

Ana Rita Figueira

Universidade de Lisboa

O Mito de Medeia em Pasolini – Ciclos de Morte e de Renascimento

Escreveu Jung que “quando uma cultura alcança o apogeu, aparece, cedo ou tarde, o termo da sua dissolução, gerado na sua existência entediada.”¹ Afirma ainda o autor que a “decomposição aparentemente insensata e desoladora numa multiplicidade sem ordem nem orientação, capaz de inspirar o desgosto e o desespero, contém no seu embrião obscuro o germe de uma nova luz.” Partindo desta ideia de geração irradiante de um centro, reverberada no canto feminino que acompanha o quotidiano das mulheres da Cólquida, começaremos por pensar a função do mito no cinema de Pasolini, para vermos como naquele se vai tecendo a realidade futura narrada, essencialmente por imagens cuja chave interpretativa se encontra nas lições do centauro. Seguidamente, ocupar-nos-emos dos acontecimentos ocorridos no acampamento dos Argonautas, da morte de Glauce e, finalmente, do filicídio. Assentaremos a nossa leitura na interpretação das figuras de Medeia e de Jasão, não só enquanto metáforas para o tormento da ingerência da dualidade humana, mas também enquanto alegorias para representar o antagonismo entre o mito e a razão.

É assim que a inconciliação cultural se afirma como génese da visão trágica de Pasolini, onde encontramos uma Medeia sempre bárbara, estática e violenta, enquanto na obra homónima de Eurípides o foco se encontra nas indómitas paixões de uma Medeia sempre grega e de

¹ C. Jung, *O Homem à Descoberta da sua Alma*, trad. de Alves Paes (Lisboa: Tavares Martins, 1962), p.100.

natureza enraivecida². Encontramo-nos diante de uma obra que mantém no seu horizonte o tragediógrafo grego apenas na medida suficiente e necessária para evidenciar as diferenças e as semelhanças entre ambas, sobretudo na solenidade e na saturação. Como entende Cacoyannis³, o que Pasolini fez não foi tragédia grega, mas sim filmes marcantes sobre mitos em que a tragédia grega se baseia. Reconhecem-se, do horizonte trágico, aspectos gerais como o ambiente a céu aberto, a presença do deus estrangeiro, a gênese primitiva e hierática, ou, ainda, a seriedade dos diálogos cantados, que são transmutados na obra do cineasta em grave silêncio, a que se aliam o mistério da dança e da música como expressão poética, aqui subordinada à imanência do tempo arcano perante a passagem humana. Assim, cumpre-se a catarse trágica, não só na acepção aristotélica de clarificação da alma, mas também no apelo que continuamente Pasolini dirige à audiência, levando-a a relacionar as diversas alusões filosóficas, antropológicas, míticas e psicanalíticas. *Medea*, justamente, pertence ao segundo ciclo de filmes do cineasta que a crítica designa por ciclo mítico-psicanalítico⁴. Desta forma, assiste-se igualmente ao eixo da temporalidade humana, sujeita ao subtil devir de uma mentalidade que sucede à outra, para, ao desfocar o olhar, alegoricamente se desvelar como pensamento moldado na sintaxe adorniana⁵. Neste sentido, a arte impõe-se como o espaço redentor de

² Cf. H. D. F. Kitto, *Greek Tragedy* (London: Routledge, 1973.) V. também. R. Just, *Women in Athenian Law and Life* (London: Routledge, 1991), p. 274 e P. E. Easterling, “The Infanticide in Euripides’ *Medea*”, J. Gregory (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy* (Cambridge University Press, 1997), pp.187-200. Para uma compreensão global do mito e da figura de Medeia até à actualidade, v., entre outros, E. Griffiths, *Medea* (London: Routledge, 2006).

³ Cf. M. McDonald e M. Winkler, “Michael Cacoyannis and Irene Papas on Greek Tragedy”, M. Winckler (ed.), *Classical Myth and Culture in the Cinema* (Oxford University Press, 2001), p. 81.

⁴ Cf. G. Ferrani, *Storia della Letteratura Italiana. Il Novecento* (Milano: Einaudi, 1991), p. 522. Para um enquadramento do pensamento de Pasolini, v. também Luigi Martellini, *P.P. Pasolini: Introduzione e Guida allo Studio dell’opera Pasoliniana : Storia e Antologia della Critica* (Firenze: Le Monnier, 1983).

⁵ Cf. T.W. Adorno e M. Horkheimer, *Dialectic of Enlightenment*, trad. J. Cumming (London: Verso, [2010]), O desencantamento do mundo e o afastamento do pensamento mitológico mediante a industrialização da cultura são a síntese da tese central defendida pelos autores, de acordo com a qual o projecto iluminista

um mundo dominado pelo excesso racional e totalmente desligado do sagrado, onde o homem pode recuperar a fantasia e a serenidade. Naturalmente, entende-se o cinema mítico de Pasolini como reacção ao género de cinema que pretende captar a audiência para a existência irreal das imagens que projecta, inibindo a imaginação e o pensamento individual, aprisionando-os numa teia de necessidades virtuais e reduzindo a sétima arte a um novo espaço de comércio⁶.

é totalmente devoto da explicação racionalista do mundo, de tal maneira que esta forma de pensar constitui também um mito. Porém, na tentativa de libertar o homem das amarras dos dogmas sociais, ao dotá-lo de conhecimento para que pudesse responder aos problemas existenciais com sentido crítico, criou simultaneamente as condições para que aquele constituísse uma forma de domínio e inibição do individual, promovendo uma realidade colectiva ilusória e com ela as condições para uma nova forma de barbárie. O descarrilamento do pensamento iniciado pelo Iluminismo não é, porém, algo gerado no mundo do excesso tecnológico. Defendem os autores que o mito comporta a semente do pensamento racional e que as raízes daquele sobrevivem neste, ainda que exauridas pela razão atrofiadora da imaginação, privilegiando regras matemáticas, que, por serem explicativas da natureza, a subordinam em proveito do homem, enredando-o, simultaneamente, num processo autodestrutivo. A questão assenta, portanto, no entendimento de que o conhecimento visa superar uma condição de medo diante do desconhecido, mas paradoxalmente implica novas sujeições que o tornam dependente ao preencherem-lhe ilusoriamente uma necessidade, destituindo-o do pensamento e do sentir que o singularizam. Neste sentido, sem imaginação o homem não se transforma nem se transtorna, de forma que civilização e barbárie são somente perspectivas. Pasolini comunica esta visão da História mediante a figura do centauro e a utilização de planos contínuos que, ao abolirem o tempo, sugerem a sua leitura como um ciclo em que mito e realismo convivem como faces de um mesmo rosto, observado segundo um modo poético de dizer o sagrado e o profano que os integram. (sobre o cinema de poesia de Pasolini v, entre outros, P.P.Pasolini, “Médée et les Mille et Une Nuits: Interview” (URL:< <http://ios.mobapp.ina.fr>>; Walter Siti e Silvia de Laude (orgs), *P.P.Pasolini, Saggi Sulla Letteratura e sull'arte* (Milano: Mondari, 1999); S. Mariniello *Introduzione e Guida allo Studio dell'opera pasoliniana : storia e antologia della critica* (Le Monnier: Firenze 1983); *Diálogo com Pasolini : escritos 1957-1984*, trad. de Nordana Benetazzo, introdução de Gian Carlo Ferretti ([São Paulo]: Nova Stella, [1986]).

⁶ “It may be useful to elucidate what role that myth may have played in his work at this particular stage in his life [...] Pasolini’s own style is “mythical” in that it seeks to enhance the non-rational aspect of the visible. Mythical realism, opposing as it does naturalism, eschews superficial details and accurate description in order

Concentramos agora a nossa atenção na função do mito na obra do cineasta, para, com Mileschi⁷, concluirmos que Pasolini foi um homem à procura de Deus. O mito medeia a visão trágica que o cineasta tem da condição humana, na sua vivência conflituosa, resultante da mutilação de um excesso de racionalidade desprovida de um fim moral e focada na ambição, no domínio, no progresso e no protagonismo. Pasolini encontra no mito Grego a fonte perene de frescura derramada sobre a cíclica aridez dos campos da existência humana, onde reinventa a memória mítica como linguagem universal, pois o homem contemporâneo, no âmago do seu desencantamento, mais não é do que uma hodierna versão da incerteza arcaica. O sagrado, que encontra no amor e no ódio dos deuses, é também, para o cineasta, potencialmente volúvel e perigoso. Neste sentido, a sua obra exprime o pico da curva de saturação que ciclicamente impõe ao homem a urgência⁸ utópica que se transformará na realidade de amanhã e que, por sua vez, olhará aquela como idade mítica. De facto, o entendimento temporal aqui esquissado é o de um futuro que começa no passado e no presente, que logo devém passado. O tempo é, portanto, eternidade e, por isso, não pode ser mitigado. Essa compreensão harmoniza-se com a resposta de Pasolini a Jean Dufлот⁹, ao ser questionado por este sobre a possibilidade do retorno ao mito o afastar da realidade: “Mon idée précise, sur ce point, est que seuls ceux qui croient au mythe sont réalistes, et vice-versa. Le “mythique” n’est que l’autre face du réalisme.”

to seek what is essential. In *Medea*, however, the centaur’s statement is no mere allusion to a non-naturalist style. It is the epigrammatic enunciation of Pasolini’s idea that realism must now go against the philosophy of enlightenment, that it must stop the advance of rationality at the expense of mythical thinking.” (cf. M. Viano, *A Certain Realism: Making Use of Pasolini’s Film Theory and Practice* (Berkeley: University of California Press, 1993), p. 238.

⁷ Cf. P. P. Pasolini, *Médée*, trad. de C. Mileschi (Paris: Seuil, 2007), p.5. (Seguimos esta edição dado não nos ter sido possível consultar a edição original em Italiano P. P. Pasolini, *Medea* ([S.L.]: Garzanti Editore, 1970.)

⁸ Cf. W. Arrowsmith, “On Translating Greek Drama: A Self-Interview” (*The Bulletin of the Midwest Modern Language Association*, 14, 1 Spring, 1981), particularmente, p. 61.

⁹ Cf. P.P. Pasolini, *Entretiens avec Jean Dufлот* (Paris: Gutenberg, 2007), p.84.

Em cenas ausentes de Eurípides, a pose do centauro¹⁰, firmemente equilibrado sobre as quatro patas, apresenta-se em harmonia com o pulsar cósmico. O seu aspecto envelhecido e o rosto ocultado por uma hirsuta barba são características que também o inserem no mundo arcaico. A película mostra Jasão em criança, vestido de luz solar, a escutar despreocupadamente as palavras de um centauro assumidamente mentiroso, que lhe declara que a sua história, a história dos homens, é feita de ciúme e de traição, não de pensamentos. Mais tarde, Quíron, o centauro, prossegue com uma explicação hierofânica do mundo, ensinando a Jasão, agora adolescente, que tudo tem o seu mistério e fronteira, mas quando o homem deixar de reconhecer e respeitar a santidade do mundo que o envolve e de que é parte, então a sua representação daquele deixará de ser a que conhecemos e dará lugar a um entendimento que é totalmente outro:

Tutto è santo, tutto è santo, tutto è santo. Non c'è niente di naturale nella natura, ragazzo mio, tienetelo bene in mente. Quando la natura ti sembrerà naturale, tutto sarà finito – e comincerà qualcos'altro [...] In ogni punto in cui i tuoi occhi guardano, è nascosto un Dio!¹¹

De facto, ao negar o mistério da criação, divina mistura de rectidão apolínea e de festejo dionisíaco, o homem auto-impõe-se uma condição que não lhe é inata, com um sofrimento consequente. Mais tarde, Jasão questiona o mundo à sua volta, revelando-se a perda da idade em que “Deus e os brinquedos de infância encham o coração,” para deixar antever a mudança da forma de o homem estar no mundo. O mistério não faz parte da sua forma de se relacionar com o mundo e, por isso, caminha frágil e incauto, excessivamente confiante na sua racionalidade, até à idade do desencantamento da *ratio* onde o encontramos, em conformidade com estes factos, homem, sentado em atitude relaxada e rosto descontraído em frente a um centauro, agora também humano, que afirma que não existe deus algum. O mundo da imaginação e do

¹⁰ Cf. P. P. Pasolini, *Médée*, p.44.

¹¹ Cf. P.P. Pasolini, *Medea* [La version restaurée de *Medea*, un film de Pier Paolo Pasolini] (Euro Video Internacional, 2009), m 4:56-6:08.

presentimento desintegra-se, originando uma idade paralela à hierática quietude da realidade mítica, onde o cosmo é entendido como uma realidade circular, ritualmente recriada na película mediante as seguintes palavras pronunciadas por Medeia, enquanto gira um artefacto circular: “Da vita al seme i rinasce il seme.” Assim, as esparsas notas mágicas do horizonte euripidiano, que Pasolini mantém em reserva, adquirem forte tonalidade de sacralidade, violência e primitivismo. O evidente festejo do primordial deus da agricultura remete abertamente para as páginas de Frazer¹² mediante imagens objectivas de representações circulares, que constituem alegorias à fertilidade e que se sucedem num ambiente silencioso de vozes humanas, ritmado por música étnica. Veiculando um sentido de imanência, que encontra na autonomia da sua linguagem, a sonoridade étnica diz uma forma particular de sentir os acontecimentos e a paisagem, desligando-se da função de mero acompanhamento da imagem, para sobressair significativamente como forma original, autónoma e autêntica de interpretar o mundo. Os sons que a compõem são simples e misteriosos, por vezes violentos, quais contrapesos dos ruídos da vida, prolongados na aridez da paisagem, nos gestos lentos e precisos e no porte irreprensivelmente erecto de Medeia, cujo intenso olhar revela profunda concentração e segurança na sua religião e em si própria¹³. A dança dionisíaca que se sucede completa a concepção de circularidade hierática, numa comunhão seminal concluída com um higiénico ritual de deposição da família real, mimético da libertação de situações de domínio, como sugerem as vestes sacerdotais de alguns participantes. De facto, é deste zéfiro de sacralidade¹⁴ que sopram as

¹² J. Frazer, *The Golden Bough* [1ªed.1890] ([S.L.]: Temple of Earth Publishing, [s.d.]).

¹³ Cf. Pasolini, *Médée*, pp.49-50.

¹⁴ As habitações são esculpidas no interior das rochas, se bem que este aspecto por si só aponte precisamente para um apartamento do mundo civilizado. Com efeito, a caverna é, assim, numa leitura freudiana, fracamente suportada pelos estudos antropológicos e históricos, lugar de retorno ao ventre materno, ao mais íntimo contacto com a essência, onde se pode escutar a terra enquanto grande órgão vital. É este caminho de reflexão e de retorno ao centro que Pasolini transmite, associando ainda o lugar cavado na terra a rituais ctónicos e de fertilidade, onde é possível elevar o espírito a um nível respeitador de forças que transcendem a compreensão humana. É neste ambiente que decorre a vida na Cólquida, lugar onde o homem está consigo mesmo e com os deuses, apartado da confusão do mundo, lendo-

condições para que se deixe de reconhecer Deus no seu próprio âmago, alegoricamente representado, por um lado, por Medeia¹⁵ e, por outro lado, pelo templo, lugar de memória, simbolizada no Velo de Ouro, à volta do qual aquela comunidade vive. A sacerdotisa encontra-se neste local quando tem a visão de Jasão, ilusão que interpreta naturalmente como a vinda de um novo deus, entendimento consolidado no canto, evocativo do coro trágico, melancólico e harmonioso com ritmo das tarefas de fertilização do solo e de tecelagem desempenhadas pelas mulheres. As palavras deste canto entranham-se como ideias seminais, imanentes e resistentes à conflagração, enquanto Medeia escuta, estática e permeável à mudança, sugerindo a imanência da perenidade, que se confirma no perfil do seu rosto filmado como um relevo cravado na sólida aridez da paisagem de pedra, onde as habitações nela escavadas facilitam a circulação de sucessões de ciclos, que são percebidos como mudança. Como sugerem os versos da referida canção, aqueles aproximam-se como *um vento que sopra e não faz barulho*, destino da trágica condição humana, impotente perante os caminhos que o duplo

-se aqui uma metáfora para o homem sozinho consigo, o que cria as condições necessárias e suficientes para que o mundo interior de cada um se revele. Num plano não metafórico, esta leitura tem de ser feita com a atenção de não ver nestas condições lugar para uma concepção moderna de consciência da individualidade, mas sim a harmonia entre o homem e a natureza. Tudo concorre para este estado: as vestes, pesadas e envolventes, os gestos lentos, bem como um certo recolhimento, que se reflecte na forma de colocar o corpo, sempre mediante uma atitude ritual onde nada é feito ao acaso, como se pode observar na metódica movimentação de todos os membros da comunidade, quer no rito de morte, quer no trabalho no campo, quer no recolher do corpo esquartejado de Absirto. Neste mundo, não há pressas, cada gesto é expressão e repetição do ritmo das estações. (cf. Y. Ustinova, *Caves and the Ancient Greek Mind* (Oxford University Press, 2009), pp. 2; 30; W. Arrowsmith, “On Translating Greek Drama: A Self-Interview” (*The Bulletin of the Midwest Modern Language Association*, 14, 1 Spring, 1981), particularmente pp. 61-62); M. Borgenson, “Managing Heretical Desire” (*Consumption, Markets and Culture*, 5 (1), 2002), especialmente, pp. 57-58.

¹⁵ Pasolini representa uma sociedade matriarcal em que a mulher desempenha um papel fundamental na coesão do grupo e no funcionamento da comunidade mediante o culto e o ritual (V., por exemplo, J.B. Connely, *Portrait of a Priestess Women and Ritual in Ancient Greece* (Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2007), particularmente, pp.165-192.

rosto da mudança lhe abre e instala, orientando o espectador para uma compreensão do tempo como devir. A metáfora do sono consolida esta visão mediante imagens em que a família real da Cólquida dorme, enquanto simultaneamente se escuta a canção que já referimos. Apenas Medeia desperta, enquanto os restantes membros da família continuam adormecidos, sugerindo-se, assim, o auge de mudança, que se caracteriza ainda por um ritmo próprio. Este é marcado pelo movimento ágil da sacerdotisa, que dá lugar à quietude que a define habitualmente e que contrasta com a constante agitação mental da Medeia de Eurípides. O tempo, portanto, é devir ritmado por picos e acalmias. É neste sentido que o misterioso canto representa um lamento saudosos e nostálgico¹⁶ de uma idade que passou, enunciando, simultaneamente, o pressentimento da que há-de chegar, destituída de um elemento agregador. Assim se expressa o recolhimento de Medeia no templo para onde se retira intencionalmente sozinha¹⁷, aí ficando em oração, durante a qual a inconsciente reverberação do canto da Cólquida é substituída pela seta de Eros, conhecida da analepse do poeta trágico. Inflama-se em Medeia o desejo de um novo Deus, anunciado pelas palavras daquele canto, que claramente transmitem o entendimento de que o tempo é movimento subtil, que comporta sempre um elemento sedutor, onde se esconde o perigo que actua simultaneamente como força impulsionadora de novidade e de destruição, perfazendo ciclos de morte e de ressurreição¹⁸. Assim indica o desmaio de Medeia, assoberbada pela visão de Jasão: jovem, belo e confiante, exibindo um sorriso fácil, envergando vestes leves e claras, que lhe sublimam o bronzeado e os músculos de uma vida passada ao largo do recolhimento. Ainda na Cólquida, o quase sorriso esboçado por Medeia, estranho, repentino, mesmo monstruoso,

¹⁶ *Nostalgia exists only in a linear temporality and in an aesthetics of representation that are repeatedly negated by the argument's rhetoric* (Mariniello, *Introduzione e Guida allo Studio dell'opera pasoliniana : storia e antologia della critica*, p.1 14) isto é, a nostalgia é, para Pasolini, expressão de uma visão pessimista, mesmo apocalíptica da História.

¹⁷ Escreve Pasolini: *jamais il n'est arrivé que Médée aille seule au lieu sacré. La sacralité est un bien collectif, commun, et non un secret intime qu'on a avec soi-même [...]* (cf. P. P. Pasolini, *Médée*, p.66)

¹⁸ Cf. P. P. Pasolini, *Médée*, pp.1; 143-144.

denota a atracção pela força intensa deste novo vento de virilidade e modernidade. Talvez por saturação do que conhece, abandona a sua circular realidade antes do roubo do Velo, desenhando-se aqui um paralelismo simétrico com a expressão de divertimento, algo maquiavélica, com que o centauro afirma “que os deuses amam, mas odeiam simultaneamente,” ou seja, criam e destroem, *sentindo prazer no sofrimento dos homens*. Novamente Pasolini ignora Eurípides e molda o mito à medida da sua cosmovisão, reservando a acção em torno do Velo a Medeia e a Absirto, deixando Jasão no plano onírico. Assim, o rapto e o fratricídio servem o propósito de garantir, como entende Bremmer¹⁹, o desligamento permanente a um universo cujo fim é o começo de outro, entendendo-se a fuga enérgica de Medeia como mais uma alegoria para a inexorabilidade do tempo. Esta prolonga-se no gesto estéril dos cavaleiros do rei Eetes que, triste e carinhosamente, recolhem os pedaços do jovem irmão da sacerdotisa, para os entregar ao pai cujos olhos, ocultados pelo pesado traje, são agora desvelados para deixar transparecer a profundidade do sofrimento, grave e intenso, sustentado pelo lamento das cordas de uma cítara indiana, a que se vêm unir dolorosos sons do luto de um mundo em caos.

Na segunda parte da película, a quietude imagética, acompanhada pela correcção da música japonesa, comunica a desumanização de um mundo que perdeu a noção do sagrado. Nestas condições, o homem esquecido e esvaziado de si, acabará desamparado, automutilado, preso a uma existência entediada e cinzenta²⁰, inebriado pela solução tecnicista e pela racionalidade votada ao domínio que, por fim, será

¹⁹ *By killing her brother, Medea not only committed the heinous act of spilling familial blood, she also permanently severed all ties to her natal home [...] (cf. Jan. N. Bremmer, “Why Did Medea Kill Her Brother Apsyrtus?”, J. Clauss and S. Jonhston (eds.), Medea: Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy and Art (Princeton, N.J.: Princeton University Press, cop.1997), p.100.*

²⁰ Cf. O pensamento de Pasolini está conforme ao entendimento de Adorno, de acordo com o qual, o homem se encontra focado no presente, sem memória e em permanente inquietação pelo desejo de ver as horas preenchidas, mas sempre alienado de si, já não sabendo fantasiar e precisando cada vez mais que lhe dirijam a acção. O homem deseja, mas já não sabe o quê nem como, por isso, ao ver satisfeito um desejo que não foi formulado no seu interior, cai no tédio, ficando aprisionado numa falsa sensação de insatisfação se não vir o desejo concretizado

a causa do colapso dos valores morais²¹. Neste universo, Pasolini recupera a concepção linear de tempo, conforme caracterizado por Eliade, ao entender a História como uma sucessão contínua de herança e de reinvenção²², compreensão que transparece na disposição dos Argonautas ao longo da costa, como pontos prontos a seguir em qualquer direcção sem nunca se encontrarem, o que comporta um sentido de degenerescência²³, retratado em gestos e atitudes como a evidente falta de maneiras dos companheiros de Jasão, que riem e comem de forma bastante grosseira, exibindo uma apresentação tão desmazelada como as notas que se soltam ao acaso da cítara de um elemento do grupo. É um mundo de homens sempre pronto a partir para onde a aventura os chama, adoptando a solução mais directa e um agir descuidado e votado para a imediatez e efemeridade, como são exemplo o expediente da jangada e a montagem do acampamento. Estes elementos constituem uma representação alegórica do mundo moderno, excêntrico e utilitarista, que olha com escárnio a herança teocêntrica²⁴. É este comportamento de profundo desrespeito e falência de humildade que desorienta visceralmente Medeia, agora desperta para o facto de Jasão não ser um novo Deus. Ela encontra-se perdida, como revela o olhar esvaziado onde, errante, cintila agora a altivez de outrora tornada impotente ante a crueldade da ausência de rituais.

Os Argonautas apresentam-se como homens que não se identificam com as suas origens, que não respeitam tradições, nem costumes, nem têm brio nas suas acções. São homens sem fé e sem sentido de religiosidade. Por estes motivos, não compreendem o desespero de Medeia quando esta, achando-se numa paisagem exposta, que contrasta vivamente com as cavernas e a vegetação da Cólquida, procura, em

(T. W. Adorno, *Sobre a Indústria da Cultura*, trad. de M. Resende (Coimbra: Angelus Novus, cop. 2003), pp.138-9.

²¹ Cf. M. Viano, *A Certain Realism : Making Use of Pasolini's Film Theory and Practice*, p. 238.

²² Cf. P. P. Pasolini, cit. por M. Marinelli, "Temporality and the Culture of Intervention" (*Boundary 2*, Vol. 22, No. 3, Autumn, 1995), p. 111.

²³ Cf. P.P. Pasolini, *Diálogo com Pasolini: escritos 1957-1984*, trad. de Nordana Benetazzo ([São Paulo]: Nova Stella, [1986]), particularmente, p.120.

²⁴ Cf. Ryan-Scheutz, C. C., "Salvaging the Sacred: Female Subjectivity in Pasolini's Medea" (*Italica*, vol.76, number 2, 1992), p. 195.

vão, o centro, isto é, a ligação sacra à terra. Neste ambiente, Medeia não sente, não vê, não ouve neste local sem *axis mundi*. Como tal, nem se reconhece nem tem memória: “Voi [...] non segnate il centro. [...]! Parlami Terra, fammi sentire la tua voce! Non ricordo più la tua voce! [...] Tocco la Terra coi pedi e non la riconosco! Guardo il sole com gli occhi, e no lo riconosco!”²⁵

Identifica-se um problema de comunicação, que a quarta lição de Quíron esclarece: “E inoltre hai pietà di lei, e comprendi la sua [...] catastrofe spirituale, il suo disorientamento di donna antica in un mondo che ignora ciò in cui lei ha sempre creduto [...] la poverina ha avuto una conversione alla rovescia, e non si è più ripresa [...]”²⁶. A linguagem da Neta do Sol e a de Jasão regem-se por uma semântica diferente. A aparência idêntica esconde uma diferença de fundo que é intransponível, pois resulta de uma vivência que é totalmente outra.

Tal é mostrado, *v.g.*, nos comportamentos retratados, como são exemplo o facto de partirem em viagem sem recursos para irromperem por uma terra desconhecida, assim como o saque e a caça aos cavalos selvagens que encontram pelo caminho. Fazem tudo isto numa atitude irresponsável, ao sabor do momento, para, posteriormente, compreenderem a inutilidade do gesto, constatada pelo próprio Jasão quando entrega o Velo de Ouro a Pélias. Jasão percebe que o valor de algo está na sua estima e na memória que representa, não no seu preço. Este mundo, decadente e superficial, espelha-se igualmente no momento em que entra em contacto com o mundo arcaico de Medeia, como ilustra a cena da refeição, particularmente se a colocarmos em paralelo com a que tem lugar na Cólquida, em comunhão ritual. Assim, os argonautas, indiferentes à desorientação de Medeia, que, tendo partido na sua companhia, também faz parte do grupo, pensam apenas em saciar-se, sem qualquer ritual, rindo e comendo de forma grosseira, ignorando o facto de aquela observar de longe, sozinha, sem ingerir qualquer alimento, em atitude de recolhimento, numa demanda pela completude. Novamente, o particular surge como metáfora para um

²⁵ P.P. Pasolini, *Medea* [La version restaurée de *Medea*, un film de Pier Paolo Pasolini] (Euro Video Internacional, 2009).

²⁶ Cf. P.P. Pasolini, *Medea* [La version restaurée de *Medea*, un film de Pier Paolo Pasolini], 1:02:026-1:02:41.

mundo pretérito que já nada pode contra uma força, presentificando o sentido da canção profética, que força o céu que aquele conhecia como fronteira. Sem o efeito egocêntrico do seu ambiente, Medeia não é, sendo literalmente puxada para fora do seu recolhimento, rompendo-se, assim, a sua ligação às origens²⁷.

O centauro é a figura, que na sua forma mítica corresponde ao mundo antigo de Medeia, correspondendo a forma humana ao novo mundo, onde a sacralidade se encontra numa condição moribunda, cujos sinais vitais se manifestam somente a nível inconsciente. Na sua quarta lição, esta figura mítica apresenta-se em ambas as formas, que são alegoria da dualidade desequilibrada em que o racionalismo dominador e amoral atrofia a irracionalidade. Trata-se da expressão da bipartição da existência humana, demitida do brio de si, enquanto ser humano dotado de pensamento e sensibilidade. Com efeito, aqui, o homem, consciente da sua natureza, opta pela razão imoral, como se pode compreender pela decisão de Jasão em casar com Glauce, acção friamente materialista, alheia ao pulsar amoroso.

Será, ainda, a propósito das circunstâncias da morte da princesa que importa recuperar o momento em que Medeia, seduzida pela novidade, se liga a um novo centro, encontrado na descoberta da sua feminilidade através do corpo de Jasão. Porém, o acto íntimo, esvaziado de emoção, de calor humano e de sentido de festa²⁸, aliado à demora da câmara no corpo daquele, assim como no olhar de estudiosa encantação de Medeia, prediz a falência de um centro que depende de factores externos, pelo que a perda deste, numa leitura literal, significa destruição pessoal, conforme defende Kristeva²⁹. Por o outro lado, numa

²⁷ *As visões de Medeia* são fundamentais para a compreensão do filme, tendo mesmo este o seu título provisório. Esta tese encontra suporte em estudos recentes de autores como Wulff, Hollenback e Roux, que defendem que o isolamento não só permite como incentiva a um encontro com o subjectivo, mas também origina alucinações (Cf. J. Ustinova, *Caves and the Ancient Greek Mind*, p.34).

²⁸ Cf. T. W. Adorno, *Sobre a Indústria da Cultura*, trad. de M. Resende, p.139.

²⁹ Cf. J.Kristeva, *Soleil Noir; Dépression et Mélancolie* (Paris: Gallimard, 1987, pp. 91-92). O caos em que Medeia se encontra resulta de uma revolta contra o mundo exterior que se expressa mediante a incapacidade ou a recusa em se adaptar às exigências da realidade. (Cf. M. Viano, *A Certain Realism: Making Use of Pasolini's Film Theory and Practice*, p. 237.)

leitura metafórica, entende-se nova imersão no caos, sugerida mediante a ocorrência desta cena no limiar da cidade, em casa de Medeia, mais precisamente no quarto nupcial, cujo espaço exíguo lembra um fêretro, tornando evidente o retorno à arcana violência, mensageira de um novo ciclo de morte e de ressurreição. Tal interpretação é corroborada pelo aparecimento do Sol e pelo regresso de Medeia às vestes sacerdotais, escuras, pesadas, semelhantes a um casulo, deixando longe a recordação do esvoaçante e claro vestido que envergara, em sinal de civilização, que nunca foi, de facto, a sua verdade³⁰. Torna-se o olhar encantado em abundantes lágrimas indutoras de nova oração onírica, lugar de criação da realidade da morte de Glauce, a que assistimos em cenas duplicadas. Estas têm lugar, uma no plano onírico e a outra no plano do “real”, exprimindo alegoricamente nova curva de saturação de mundos incapazes de organizar o caos. Aqui, a morte, comum a ambos, no ambiente primitivo de Medeia, é recriação da génese e com ela da realidade. Pelo contrário, no mundo moderno de Glauce é herança de uma carga insuportável, emergida no seu juvenil rosto, puro, inocente, cujos tristes olhos se abrem, grandes, imensos, húmidos de dor e de culpa, ao rever-se em Medeia, envergando as suas roupas. A ideia eurípidiana das vestes incendiadas é relegada para a dimensão onírica, deixando Pasolini bem claro que a morte da princesa não tem origem mágica, sendo, ao invés, um acto individual de desespero, cuja leitura metafórica revela a implosão de um mundo cuja “incerteza existencial primitiva se transmutou em angústia existencial no homem evoluído.”³¹ Assiste-se, assim, à violência comum aos dois universos, intensa, destruidora, pretensamente redimida no sacrifício do indispensável bode expiatório. Consequentemente, se o tempo arcano, em nome da fertilidade, tomava a vida a um jovem viril, no universo moderno, a

³⁰ Com efeito, Medeia reconhece que o conhecimento antigo também não era seu e que, afinal, é estranha para si própria. V. Eurípides, *Medeia*, trad. de Maria Helena da Rocha Pereira (Coimbra: INIC, 1991), v. 305; P.P. Pasolini, *Medea*, [La version restaurée de *Medea*, un film de Pier Paolo Pasolini] (Euro Video Internacional, 2009), 1:07:28. V. também G. Carasco, *Médée et la Double Vision* [PDF] (URL: <http://raymonde.carasco.free.fr/>).

³¹ Cf. P. P. Pasolini, cit. por E. Siciliano, *Pasolini: a Biography* (New York: Random House, 1982), p. 232.

ambição e o afã de dominar sacrificam a pureza, a inocência, a ternura e o amor. Contudo, uma diferença impõe-se: se no mundo primitivo assistimos à celebração da vida em que tudo, incluindo a morte e o castigo, é uma verdadeira festa em comunhão, ao invés, no mundo moderno, esta é esvaziada de significado cósmico, vacuidade representada pela dança de Jasão, que se entende, assim, como exibição de poder perante a comunidade, espectadora alienada do triunfo alheio, alegoria do cinema, leia-se também existência humana, enquanto lugar onde se projecta uma vivência irreal, por sua vez consubstanciada na existência cinzenta de uma idade entediada. *Nada mais é possível*, tanto para a Medeia de Eurípides como para a de Pasolini, assumindo ambas a sua hierática condição no macabro ritual em que sacrificaram os próprios filhos. O cineasta expressa esta ideia mediante a atitude da sacerdotisa, severa e concentrada, expressiva do retorno à quieta sacralidade, pautada por gestos rituais ritmados pelos sons escutados inicialmente. O horror do gesto filicida simboliza a impossibilidade de degradação e subordinação a um mundo totalmente devotado à estratégia e ao jogo de conveniência. Por este motivo, Fix³² defende que Jasão não ama os filhos, apenas vê neles sucessores da sua norma. Igualmente, as imagens da Lua e do Sol ocorrem em alusão a mais uma recriação da génese, erguendo-se a barreira de chamas como metáfora para a transmutação de um tempo em outro, concretizando-se, assim uma ligação à propriedade seminal da palavra, cujo halo se mantém imperecível, resistindo à conflagração. Naturalmente, este ambiente de fogo evoca a cena em que Medeia corre sobre as chamas para se recolher no templo onde lhe aconteceu a visão de Jasão. Estes dois momentos, em diálogo com a maturidade de Medeia e a juventude de Jasão, constituem mais uma metáfora para a ingerência da dualidade da condição humana, que é, simultaneamente, expressão da necessidade que preside à existência do homem e produto do triunfo do racionalismo tecnicista, a *hybris* do homem moderno. Neste contexto, o cineasta cita literalmente Eurípides³³: “não chores

³² Cf. F. Fix, *Médée: l'Altérité Consentie* ([Fr]: Presses Universitaires, 2010), particularmente pp.14; 84;128 e 153.

³³ Cf. Eurípides, *Medeia*, trad. de Maria Helena da Rocha Pereira (Coimbra: INIC, 1991), v. 1396; P.P. Pasolini, *Medea* [La version restaurée de *Medea*, un film de Pier Paolo Pasolini] (Euro Video Internacional, 2009, 1:45:28).

ainda. Aguarda a velhice”, diz Medeia a Jasão, lembrando que o furor excessivo de uma nova idade conduz a uma vida apócrifa que, no auge do seu desgaste, deixará bem evidentes os verdadeiros valores da vida. Com efeito, o conhecimento sem sabedoria de nada serve, como recorda o centauro, na sua derradeira aparição³⁴. Deste modo, o mundo arcaico de Medeia ensina, violentamente, que o despertar para a sabedoria implica sofrimento, desapego, confronto, verdade.

Concluindo, Pasolini não recriou uma tragédia grega nem tão pouco colocou Eurípides no seu horizonte para lhe ser fiel. Pelo contrário, qual rapsodo afadigado, desconstrói o legado arquetípico em prol dos seus intentos, ponto em que conflui com o tragediógrafo grego. O horror dos actos sangrentos cumpre uma função catártica, originando o emudecimento e a paralisação que actuam como catalisadores de clarificação intelectual. Esta, ao resgatar o homem à sua dimensão humana, rasga-lhe na alma uma ampla janela com vista para uma nova paisagem espiritual, da mesma forma que o canto trágico o fazia. Pelo contrário, se Eurípides não atribuía um significado especial ao remate das suas peças, o luminoso fim da película *coincide* com o seu início, deixando um final persistente na memória da utopia adorniana, amorosa da reconciliação do homem com a natureza mediante o poder mimético da arte. A alusão final ao eterno retorno exprime a necessidade do regresso à confusão do homem com a *physis* que o animou, em atitude de respeito e de humildade. Senão, como cantam os versos de Hölderlin “weiß ich nicht und wozu dichter in dürftiger zeit? Aber sie sind, sagst du, wie des weingotts heilige priester, welche von lande zu land zogen in heiliger nacht”³⁵.

³⁴ Cf. P.P. Pasolini, *Medea* [La version restaurée de *Medea, un film de Pier Paolo Pasolini*] (Euro Video Internacional, 2009, 1:02:47).

³⁵ “I don’t know nor why be a poet in dead time? But they are, so you say, like the wine god’s holy priests who wandered from land to land in holy night.” F. Hölderlin, *Selected Poems*, trad. D. Constantine (New Castle Upon Tyne: Northen Arts, 1996, p. 39).

DEDALUS – Revista Portuguesa de Literatura Comparada

N.º 17-18 – 2013-2014

Conselho Editorial – Comité de Patronage – Advisory Board

Vitor M. de AGUIAR E SILVA
(Universidade do Minho)

Djelal KADIR
(Universidade do Estado da Pennsylvania)

João de ALMEIDA FLOR
(Universidade de Lisboa)

Wladimir KRYSINSKI
(Universidade de Montreal)

Susan BASSNETT
(Universidade de Warwick)

Maria Alzira SEIXO
(Universidade de Lisboa)

Jean BESSIÈRE
(Universidade de Paris III)

Theo D'HAEN
(Universidade Católica de Leuven)

Friedrich WOLFZETTEL
(Universidade Johann Wolfgang-Goethe)

Eugene EOYANG
(Universidade de Indiana)

Michael WOOD
(Universidade de Princeton)

Comissão de Redacção – Comité de Rédaction – Editorial Board

José Pedro Serra (director – directeur – director)
Maria de Lourdes Câncio Martins, Teresa Cid, João Ferreira Duarte, Rui Carlos Fonseca

Morada – Adresse – Address

José Pedro Serra
FLUL – Departamento de Estudos Clássicos
Alameda da Universidade – 1600-214 LISBOA

© Associação Portuguesa de Literatura
Comparada

Todos os direitos reservados de acordo com
a legislação em vigor

Capa: Henrique Cayatte

Fotocomposição: Edições Cosmos
Impressão e acabamentos: Garrido Artes Gráficas

Tiragem: 500 exemplares
Periodicidade: anual

ISSN 0871-9519
Depósito legal 314632/10

Preço – Prix – Price

(portes não incluídos / frais d'envoi non inclus / postage not included)

Portugal:
Sócios da APLC: 40€
Não-sócios: 50€
União Europeia / Union
Européenne / European Union: 60€
Outros Países / Autres Pays / Other
Countries: US\$ 70.00

EDIÇÕES COSMOS
Apartado 82 – 2140-909 CHAMUSCA
Tel.: 249 768 122
E-mail: geral@edicoescosmos.pt
Edições Cosmos® é uma marca registada
da Zaina Portugal

Esta obra é composta por 2 volumes,
os quais não podem ser vendidos separadamente.