se *Medeia* vivesse em Corinto racionalizada, como uma Eumênide, embora ainda Erínia. Esse signo do conflito entre arcaico e moderno e da sua representação no cinema de Pasolini como conflito perene, tema central desta comunicação, é pressentido e capturado pelo diretor no texto euripídiano como uma dupla imagem, não como num espelho, mas como gerada por uma máquina de filmar imagens imaginadas (CASARES, s/d).

No enredo pasoliniano, entretanto, quando entra em cena a magia, Medeia faz o caminho inverso da tragédia grega e do pensamento que deseja a racionalidade. Ela retoma valores originais, forças primitivas que se desejava estivessem domadas com a metamorfose das Erínias em Eumênides – volta a ser guardiã dos valores antigos, dos antigos deuses – conflito que Pasolini, a partir da leitura da *Oréstia*, identificará como irreconciliável. Esse conflito está também representado pelo personagem Centauro, que aparece para Jasão – ou é uma visão deste – em Corinto e que expõe psicanaliticamente para Jasão o conflito que o habita. O Centauro aparece agora como uma dupla imagem – o Velho e o Novo Centauro – e diante do espanto de Jasão, explica para este:

NOVO CENTAURO: Não! Você conheceu dois [Centauros]: um sagrado, quando você era criança, e outro dessacralizado, quando você se tornou adulto. Mas o que é sagrado persiste ao lado da nova forma, dessacralizado. [...] Ele [o velho Centauro] não fala, evidentemente, porque sua lógica é de tal forma diferente da nossa que nos seria impossível compreendê-lo. Mas eu posso falar por ele. É sob esse signo que na realidade – a despeito dos seus cálculos e da sua interpretação – você ama Medeia. (PASOLINI, 2002, p. 116)

Esse foi o pensamento perigoso que a tragédia clássica, no afã de atingir sua meta, recalcou, e o filme *Medeia* explicitou. Não havia como recalcar, depois de Freud, o conflito trágico que o homem carrega dentro de si e que já fora dito para Édipo pela Esfinge pasoliniana, embora não compreendido por este: “há um enigma em tua vida, qual é? É inútil... o abismo para onde me empurras está dentro de ti”.

As interpretações românticas da tragédia caem na tentação de criar uma heroína romântica que se vinga do marido que a traiu, matando os filhos. Como para os românticos a meta não é mais a catarse, o terror e a compaixão, mas a solidariedade apaixonada

³ Tandis que la Médée royale “de Corinthe », terrible, parle de la sorte aux servantes – moderne, assoiffée de vengeance, sûre d’elle, maîtresse d’elle-même et de la réalité –, une autre Médée observe la scène : une Médée tremblante, frémissante, veule, larmoyante, qui, montrant sen pudeur son angoisse atroce et son absence de confiance en elle, regarde la façon dont vont les choses.

baseada numa moral, Medeia, mesmo filicida, permanece boa, e fazem dela heroína, vitimizand-a.

Medeia, na tragédia original, permanece vencida e lamentando-se da sua “sorte”. Somente a partir do diálogo com Creonte, quando ela implora para não ser banida e até mesmo se humilha, ajoelhando-se diante do rei e abraçando seus joelhos, seu caráter antigo, de sacerdotisa e feiticeira, volta a predominar: “Ah! Minha pátria! Neste instante a tua imagem volta ao meu coração com tanta intensidade!” [vs. 372-373] (EURÍPIDES, 2003, p. 32). Kitto faz a seguinte observação acerca do caráter que Eurípides *não* atribui a Medeia, que coincide com o caráter que a ela atribuem os adaptadores românticos:

Eurípides podia facilmente tê-la representado como uma boa mulher, mas apaixonada, que apenas mergulha no horror quando é aguilhoada pelo insulto mortal e pela injúria. Não tinha necessidade de remexer no passado dela, como o faz – com a exceção de ser este o ponto principal. (KITTO, 1972, p. 14)

A cena que marca essa mudança de atitude de Medeia no filme de Pasolini é um diálogo que ela tem com seu avô, o Sol, cuja imagem é vista através de uma janela, despontando no horizonte. Este pergunta a Medeia se ela não o reconhece mais e ela responde:

Tu és o pai do meu pai. [...] Ó Deus, ó justiça cara a Deus, ó luz do Sol! A vitória que eu prevejo sobre meus inimigos será esplêndida. Eu doravante vou direto ao objetivo e poderei enfim me vingar como devo fazê-lo. [...] Eu mandarei um de meus servos pedir a Jasão que venha até mim. Eu me mostrarei muito doce e direi: “É uma boa coisa que você despose a filha do rei”. (PASOLINI, 2002, p. 119)⁴

A linha que Pasolini traça, portanto, não transforma Medeia em heroína romântica e nem a vitimiza. Ao invés de abandonar o caráter erínico de Medeia, sua defesa dos valores antigos e sua aliança com as forças divinas mais arcaicas, aquelas ligadas à natureza, o diretor italiano aponta, primeiramente, para a mitologia. A leitura romântica identifica as mulheres vitimizadas com a Medeia “trêmula, fremente, fraca, lamuriosa” mencionada acima. Pasolini representa poeticamente no seu filme não a solução para a condição da mulher na sociedade, como pretendem indicar, arrogantemente, as adaptações românticas, mas uma representação poética da angústia moderna, segundo uma realidade mítica do passado.

Pouco sentido teria representar no palco hoje uma metamorfose de tal porte, a transformação da mulher em Erínia, mas identificando a Medeia antiga com a mitologia que hoje define a condição da mulher como contraponto ao exagerado pragmatismo masculino, Pasolini faz de Medeia personagem universal e faz da sua metamorfose ao inverso – metamorfose que, afinal, está contida nas entrelinhas da tragédia euripídiana – uma questão política representável de forma bela num meio de expressão industrial.

Pasolini mostrará ao espectador – apresentará na sala de exibição – que a ambiguidade de Medeia paira como sombra sobre o homem moderno.

Também a obra fílmica de Lars Von Trier, *Dogville*, pretende representar trágicamente o tema Medeia e aponta para um final em que o ódio da estrangeira renasce

⁴ Si. Tu também Le père de mon père. [...] Ô Dieu, ô justice chère a Dieu, ô lumière du Soleil ! La victoire que j’entrevois sur mes ennemis sera splendide. Je vais désormais droit au but, e je pourrai enfin me venger comme je dois le faire. [...] J’enverrai una de mes servantes prier Jason de venir jusqu’à moi. Je me montrerai très douce avec lui, et je lui dirai : « C’est une bonne chose que tu épouses la fille du roi ! »

realisticamente, como deve ser no mito, illogicamente, como força da natureza e do elemento feminino mítico, Erínia contra Eumênide.

O direito invocado por Medeia não é o direito da *pólis*, o das novas leis que ela, como estrangeira, desconhece, mas o direito referente aos valores antigos que ela trouxe consigo e que ainda importam para ela. O fato é que a lei dos homens não atende ao direito como Medeia o entende. No filme, ela recebe do seu avô, num sonho, o chamado para retornar às antigas crenças a fim de não deixar impunes os inimigos que a ofenderam e estenderam ao avô a ofensa e o ódio. Esse caráter de vingadora do seu *guénos*, e não apenas de si, é o que define seu caráter erínico e identifica sua metamorfose com uma metamorfose ao reverso das Eumênides em Erínias, como, afinal ficara explícito em *Eumênides*: “soltaremos os freios que até hoje contiveram os homicidas de todos os tipos” (ÉSQUILO, 2003, p. 170). Medeia não faz justiça, no sentido ocidental. Ela representa um retrocesso civilizatório.

3 Conclusão

O público moderno, que assiste no século XXI *Medeia* no cinema está longe de vivenciar, ou até mesmo de perceber, uma experiência catártica. A mimesis crítica e atualizadora, entretanto, operada por Pier Paolo Pasolini, encarrega-se de proporcionar terríveis emoções ao público que assiste a seus filmes. Vivenciar Medeia através do filme de Pasolini é angustiar-se, entrando violentamente em contato com os elementos antigos que habitam inexoravelmente o ser humano moderno, excessivamente racional e materialista.

Também Lars Von Trier, com sua Medeia norte-americana, em *Dogville*, aponta criticamente os males da *pólis* racional e controlada, com seu individualismo e seu horror ao estranho. Sintomaticamente, em *Dogville* não há arte. A literatura de *Dogville* oscila entre *As aventuras de Tom Sawyer*, romance lido pelo personagem Thomas Edson pai, e a literatura escrita pelo filho dele, Thomas Edson filho, que se resume a “grande?” e “pequeno?”. As fotografias expostas na tela após a destruição da *pólis* do século XX, imagens da grande depressão americana de 1930, uma outra crise do capitalismo, atestam que miséria apenas gera mais miséria, tanto material quanto espiritual.

A alternativa é a arte crítica, a arte que coloque o ser humano racional diante da sua imagem horrível projetada na tela e que, mesmo que não gere a catarse, aponte uma alternativa crítica e artística.

Medeia e Grace são uma terrível alternativa. São também inevitáveis e incontroláveis. Representadas artisticamente são expressões do sublime. São como o grito contido do Laocoonte, que deve ser belo, mesmo sendo terrível.

Referências bibliográficas

ADORNO, T.W; HORKHEIMER, M. [1947] A indústria cultural. In: *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985. p. 99-138.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

BURKE, E. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias acerca do sublime e do belo*. São Paulo: Papirus, 1993.

ÉSQUILO. *Eumênides*. In: KURY, A.G. (org. e trad.) *Oréstia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003. p 145-194.

EURÍPIDES. *Medeia. Hipólito. As troianas*. Trad., apres.: Mário da Silva Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

KITTO, H.D.F. *Tragédia grega*. Estudo literário. 2 v. Coimbra: Armênio Amado, 1972.

LESSING, G.E. *Laocoonte, ou sobre as fronteiras da Pintura e da Poesia*. Trad.: Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.

OLIVEIRA NETO, U.M. *O cinema trágico-poético de Pier Paolo Pasolini: Appunti per un'Orestiade africana; Medeia; Edipo Rei*. Tese de Doutorado. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. 2009. 153 p.

PASOLINI, P.P. Lettera del traduttore. In: *L'Orestiade di Eschilo tradotta da Pier Paolo Pasolini*. Bologna: Cinemateca del Comune di Bologna, 1960. Disponível em: <http://www.pasolini.net/teatro_orestiade_traduzPPP.htm>. Acesso em: 9/9/2006.

_____. *Empirismo eretico*. Milão: Garzanti, 1972.

_____. *Médée*. Trad.: Christophe Mileschi. Paris: Arléa, 2002.

SAID, E.W. Introdução. In: *Orientalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

Referências filmicas

DOGVILLE. Direção e roteiro: Lars Von Trier. Produção: Zentropa. Lançamento: 2003. Cor. 178 min.

MEDEIA. Direção e roteiro: Pier Paolo Pasolini. Produção: San Marco SpA (Roma), Le Films Number One (Paris) e Janus Film und Fernsehen (Frankfurt). Produtores: Franco Rossellini; Marina Cicogna. Filmado em maio-agosto 1969. Cor. Duração: 110 min.