

**RETÓRICA DO CORTE NO FILME MEDÉIA,
DE PIER PAOLO PASOLINI:
PAISAGENS ANTIGAS E FICÇÕES MODERNAS**

Ulysses Maciel
ulysses@br.inter.net

A encenação das tragédias gregas na atualidade tem como objeto a tradução dos seus sentidos, pois a forma de apropriação dos textos teatrais pelo público do século XXI é totalmente diversa da que foi a do público na Grécia Clássica, ou em outras épocas em que o conceito de trágico passou por reestruturações, como no Renascimento.

As fontes utilizadas para esta comunicação serão a obra cinematográfica *Medéia*, de Pier Paolo Pasolini, filmado em 1970, e os textos literários que lhe dizem respeito: o texto dramático que contém os diálogos definitivos do filme e o texto histórico/dramatúrgico *Visões de Medéia*, que tematiza a idéia trágica que Pasolini segue no seu filme (Inseridos em Pasolini, 2002).

O estudo da manifestação do trágico no cinema de Pasolini propicia, modernamente, a confrontação da presença atualizada do trágico na produção cinematográfica atual com as questões estéticas e políticas do nosso tempo, uma vez que as obras que constituem o acervo pasoliniano resgatam e colocam diante das nossas retinas viçadas algo que vem de épocas ancestrais.

Segundo Junito Brandão, na sua obra *Teatro grego*, Eurípidês vê a tragédia como *práxis* do homem, operando profunda dicotomia entre o mundo dos deuses e o mundo dos homens. Para o poeta de Medéia o *kósmos* trágico não é mais o mito, mas o coração humano (Brandão, 1984, p. 57).

Também no filme *Medéia*, de Pasolini, o trágico é apresentado como o conflito entre razão e sentimento que o novo Centauro aponta para Jasão como existente no interior do homem. Dessa forma, o filme de Pasolini realizará uma desconstrução do conteúdo de cultura presente no texto trágico. Em primeiro lugar, tratará do conflito representado pela personagem Medéia, deslocando-o da discus-

AD – ANÁLISE DO DISCURSO

são sobre a ética da pólis ideal, segundo a idéia de Pasolini, de que “a incerteza existencial da sociedade primitiva permanece como categoria da angústia existencial ou da fantasia na sociedade evoluída”. (Pasolini, 1960)

Em segundo lugar, cabe estabelecer em que terreno se dará a comparação entre o texto euripídiano e a *Medéia* pasoliniana, uma vez que essa comparação já estará ancorada em características específicas do texto trágico de Eurípides – e de *Medéia*, em particular – como textos que escapam ao modelo aristotélico, o que o faz prestar-se sobremaneira ao propósito do diretor Pier Paolo Pasolini, que é o de ressaltar o comportamento trágico do homem moderno, explorando para isso as lacunas deixadas por Eurípides, conforme assinala Kitto (1990, p. 8):

É como se o espírito Grego, durante este período, começasse a deslocar seu peso de um suporte para outro: da inteligência intuitiva baseada numa reflexão generalizada sobre a experiência humana e exprimindo-se através das da arte e das imagens tradicionais da mitologia, para uma análise consciente da experiência que se servia de novas técnicas intelectuais e era expressa, inevitavelmente, em prosa. É uma mudança que tem algo em comum com o nosso Iluminismo que começou durante o século dezessete; depois disso, na Inglaterra e até a renovação do movimento romântico, a poesia foi ou espirituosa ou lamentosa; na Grécia a poesia importante de grande estilo morre com Eurípides e com Sófocles. Estava ainda para vir a poesia requintada, mas já sem pretender sequer ocupar-se com o que mais importa; isto passou para a esfera dos filósofos.

Considera-se que, a fim de realizar a tradução para o cinema da tragédia *Medéia* de Eurípides (1946, p. 317-368), Pasolini, primeiramente, realizou a desconstrução das idéias formadas pelo pensamento moderno acerca das obras trágicas, que as reduz, muitas vezes, a meras peças melodramáticas que apelam para sentimentos de simpatia ou de antipatia.

Dessa forma, Pasolini desconstruirá visualmente, através de dois importantes cortes temporais e topológicos, a “presteza, dom de observação e conhecimentos específicos” que o espectador de cinema deve ter, segundo o paradigma da indústria cultural, e a que se referem Horkheimer e Adorno em seu “A indústria cultural” (Adorno, 1985). Os cortes tirarão o caráter de causa e efeito entre os fatos que desfilam diante dos nossos olhos, desconstruindo, pelas imagens não convencionais que relacionam, a forma paradigmática de se ver uma

obra cinematográfica.

Esses dois cortes dividirão o filme em três grandes partes. A primeira parte é o discurso filosófico do Centauro. O primeiro corte faz o enredo retroceder do estatuto filosófico ensinado pelo Centauro para um lugar primitivo, anterior do ponto de vista do pensamento: do país do Centauro para o país de Medéia. A segunda parte apresenta, entre os dois cortes, um ritual de iniciação de Medéia, que passa da sua condição mágica para a condição racional da cultura de Jasão. Ocorre então o segundo corte, que é do país de Medéia para Corinto, o país de Jasão, o nosso país. Segue-se a terceira parte, que inicia com um discurso filosófico do Novo Centauro na presença do Antigo Centauro e termina com a apoteose da tragédia. A primeira parte privilegia o *verbo*; a segunda a imagem; a terceira é o texto fílmico trágico.

A abordagem, por Pasolini, dos temas escolhidos como significativos, realiza uma releitura da tragédia que, saindo da superfície dos conflitos, busca os seus significados míticos. Para isso, serão criados pelo diretor italiano signos fílmicos – imagens e sons – que, extrapolando os significados contidos no texto dramático de Eurípides, apontarão para uma nova forma de obra dramática. A entrada em cena desses signos fílmicos possibilitará o preenchimento de lacunas deixadas abertas pelo texto poético, assim como pelas suas sucessivas interpretações. Uma dessas lacunas é preenchida de forma significativa, na obra de Pasolini, pela interposição dos dois cortes que marcam a distinção do que, no filme, serão os signos adequados a cada situação geográfica/epistemológica: do *logos* à onomatopéia, da Grécia da razão à Cólquida mítica, da agricultura à natureza, da morte à ressurreição.

A primeira parte do filme de Pasolini é constituída por três cenas, nas quais o personagem Centauro discursa para o espectador e para Jasão, em três fases da vida deste: com cinco anos, com treze e, depois, adulto. Na primeira cena, o Centauro narra para o menino o mito do velocino de ouro. Na segunda, o Centauro afirma: “tudo é santo! Não há nada de natural na natureza. Quando a natureza te parecer natural, isso será o fim de tudo e o começo de outra coisa” (Pasolini, 2002).

No terceiro monólogo, o Centauro expõe para Jasão o signifi-

AD – ANÁLISE DO DISCURSO

cado do mito e dos rituais “para o homem antigo”: “são experiências concretas que o compreendem até em seu existir corporal e cotidiano. Para ele a realidade é uma unidade tão perfeita que a emoção que ele sente frente ao silêncio de um céu de verão equivale à mais interior experiência pessoal de um homem moderno”. Em seguida, o Centauro diz a Jasão que ele deverá ir até o tio dele, Pélias, para recuperar seu reino e que para isso o tio imporá a ele “uma empresa heróica”: recuperar o velocino de ouro (Pasolini, 2002, p. 120). Segundo Canevacci, a recuperação do velocino é a exemplificação de uma racionalidade predatória em relação ao objetivo que reduz o sagrado a fato positivo (Canevacci, p. 185)²⁰.

Prossegue o Centauro:

Para isso você terá de ir a um país distante, além-mar, onde você vivenciará um mundo que está longe do uso da nossa divina razão. O que ela, infelizmente, não pode prever são os erros a que conduzirá você. E quem sabe quantos serão.

Finalmente, a personagem diz para Jasão que aquilo que o homem entendeu quando viu a semente que perde sua forma sob a terra para depois renascer foi a lição definitiva: a ressurreição. Mas que agora essa lição definitiva não serve de nada. “O que você entende do renascer dos cereais é para você vazio de sentido, como uma distante lembrança que não te diz mais respeito. Com efeito: não há deus algum” (Pasolini, 2002, p. 122).

Nesse ponto ocorre o primeiro corte, relacionando essa última afirmação do Centauro e as cenas do país de Medéia.

Podemos dizer que a segunda parte do filme é um parêntese, uma vez que o final da primeira parte – assinalada pela fala do Centauro: “Na verdade não há deus algum” – se junta logicamente com a terceira, que inicia com a aparição do Centauro em sua imagem dupla. A relação entre o final da primeira e a terceira parte ficcionaliza o sentimento do trágico. A segunda parte, entretanto, como parêntese, identifica como impossibilidade a conciliação entre mito e razão.

Tal impossibilidade é marcada pelas cenas do país de Medéia, “naturalizadas” pela câmera em plano seqüência. Essas cenas repre-

²⁰ Não consta nas referências bibliográficas [Nota do editor].

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

sentam o que, no seu discurso inicial, ainda não racionalizado, o Centauro ensina para Jasão que não é natural, mas divino, conforme consta nos *Diálogos definitivos*:

– Tudo é santo, tudo é santo, tudo é santo. Não há nada de natural na natureza, meu menino; não perca jamais isso de vista. Quando a natureza te parecer natural, isso será o fim de tudo – e o começo de uma outra coisa. [...] Olhe em torno. O que você vê? É algo natural, talvez? Não [...] é uma aparição [...] Em cada lugar onde se colocam seus olhos, se acha um deus. E se, por acaso, ele não estiver lá, deixou atrás dele sinais da sua presença sagrada: este silêncio, ou o cheiro da erva, ou a frescura das águas doces... Sim, tudo é santo, mas a santidade é também uma maldição. Os deuses que amam – ao mesmo tempo – odeiam. (Pasolini, 2002, p. 109)

É possível sentir a *presença* dessa câmera objetiva nas *Visões...*:

Na Cólquida *lunar* [...] celebra-se um rito – que tem conexão, de alguma maneira, com as explicações racionais e dessacralizantes do Centauro, mas para contradizê-las, pois o rito conserva sua fé intacta e total na ontologia e na natureza sagrada “do que existe”: o mundo como hierofania [aparecimento ou manifestação reveladora do sagrado], etc. É Medéia que oficia e celebra o rito, muda, intensamente concentrada, arrebatada, segura de si e da sua religião. [...] o rito é seguido em *câmera objetiva*, como um documentário, em seus detalhes inexplicáveis; o que predomina são as mãos e o rosto de Medéia. (Pasolini, 2002, p. 39)

Pasolini, dessa forma, altera, desconstrói, a relação canônica do nome Medéia, que propicia a representação dela como a mulher ciumenta que se vinga do marido assassinando os filhos. No seu lugar são colocados em cena os conteúdos míticos que se encontram subsumidos no texto eurípidiano e recalcados no homem moderno, representado por Jasão. Dando vida à semente, Pasolini ressuscita esses sentidos, recalcados pelo conhecimento objetivo e racional, mas sempre presentes na forma de desconforto e angústia.

Por isso, podemos afirmar também que o país de Medéia, no filme de Pasolini, tem um papel de elemento tradutório da tragédia para o filme, servindo de elemento crítico e esvaziador de qualquer caráter melancólico quanto ao passado e aos seus “valores”. Dessa forma, o texto grego é trazido para o texto cinematográfico moderno, mas de forma crítica, analisando a lacuna deixada por Eurípides quando omite o caráter mágico de Medéia, substituindo-o pelo “temperamento” dela. Pasolini, contrariamente, expõe como “origem” a dimensão mágica de Medéia. Se, por um lado, essa personagem está

AD – ANÁLISE DO DISCURSO

colocada por Eurípides numa modernidade grega, ela está *traduzida* por Pasolini para a nossa modernidade.

O segundo corte do filme marca a mudança do país de Medéia para Corinto, da segunda para a terceira parte do filme. Também é um corte seco: Jasão e Medéia estão deitados numa tenda, após terem partido de Iolco, depois que Jasão abandona o velocino de ouro diante de Pélias. A câmera fecha o quadro no rosto de Jasão que olha para a câmera, como se olhasse para nós. Há o corte e aparece a fortaleza de Corinto, no alto de um morro. Ouve-se a voz do Centauro: “Jasão!”. Passa-se a cena do diálogo entre Jasão e o duplo Centauro – o velho e o novo Centauro. Depois dessa cena, o filme passa a seguir o enredo do texto de Eurípides. A próxima cena, já se passa na casa de Medéia: ela chora no seu quarto nupcial. Nas *Visões...*, não há esse corte, mas uma rápida narrativa sobre o encontro entre Jasão e Pélias. Em seguida uma observação, entre parênteses: “(Eventual assassinato de Pélias)”, depois a fuga de Jasão e Medéia

Os diálogos e monólogos da terceira parte seguem de perto o texto euripídiano, a não ser quanto aos acréscimos, ou seja, a segunda aparição do Centauro e os sonhos de Medéia.

Creonte expulsa Medéia de Corinto, declarando o pavor que tem do seu conhecimento da magia e de seu poder de causar malefícios. Medéia, finalmente, reconhece que deve vingar-se. O monólogo de Medéia tem evidentes pontos de contato com os versos da *Oréstia*: “A partir deste dia soltaremos / Os freios que até hoje contiveram / Os homicidas de todos os tipos”. São as seguintes as palavras de Medéia, no texto euripídiano:

Que ninguém vá acreditar que eu sou covarde ou fraca, ou submissa: minha natureza, ao contrário, é totalmente de outro gênero! Eu sou doce com meus amigos, mas terrível com meus inimigos! A glória não pertence senão aos que se comportam assim, sem hesitar.

Nas *Visões...*, as palavras são as mesmas, ditas em grego antigo, conforme indicação do texto. Nos *Diálogos definitivos* e na versão filmada, entretanto, há um acréscimo que não consta das *Visões...* Incentivada pela Escrava: “Mas talvez, se você quiser, você possa se lembrar do seu Deus...”, Medéia responde: “Não... talvez você tenha razão. Eu permaneço o que eu fui. Um vaso cheio de um saber que não me pertence.”

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

Medéia, bárbara, recusa dessa forma a lei dos homens e incorre em grave falta diante dos deuses, segundo o texto de Eurípidés (Eurípidés, s/d., p. 362): “Funesta expiação ameaça os mortais, quando regam a terra com o sangue dos seus parentes, e para castigo dos parricidas o céu envia às famílias calamidades proporcionais à pena que merecem.”

O texto dramático da terceira parte dos *Diálogos...* e da versão filmada aproxima-se bastante do texto dramático de partida, a *Medéia* de Eurípidés. Pasolini lida com esse material original, bastante propício para ser alcançado o efeito trágico pretendido por ele, a oposição inconciliável entre razão e mito, e a permanência deste até os dias atuais, na forma de angústia. Os acréscimos feitos ao texto eurípidiano pelo diretor italiano criam a síntese dialética pretendida, entre a instância mítica e a instância razão, uma vez que nenhuma das duas prevalece, embora sua contemporaneidade seja conflituosa e geradora de grandes desgraças.

De qualquer modo, o conteúdo e o efeito pretendidos são os mesmos, nas *Visões ...* ou na versão filmada: o Centauro se metamorfoseia, deixando de lado sua forma híbrida e assumindo uma forma humana, mundana. Muda também seu pensamento, que passa de religioso para racional. O discurso do Centauro nos dois textos difere quanto à representação dessa metamorfose: no texto verbal são indicados sinais exteriores, *visíveis*, dessa transformação, enquanto no texto fílmico existe como que um “acordo tácito”, como se a imagem substituísse a necessidade de uma descrição detalhada. Os dois textos, entretanto, cumprem a função de manter a verossimilhança, indicando que o conflito trágico do tema “Medéia” levará em conta a passagem do pensamento mítico para o racional, necessária à economia do texto que pretende apontar a forma assumida pelo trágico no mundo moderno.

Os dois cortes encarregam-se de interpor, entre as duas formas metamorfoseadas do Centauro, as imagens realistas, em plano-seqüência, do país de Medéia, o signo fílmico criado por Pasolini para representar o conflito trágico que oporá Medéia e Jasão. Pasolini denuncia, de imediato, que nós, espectadores modernos, não alcançaremos a dimensão mítica contida na personagem Medéia: nós somos Jasão.

AD – ANÁLISE DO DISCURSO

Para que o material realista-mítico filmado em plano seqüência, as imagens do país de Medéia, ou ainda, para que a metamorfose da semente em vida, adquiram significado como a moderna ressurreição, há que se interpor entre essas cenas e o material narrativo-imaginativo representado pelo Centauro, o corte, a montagem cinematográfica, que no trecho seguinte, Pasolini compara com a morte:

Por lo tanto, es absolutamente necesario morir, porque, mientras estamos vivos, carecemos de sentido, y el lenguaje de nuestra vida (con el que nos expresamos, y al que, por lo tanto, atribuimos la máxima importancia) es intraducible: un caso de posibilidades, una búsqueda de relaciones y de significados sin solución de continuidad. La muerte realiza un rapidísimo montaje de nuestra vida: o sea selecciona sus momentos verdaderamente significativos (inmodificables ya por otros posibles momentos contrarios o incoherentes), y los ordena sucesivamente, haciendo de nuestro presente, infinito, inestable e incierto, y por lo tanto, lingüísticamente no descriptible, un pasado claro, estable, cierto y, por lo tanto, lingüísticamente bien descriptible (precisamente en el ámbito de una Semiología General). Sólo gracias a la muerte, nuestra vida sirve para explicarnos. Por lo tanto, el montaje realiza sobre el material del filme (que está constituido por fragmentos, larguísimos o infinitesimales, de tantos planossecuencia como posibles tomas subjetivas infinitas) lo que la muerte realiza sobre la vida.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, T. W; HORKHEIMER, M. A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas. In: *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

BRANDÃO, J. de S. *Teatro grego: tragédia e comédia*. Petrópolis: Vozes, 2ª ed. 1984, p. 57.

EURÍPIDES. *Medea*. In: *Obras dramáticas de Eurípides*. Buenos Aires: El Ateneo, 1946, p. 317-368.

KITTO, H. D. F. *A tragédia grega – Estudo literário*. Vol. II. Coimbra: Armênio Amado, 1990, p. 8.

PASOLINI, P. P. *Médée*. Trad.: Christophe Mileschi. Paris: Arléa, 2002.