

---

## A TRAGÉDIA DE EURÍPEDES: RELAÇÕES ENTRE A *PERFORMANCE* E A RESISTÊNCIA DOS PERSONAGENS NAS NARRATIVAS LITERÁRIA E FÍLMICA *MEDEIA*

Andreza Karoline Costa dos Santos (UFPA)<sup>1</sup>

Augusto Sarmento-Pantoja (UFPA)<sup>2</sup>

**Resumo:** Considerando o que propõe Alfredo Bosi, em *Narrativa e Resistência* (1996), entendemos que a oposição a uma força alheia, apontada por Bosi como sendo um dos principais atributos da narrativa de resistência, se faz presente no âmbito da dramaturgia tanto quanto no âmbito da literatura, bem como em outras formas artísticas. E ainda que o pesquisador localize seu *corpus* em contextos do Século XX, nossa hipótese é a de que a resistência, especialmente a *resistência imanente*, é antes um aspecto que transcende formas e temporalidades. Para analisar esta possibilidade faremos um paralelo entre a *Medeia* de Eurípedes e a *Medeia* de Pasolini.

**Palavras-chave:** Narrativa. Resistência. Cinema. Teatro. Medeia.

**Abstract:** Considering what Alfredo Bosi proposes in *Narrative and Resistance* (1996), we understand that opposition to an alien force, appointed by Bosi as one of the main attributes of the resistance narrative is present within the dramaturgy as much as in the field of literature as well as other art forms. And although the researcher locates his/her corpus in the twentieth century contexts, our hypothesis is that resistance, particularly immanent resistance, it is rather an aspect that transcends forms and temporality. To examine this possibility we will make a parallel between the *Medea* of Euripides and *Medea* of Pasolini.

**Keywords:** Narrative. Resistance. Cinema. Theater. Medea.

---

1 Bolsista PIBEX/UFPA. Discente do Curso de Letras Língua Portuguesa/ Universidade Federal do Pará, Campus de Abaetetuba. Email: a.andreza.karolyne@gmail.com

2 Doutor em Teoria e História da Literatura pela UNICAMP. Docente do Curso de Letras Língua Portuguesa. Universidade Federal do Pará, Campus Universitário de Abaetetuba. E-mail: augustos@ufpa.br

*O excesso de sofrimento real não permite esquecimento.*  
(Theodor W. Adorno)

Antes de qualquer tipo de análise, observação ou conceituação, precisamos compreender a estrutura do sistema social, que se encontra alinhada a oposição de forças que conflitam entre si. A oposição aqui apontada se aproxima daquela proposta por Alfredo Bosi, em *Narrativa e Resistência* (1996), que nos revela duas faces distintas, porém complementares, da resistência. De um lado temos uma representando o oprimido e a outra o opressor, este ocupando o papel dominante, subjuga o oprimido a uma condição inferior, subalterna. Bosi apresenta uma reflexão teórica que articula essas contrariedades junto às forças repressivas. Nesse sentido, representam uma esfera de dominação ideológica encontrada em diversas formas de narrativa. Esta reflexão sobre a resistência aponta ora para a constituição das personagens, ora para as disposições temáticas ou imanentes à escrita.

Embora Bosi não mencione em seu estudo o teatro como parte dessas narrativas de resistência, entendemos que essas condições também se aplicam à dramaturgia, bem como em outras formas artísticas como o cinema, que estudaremos aqui. Outra singularidade de seu estudo é o fato do estudioso localize seu *corpus* aos contextos do Século XX e nós articulamos a uma obra do século V a.c., pois defendemos a hipótese de que a resistência transcende formas e temporalidades. Para demonstrar esta possibilidade analisaremos a peça *Medeia* (431 a.C), de Eurípedes e a película homônima, de Pasolini. A escolha por essas duas narrativas recai na ideia de que a resistência e particularmente a *resistência imanente*, destacada por Bosi, é aquela que foge ao tema e se articula às ações resistentes, presentes em *Medeia*, em outras obras do trágico clássico, bem como em reelaborações mais contemporâneas. Bosi defende que

A resistência é um movimento interno ao foco narrativo, uma luz que ilumina o nó inextricável que ata o sujeito ao seu contexto existencial e histórico. Momento negativo de um processo dialético no qual o sujeito, em vez de reproduzir mecanicamente o esquema das interações onde se insere, dá um salto para uma posição de distância e, deste ângulo, se vê a si mesmo e reconhece e põe em crise os laços apertados que o prendem à teia das instituições. (BOSI, 2002, p.134)

A *resistência imanente* articula o sujeito aos nós narrativos para provocar o reconhecimento das crises, como em diversas produções da literatura, em que o tema não está vinculado diretamente ao relato sobre a guerra ou o conflito, como encontramos na *resistência temática*. A *resistência imanente* se apresenta, sobretudo, com a imersão do enfrentamento como um problema e em detrimento ao desenvolvimento de um tema, circunstanciado por um cenário, o qual pode ser atualizado ou reelaborado, conforme o tempo em que a obra é produzida, como veremos ao tecermos um paralelo entre a *Medeia* de Eurípedes e a *Medeia* de Pasolini. Essas duas narrativas, respectivamente de tempos e formas distintas – correspondem a uma narrativa dramaturgicamente clássica e a uma narrativa fílmica contemporânea – expressam por meio da arte performática uma experiência particularizada que por sua vez inclina ambas as narrativas a constituir distintos meios de dar vazão à resistência imanente.

Com isso, observaremos como os personagens podem assumir papéis performáticos distintos na dinâmica das relações sociais, potencializada pelas particularidades de suas construções, bem diferentes nas duas narrativas.

Tratando-se de uma tragédia, a história de *Medeia* é capaz de provocar no espectador e/ou leitor a reflexão para e sobre os diversos aspectos de caráter existencial, ritualístico, antropológico, poético, realista, performático e resistente. Estruturalmente o texto pode ser considerado uma ação séria e complexa, com toda a desmedida, o terror e cruzeza carregada pela essência da tragédia. Nela, o que está em pauta é a discussão sobre como é possível dar sentido ao mundo e à existência humana, aliás, um conflito existencial bastante articulado às obras trágicas.

Segundo Albin Leski, nas diversas interpretações acerca do termo tragédia, podemos identificar um traço em comum: “a palavra continua sempre indicando algo que ultrapassa os limites do normal” (LESKY, 1996, p.27), pois o trágico mostra como o ser humano age em circunstâncias excepcionais e, normalmente absurdas. Dentro desse contexto, são observadas tensões entre diferentes valores e seus conflitos por conta das várias forças sociais. Em *Cultura y tragedia. Ensayo sobre la cultura*, Roland Barthes considera que “de todos los géneros literarios, la tragedia es el que más marca un siglo, el que le da más dignidad y profundidad” (BARTHES, 1942, p. 01). Isso porque a tragédia é a mais difícil e perfeita interpretação da cultura de um povo, como destaca Barthes, de tal modo que para isso seja necessário atingir algum grau de cultura, ou melhor, de estilo. Podemos dizer que a cultura aqui apresentada, segundo Nietzsche, é como uma unidade de estilo artístico em todas as manifestações vitais de um povo.

Aqui, neste supremo perigo da vontade, aproxima-se, qual feiticeira da salvação e da cura, a arte; só ela tem o poder de transformar aqueles pensamentos enojados sobre o horror e o absurdo da existência em representações com as quais é possível viver: são elas o sublime, enquanto domesticação artística do horrível, e o cômico, enquanto descarga artística da náusea do absurdo. (NIETZSCHE apud BARTHES, 1992, p.56)

Na tragédia, em sua apresentação artística, além de ter uma situação conflitante, lhe transparece o sofrimento, que só é retirado a partir de um esforço, pois “somente quando o apreciador se entrega com certa inocência a todas as virtualidades da grande obra de arte, esta por sua vez lhe entregará toda a riqueza encerrada no seu contexto” (CANDIDO, 1976, p. 23).

O sentimento trágico da vida é cobrado na tragédia, esse é um de seus primordiais requisitos. A resistência que será analisada na tragédia é a representação daquilo que se é ou aquilo que se quer representar e nisso reside a dimensão ontológica registrada pela presença da resistência imanente. E a partir da *performance* dos personagens, esta servirá como instrumento de construção de um personagem, daquilo o que o corpo quer falar, para que seja interpretado.

## 1. A MEDEIA DE EURÍPEDES

A palavra Medeia é derivada do vocábulo *mediar*, segundo o Dicionário *Priberam da Língua Portuguesa*, em sua origem etimológica temos “lat. *mediò,as,ávi,átum,áre* ‘dividir em dois, partir ao meio; estar no meio de’”. Podemos observar inicialmente com esse pequeno recorte, uma proeminente característica que sustenta uma forte necessidade de ruptura, em que ironicamente estão assentadas a buscar por mediar, equilibrar, dividir e partir. Entretanto, verificamos que por trás dessa partição está o desejo incisivo de restituir a honra, tentar recuperar o mínimo de dignidade perdida. Na *Poética*, de Aristóteles, “os homens buscam a honra para convencerem-se a si mesmos de que são bons” (ARISTÓTELES, 1991, p.9) e, desse modo, restituir a sua dignidade.

Uma das diferenças existentes entre a obra literária e a filmica em relação a matéria trágica é que a imagem está na base do cinema e, por isso, possui modificações claras em relação à literatura, produzido entre outras questões pelo aumento do número de personagens, menos vozes no canto, a inserção dos mitos, do processo de culpa e expiação. Já na literatura o diálogo é a base pra compreender o que se passa com o protagonista, pois as imagens ficam apenas no campo do imaginário do leitor. Em contrapartida, o que os aproxima é o fato de que a tragédia é vista como a imitação das ações do homem, o que sempre causa terror e piedade com vistas à purificação (catarse).

A personagem Medeia, de Eurípedes, apresenta como conflito existencial as angústias e as lamúrias de uma mulher injustiçada. Eurípedes atribui à figura de Medeia características de um comportamento enraivecido e inseguro, expresso através da dor existencial por conta da traição de Jasão, pai de seus dois filhos. Confirma-se essa observação em função do que a Ama diz no prólogo:

Faz dos deuses testemunhas da recompensa que recebe do marido e jaz sem alimento, abandonando o corpo ao sofrimento, consumindo só, em pranto, seus dias todos desde que sofreu a injúria do esposo; nem levanta os olhos, pois a face vive pendida para o chão; como um rochedo, ou como as ondas do oceano, ela está surda à voz das amigas, portadoras de consolo. (EURÍPEDES, 2007, p. 19)

Vemos na tragédia uma atmosfera pautada na vingança da esposa traída, enlouquecida de ciúmes e de ódio, que planeja matar as três pessoas que lhe fizeram mal: Creonte, Jasão e a nova esposa. Porém, Medeia, diante da percepção de que Jasão morto não provocaria nele o sofrimento que ela desejava, resolve mantê-lo vivo, mas não sem passar por um tribunal – emanado e representado pelos atos de Medeia – que o julga e o pune em nome da dor causada por ele e na mesma medida da extensão do sofrimento vivido pela esposa preterida. Além da demanda por justiça o que move Medeia é também a sobrevivência, pois com a morte do rei e da princesa, ela e seus filhos não seriam poupados. A macabra decisão prevalece sobre seus sentimentos de mãe:

Não volto atrás em minhas decisões, amigas; sem perder tempo matarei minhas crianças e fugirei daqui. Não quero, demorando, oferecer meus filhos aos golpes

mortíferos de mãos ainda mais hostis. De qualquer modo eles devem morrer e, se é inevitável, eu mesma que os dei à luz, os matarei. Avante, coração! Sê insensível! Vamos! (EURÍPEDES, 2007, 93)

Jenny March, em *Mitos Clássicos*, no capítulo “Mulheres perigosas”, analisa ser possível compreender que a atitude de Medeia pode ser vista ao mesmo tempo, como ato macabro e gesto misericordioso: Creonte e a princesa estão mortos, com isso Media sabe que os meninos serão mortos também. Logo, se demonstra, estranhamente, que o assassinato dos filhos é também um ato de amor. O autor da tragédia mostra a heroína como descendente do Sol, que possui poderes mágicos e os comprova. Medeia acaba por triunfar sobre o homem que a fez sofrer, e a chegada da carruagem solar significa a aprovação divina do que fez.

A peça trágica de Eurípedes explana bem como o ser humano age em circunstâncias excepcionais e, normalmente, adversas. Através dos diálogos podemos compreender os pensamentos, os sentimentos e a herança cultural em destaque em cada situação da trama, marcados pelo ritmo, pelo canto e pelo verso em linguagem literária.

Eurípedes demonstra em sua obra os pensamentos, os motivos e as razões que justificam os atos de Medeia. Tanto que acabamos entendendo a personagem, compreendendo suas dores e até mesmo podemos apontar como plausível as suas ações. A leitura da peça aponta de maneira complexa para questões existenciais, ligadas ao sofrimento, o que nos inclina a compreender o que há por trás dos atos brutais da protagonista, entre eles o assassinato de seus dois filhos. O trauma vivido por Medeia, devido às forças conflitantes que a cercam, estão enraizadas e são concebidas segundo o sistema social em que se encontra inserida, nesse sentido, a resistência se dá por meio da busca pela restituição de sua dignidade, contrariamente às decisões e atitudes de Jasão.

Desse modo, na personagem Medeia encontramos a dualidade entre o bem e o mal, na medida em que se aflora a tensão dos opostos: amor e ódio; morte e vida – presentes em todo ser humano. Essa dualidade marca o dilaceramento do ser quando se trata de pensarmos o que se passa com Medeia: sua alma é quebrada, mas a vida persiste. A história dessa heroína nos faz refletir que na pior das circunstâncias, a vida humana não é trágica, mas desprovida de sentido. É o que acontece com Medeia, pois ao abandonar sua terra, seu povo e sua família originária, não lhe resta nada mais a não ser seu amor por Jasão e os filhos. Uma vez estrangeira e indo viver nos domínios de Jasão ela é obrigada a aculturar-se, para mais adiante ser preterida e traída pela conduta de Jasão. Nesse sentido, todo o esforço e as energias afetivas utilizadas pela protagonista para dar conta dessa aculturação – e do estranhamento doloroso que a acompanha – são substituídos pelo ressentimento, que invoca tanto o reconhecimento dos seus direitos perdidos, quanto a reparação. Não sendo possível corrigir a desgraça que a alcançou no âmbito do sistema cultural vigente, a heroína decide realizar a reparação a sua maneira ao punir Jasão com o sofrimento máximo que poderia lhe causar: a morte dos filhos. E assim é o desfecho da obra de Eurípedes.

## 2. A MEDEIA DE PASOLINI

A narrativa do filme *Medeia*<sup>3</sup>, de Pier Paolo Pasolini, inicia apresentando os acontecimentos que envolvem Jasão, da infância a juventude, bem como os ensinamentos do centauro para que ele possa cumprir seu destino e recuperar o Velocino de Ouro. Essa tarefa o levará a lugares alhures, distante da pátria. Pasolini realiza uma adaptação da obra de Eurípedes para o cinema e apresenta uma Medeia bárbara. Ainda que essa origem não seja claramente dita a condição estrangeira da protagonista não permanece despercebida, seja pelo que ela diz: “ – Ainda sou a mesma”, seja pelo modo como a personagem é construída no filme, considerando-se a indumentária, o figurino, entre outros aspectos. A preocupação de Pasolini não está em deixar claro como os conflitos de Medeia e suas ações são justificáveis, mas sim, em apresentar ao público (o espectador), uma mulher que carrega consigo uma identidade cultural – em que a magia e o controle do mundo ao redor são a base da existência – o que conflita com o novo mundo em que se insere. Esse conflito parece ser o que move as ações da personagem.

Cenas ritualísticas são bem destacadas, muitas vezes, os momentos de silêncio, são quebrados por gritos desesperadores, confusos, que nos inquietam. Por que nos inquietam? Por nos depararmos com algo que desconhecemos. O impacto, o susto, o conflito interno que sentimos ao não aceitarmos os porquês de um determinado povo agir como age, diferentemente dos nossos costumes, é o mesmo impacto que podemos imaginar que Medeia sofre ao ser inserida no universo de Jasão.

Maria Vera Cardoso Torrecillas (2006) no artigo *Análise das relações dialógicas entre a obra teatral Medeia, de Eurípedes, e o filme Medeia, de Pasolini*, analisa o ritual apresentado por Pasolini e considera que o mesmo tem características da *carnavalização*, conceito amplamente desenvolvido por Mikhail Bakhtin (2005). Para Bakhtin a carnavalização é uma forma sincrética de espetáculo, ritual que apresenta variações, dependendo da época, povos, festejos particulares. No filme é possível identificamos traços de uma atmosfera carnavalesca observada por meio da vestimenta de alguns personagens, com uma indumentária sacerdotal, marcada por um figurino extravagante, e do caráter decorativo de elementos alegóricos, tais como as máscaras, os adereços, que fazem partes dos processos ritualísticos, e que podem ser comparados a tudo que se caracteriza como carnavalização.

Um fato curioso a ser destacado nesse processo diz respeito à cena ritualística em que Absirtes (irmão de Medeia) é sacrificado como parte do ritual para a fertilidade do solo. Apesar de ser um ritual adequado em uma determinada comunidade, e em um determinado espaço de tempo, o sacrifício de um rapaz, seguido de esquartejamento, é “um ritual de que as pessoas são participantes imediatas e que choca o espectador. De acordo como Wolfgang Kayser, esse ritual tem as características do grotesco” (TORRECILLAS, 2006, p. 388). Torrecillas analisa ainda nesta cena ritualística de Pasolini uma possível alusão ao cristianismo a fim de reforçar o caráter bárbaro e estrangeiro de Medeia:

A posição do rapaz, amarrado numa estaca de madeira, a cabeça coroada e tombada para o outro lado, e a divisão do sangue e corpo entre os populares,

<sup>3</sup> Vale lembrar que em 1988, outro cineasta, Lars von Trier, também concebeu para o cinema a história de Medeia.

é uma *alusão* ao cristianismo, o diretor estabelece um paralelo entre a cultura bárbara e a cultura cristã, há uma *relação polêmica na interdiscursividade*. (TORRECILLAS, 2006, p.387)

Esse aspecto reforça a excentricidade constituinte do universo de Medeia, ao mesmo tempo em que revela aspectos ocultos da natureza humana. Vale ressaltar ainda que a inserção desse ritual na narrativa do filme de Pasolini encobre o brutal assassinato e esquartejamento realizado por Medeia, quando fogia com Jasão, após ambos roubarem o Velocino de Ouro.

A representação dos atores, na cena ritualística e da ação performática em Medeia causam sentimentos de espanto, repulsa e/ou estranheza no espectador, especialmente, devido ser apresentada uma cultura de estilo diferente da qual conhecemos, vivemos e entendemos. Para nós, espectadores, pode haver até uma compreensão sobre a cultura que nos é apresentada no filme, mas por vezes, é inevitável o espanto, a surpresa diante de algo que pode ser considerado desumano aos nossos olhares.

Ademais, o filme narra o percurso de Medeia e Jasão desde quando levam o Velocino de Ouro, as angústias da rainha preterida e o desfecho, que apresenta o suicídio do rei e da princesa, por conta de um feitiço de Medeia, e o assassinato das crianças por obra de sua própria mãe; a narrativa encerra-se com o diálogo entre Medeia e Jasão pelo direito ao sepultamento dos filhos e a dor perene da perda.

### 3. O CONCEITO DE RESISTÊNCIA

Em *Narrativa de Resistência*, de Alfredo Bosi, é discutido o conceito de resistência como fator reflexivo de forças que se opõem. E também percebemos que ao nos apropriarmos desse conceito, nos aproximamos também da cultura, da arte e da narrativa, como parte de uma atmosfera associativa.

O termo Resistência e suas aproximações com os termos “cultura”, “arte”, “narrativa” foram pensados e formulados no período que corre, aproximadamente, entre 1930 e 1950, quando numerosos intelectuais se engajaram no combate ao fascismo, ao nazismo e às suas formas aparentadas, o franquismo e o salazarismo. O que os italianos chamavam de *partigiani* e os franceses logo traduziram como *partisans* significava participação, partido, luta de uma facção que se rebelou contra as milícias nazi-fascistas que ameaçaram (*sic*) apossar-se da Europa no fim dos anos 30 e só foram derrotadas em 1945. (BOSI, 2002, p. 125)

Temos aqui uma relação de resistência ligada a um dado momento histórico, que vem caracterizar e apontar os fatos. Neste caso, a resistência é cristalizada como tema, pois vai possuir um recorte histórico. Porém, a relação de resistência que abordamos para esta pesquisa, é tida como processo inerente a escrita (tanto para a narrativa literária como a fílmica, neste caso), ou seja, as narrativas de resistência são atravessadas pela tensão crítica,

de modo que ela se exprime mediante uma perspectiva crítica, trazendo os sujeitos para um estado de autorreflexão no seu estado de consciência. Por isso, não é necessário ter um recorte histórico, mas pode tê-lo também.

No contorno deste estudo identificamos e compreendemos a resistência como parte de um processo fundamental para a vida humana, e, a partir disso, dinamizamos o diálogo com a cultura, com a arte e a narrativa. A resistência não aparece apenas no século XX a partir somente de um recorte histórico, mas muito antes disso, na verdade, nas produções artísticas sempre nos deparamos com narrativas de resistência, mesmo quando não tematizam guerras e conflitos. Em *Narrativa de Resistência* é apresentada uma reflexão teórica sobre as forças repressivas de dominação ideológica, que podem ser encontrados em um texto literário.

Nas narrativas tomadas como objeto de estudo vamos nos deparar com esse sistema pautado na presença de repressores e reprimidos, que são, respectivamente, os que têm o domínio nas mãos, ou seja, detém o poder e os que são obrigados a aceitar e obedecer sem questionar as ordens que lhes são impostas. A resistência passa a ocorrer, na medida em que estes últimos buscam meios para quebrar esse sistema de exploração.

Se analisarmos mais atentamente veremos que a narrativa fílmica e a literária em tela, tem seu próprio estilo de expressar e justificar as ações dos personagens. Na constituição da Medeia de Eurípedes, por exemplo, já encontramos traços de resistência, na medida em que se pode identificar através da heroína, uma denúncia sobre a condição da mulher na patriarcal sociedade grega. Em um longo discurso (v. 258-283) Medeia expõe toda a fragilidade de seu sexo, que, com o dote, paga para servir a um marido que não escolhe, reclusa e sem reclamar, sob o risco de ser repudiada. A declaração de que preferia três vezes ir à guerra a parir uma única vez é sintomática. Alinhando-a aos heróis da época, revela que não se adapta ao padrão de comportamento feminino e que não irá se submeter às decisões masculinas, e sim combatê-las:

Das criaturas todas que têm vida e pensam,  
somos nós, as mulheres, as mais sofredoras.

(...) Inda dizem  
que a casa é nossa vida, livre de perigos,  
enquanto eles guerreiam. Tola afirmação!  
Melhor seria estar três vezes em combates,  
com escudo e tudo, que parir uma só vez! (EURÍPEDES, 2007, 32)

Através de sua luta, de sua persistência e de sua procura por meios para ter a sua cidadania respeitada, Medeia usa, não sua força física como arma, mas a persuasão e a magia. Podemos dizer então que a tragédia estudada é marcada pelo desejo de restituição dos direitos que foram retirados da protagonista, na medida em que ela é sujeita à preterição por parte de seu marido. Vale ressaltar que a decisão de Jasão, de abandonar Medeia e tomar outra esposa, torna o passado de Medeia devastado pela loucura gerada pela paixão por Jasão, cujas ações levam a mulher a se tornar assassina, apátrida, sem família e sem futuro.



A vingança, então, se justifica na busca pela restituição desses direitos, aspecto que é bastante debatido em ambas as obras. Por isso na tragédia se identifica uma forte caracterização da protagonista como responsável por resistir às leis impostas contra ela, tomando decisões que fazem com que ela possa ser compreendida como elaboradora de uma narrativa da memória traumática. A memória traumática, neste caso se refere às experiências e às lembranças vivenciadas e silenciadas, ocasionadas por traumas vividos por alguém. Desse modo, Medeia apresenta em sua constituição uma experiência construída enquanto memória que a “impossibilita de possuir recordações positivas e pacificadas, ou mesmo de se tentar glorificar o passado” (TOMASI, 2012, p. 72).

Essas leis impostas são entendidas como a exploração de “uma força catalisadora da vida em sociedade: os seus valores” (BOSI, 2002, p. 120). Os valores são os objetos de força propulsora dos homens, que vem repelir e combater os antivalores. “O valor está no fim da ação, como seu objetivo; e está no começo dela enquanto é sua motivação” (BOSI, 2002, p. 125). Desta maneira, compreendemos que os valores e antivalores não são fatores abstratos e existem e estão presentes em todos os seres humanos, independente do tempo e/ou cultura em que vivam.

Podemos observar que o homem começa a refletir sobre si e sobre o seu meio a partir de questionamentos tomados diante da percepção que tem do mundo, gerando um conjunto de conclusões sobre essa experiência tautológica. Em Medeia vemos a mesma indagando e questionando sua história em busca de algumas respostas para si, o que faz com que Medeia inicie diálogos e debates com ela mesma: “De que vale viver? Já não existem pátria para mim, meu lar, nenhum refúgio nesta minha desventura” (EURÍPEDES, 2007, p. 68). Esses questionamentos não são mais divididos com outro personagem e tão pouco com o coro. São interiorizados e refletem a exaustão da heroína.

Quando o ser começa a pensar por si, começa um processo de libertação das amarras que lhe são impostas. Medeia se identifica como uma mulher traída, ferida e injustiçada, por isso, procura meios para fazer justiça. As inquietudes da personagem a fazem sofrer. Contudo, este sofrimento é necessário para desencadear a tomada de consciência e a decisão de resistir. O desejo de resistir coincide com o desejo de uma justiça maior, tal como a personagem imagina que deveria suceder às pessoas honestas e que por essa virtude deveriam ser honradas. Baseada nessa força argumentativa Medeia adota providências com as próprias mãos para tentar restaurar o mínimo de dignidade, e em função desse raciocínio sacrifica sua própria prole.

Nietzsche, em *Nascimento da tragédia*, a partir dos pensamentos de A.W. Schlegel, nos aconselha a encarar o coro, como a parte essencial que é extraída da multidão de espectadores, e o denomina como o representante do “espectador ideal”:

Nós havíamos acreditado em um público estético e tínhamos o espectador individual por tão mais habilitado quanto mais estivesse em condições de aceitar a obra de arte como arte, isto é, esteticamente; e agora a expressão de Schlegel nos dá a entender que o perfeito espectador ideal deixa o mundo da cena atuar sobre ele, não ao modo estético, mas sim corpóreo, empírico. (NIETZSCHE, 1992, p. 53)

A resistência apresentada por Pasolini é compreendida pela necessidade de aceitar a obra de arte por conta de seus aspectos estéticos, que passam a atuar sobre esse espectador ideal, gerando a reflexão necessária ao entendimento da obra. Dessa forma, a mesma mulher bárbara e injustiçada, que vemos em Eurípides, se apresenta em Pasolini com um diferencial que vale a pena ser ressaltado. Medeia não é uma heroína convencional, como destaca Torrecillas (2006), porque sua vida é marcada por transgressões, por crimes e é desse modo o oposto dos padrões que encontramos em personagens heroicos das obras clássicas e essa face da protagonista é bastante explorada no filme. Nessa interdiscursividade, proporcionada pela atualização da história de Medeia feita pela narrativa cinematográfica, há uma relação polêmica. Na personagem clássica o dramaturgo procura dramatizar os conflitos internos do indivíduo. Medeia é uma personagem dividida. Na obra teatral, a mulher assume dimensão heroica: ferida na honra, ela alimenta a vingança por não suportar a vergonha e o riso dos outros. É desse modo que aproximamos resistência à *performance*.

#### 4. PERFORMANCE, POÉTICA E ARTE

*Performance* é um tipo particular de comportamento humano a que Richard Schechner chama de “comportamento reconstruído”, que é uma designação que engloba ações conscientemente separadas da pessoa que as pratica, isso pode ser percebido quando Schechner descreve que:

‘comportamento reconstruído’, aponta para uma qualidade da *performance* ligada, não a exibição de competências, mas a um certo distanciamento entre o ‘eu’ e o comportamento, semelhante ao distanciamento que existe entre um actor e o papel que este interpreta no palco. Mesmo que uma acção no palco seja idêntica a uma acção na vida real, a acção no palco é considerada *performance*, enquanto fora do palco é meramente ‘praticada’. (apud CARLSON, 2009, p.27)

Nesse mesmo caminho Richard Bauman (apud CARLSON, 2011) nos apresenta a *performance* como um “comportamento restaurado”, que seria o fingir ser alguém diferente do que se é de fato, um tipo especial de comportamento humano. Por isso a *performance* requer uma presença física de seres humanos treinados ou especializados, resultando numa demonstração de certa habilidade.

A *performance* em Pasolini é vista como resistente em seu silêncio e em suas ações. O papel que a atriz desempenha para revelar a injustiça contra a personagem Medeia corresponde ao de um indivíduo oprimido, que se rebela contra aquilo que o oprime, mas a forma como essa rebeldia é manifesta está enraizada na violência delineadora das matrizes identitárias de Media, daí a ênfase que Pasolini dá ao ritual sanguíneo envolvendo a morte do irmão da protagonista. Além desse componente, inerente à narrativa, no interior do campo artístico a própria arte já se tornou também manifesto. Na obra fílmica é possível notar que a *performance* dos personagens tem a grande responsabilidade em conseguir transmitir sua mensagem, já que diferentemente da obra literária, os personagens falam pouco. Entretanto, aquilo que

deixam de falar representam com seu corpo, com suas ações, com seus olhares, que traduzem pequenas reflexões. Esse modo de ser da linguagem cinematográfica exige do espectador o olhar mais atento e reflexivo, para interpretar as ações performáticas ali representadas.

Entendemos ainda que tudo o que diz respeito à arte deixou de ser evidente, tanto em si mesma como na sua relação ao todo, e até mesmo o seu direito à existência, como analisa Theodor W. Adorno, em *Teoria Estética* (1970). De modo que o conceito de *performance* pode ser desenvolvido numa esfera de “desentendimento sofisticado”, segundo Mary Hopkins (apud Carlson, 2009). Os participantes não esperam derrotar ou silenciar posições opostas, mas ao invés de assim procederem, por meio de diálogo contínuo chegam a uma articulação mais precisa de todas as posições, gerando uma compreensão mais rica e completa do que vem a ser entendido como *performance*.

Aristóteles, em sua *Poética*, se refere a essa possibilidade quando nos explica a arte como sendo a imitação direta da própria ideia do inteligível, imanente no sensível; a imitação da forma imanente da matéria. Segundo Aristóteles, a poesia é a arte da mimética, da cópia ou imitação da realidade. Todo artista, desse modo, imita, cria e fantasia, baseado em estruturas encontradas no mundo real. Aristóteles aceita a arte como realidade, apesar de ser fantasiosa, mas é realidade por existir com base em signos que comportam a realidade. Mas então, como algo que foge da realidade pode ser considerado real? Em *A República*, de Platão, o filósofo grego argumenta:

o artista por sua capacidade de fazer o homem acreditar naquilo que não é real, pois a arte resiste e não fora criada para ser o real nem o ideal, mas deve se permitir a apresentar uma versão daquilo que existe, sem que nos preocupemos em julgar suas certezas e verdades. (SARMENTO-PANTOJA, 2014, p.15)

Para o desfecho deste desenho sobre o que seria ou não considerado real, no interior da arte e da *performance*, nos firmamos mais uma vez em Bosi:

a escrita resistente emprestou voz aos múltiplos fantasmas do sujeito que estavam recobertos pela fôrma de gesso da máscara social. (...) é nesse sentido que se pode dizer que a narrativa descobre a vida verdadeira, e que esta abraça e transcende a vida real. A literatura, como ser ficção, resiste à mentira. E nesse horizonte que o espaço da literatura, considerado em geral como lugar da fantasia, pode ser o lugar da verdade mais exigente. (BOSI, 2002, pg. 135).

A *performance* em Eurípedes tem características particulares assim com a *performance* em Pasolini. A característica mais expressiva que distingue as duas narrativas exploradas é que na primeira, a dor se escreve, e na outra a dor é gesticulada, de modo que a visualidade é mais expressiva na narrativa fílmica. Em Eurípedes podemos dizer que a realidade é interiorizada, pois através de sua narrativa, podemos compreender mais claramente o que se passa com a personagem Medeia, em seu interior. Neste é expresso seus pensamentos, há a presença do coro, que permite diálogos mais detalhados; a história é tecida de modo a explicar e, ao mesmo tempo, talvez, tornar justificáveis os atos da protagonista, suas ações

“bárbaras”. Já em Pasolini nos deparamos com uma realidade externalizada, com poucos diálogos e muitas ações cambiantes: ora gestos, ora gritos, ora silêncios, compostas como tentativa de expressar muito mais o que se passa com Medeia, do que justificar seus atos. Por conta dessas diferenças diz-se que na narrativa fílmica exige um pouco mais de esforço por parte do expectador para entender as ações dos personagens e suas motivações.

Com isso, podemos entrar na ordem do engano. Engano no que diz respeito a apenas julgar a protagonista, por exemplo, como sendo apenas uma mulher bárbara, louca, sem coração, que tira a vida de seus filhos sem razão ou de maneira exagerada perante a ação injusta de seu amado (Jasão). A dor é expressa pelas obras de modo particular, pois a linguagem utilizada em ambas exige empenho e reflexão do leitor/espectador. Tanto que a reação do leitor/espectador pode provocar diferentes sentimentos, tais como indignação, horror, lamento, compaixão, entre outros.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise das narrativas literária e fílmica contribui para uma melhor compreensão do conceito que temos sobre resistência, explícita nas narrativas em questão. Foi possível observar na constituição de Medeia a grandiosidade da resistência dessa figura feminina frente ao mundo patriarcal grego. A tragédia apreciou um personagem resistente diante um contexto histórico, político e social, bastante desfavorável para a figura da mulher na sociedade. A visão de um personagem, que representa a resistência fora de um eixo temático, é o que nos chama atenção neste estudo sobre a resistência em obras clássicas. Medeia representa a resistência baseada na noção de que nosso mundo é trágico em sua essência mais profunda, e ela é bem mais antiga que a nossa época, tal como fica claro a partir da análise da narrativa de Eurípedes. Para tanto, observamos que ao analisar as narrativas trágicas se faz necessária a análise do contexto cultural, econômico e social fundantes dos personagens, a fim de que não se tenha um olhar etnocêntrico mediante as atitudes da protagonista: é preciso compreender o lugar de onde Medeia deriva para encontrar as raízes de sua violência e porque seu gesto assassino alcança a própria prole, no interior de uma racionalidade que certamente não corresponde ao que se esperava de uma mulher no mundo grego, no período expresso na obra.

Esse paralelo entre as obras literária e fílmica nos faz compreender fatores de expressão artística que são abordados pelos personagens de ficção. No entanto, se questiona: o que de fato é ficção? O que é real? O que é legal e o que é cultural? Resistente ou Selvagem ao olhar de quem? Alguns desses questionamentos presentes nesta análise mostram-nos a certeza de que é necessário lançar um olhar para a essência e jamais se contentar com uma “verdade” pautada em aspectos superficiais.

No caso de Medeia se a peça é analisada superficialmente, os fatos narrados revelarão apenas uma mulher monstruosa, insensata, selvagem, bárbara e tantos outros adjetivos que a desqualificam. Porém, se olhada de maneira mais criteriosa, levando em consideração o contexto, despedido de qualquer olhar preconceituoso, é possível vê-la sob outra perspectiva: uma mulher guerreira, heroica e resistente, na medida em que busca restituir a dignidade

perdida. Compreende-se que especialmente esta mulher se sinta dominada por ideias consideradas “abomináveis” a priori. Todavia, no momento em que colocamos a questão histórica concreta, a saber, quando e em que campo o conceito trágico sofreu mudança, somos obrigados a confessar nossa perplexidade. Medeia é a representação da resistência feminina ao poder opressor, a moralidade imposta, a desvalorização feminina, a humilhação, enfim, ao sistema político e cultural que domina a Antiguidade, mas que ainda vemos na contemporaneidade.

Nessa proposta de estudos, nos deparamos com as possibilidades de sobreviver quando nos sentimos destruídos, com o invisível e o assombro, com costumes transmutados em meio de crenças, relações de valores e as convicções do ser humano ao querer se manter firme em suas convicções para se sentir mais humano. Ao expressar a busca em se manter digno e a recusa em se submeter, essa resistência apresentada mostra, com efeito, a liberdade absoluta da arte. E mais: percebemos como a arte performática é (des)envolvida e importante para melhor compreender esse termo que ressignifica a existência humana: a resistência.

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. *Teoria Estética*. Trad. De Artur Morão. – Lisboa: Edição 70, 1970.
- ARISTÓTELES. *Os Pensadores*. Ética a Nicômaco; Poética/Aristóteles; seleção de textos de José Américo Motta Pessanha. — 4. ed. — São Paulo: Nova Cultural, 1991.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. de Paulo Bezerra. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- BARTHES, Roland. *Cultura y tragedia. Ensayo sobre la cultura*. 1942.
- BOSI, Alfredo. *Narrativa e Resistência*. *Revista Itinerários*. Nº 10, Araraquara – SP: UNESP, 1996.
- CANDIDO, Antonio. *A personagem de ficção*. – 2. ed. – São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.
- CARLSON, Marvin. *O que é performance?*. In.: *Gênero, Cultura Visual E Performance: Antologia Crítica*. Orgs: Ana Gabriela Macedo e Francesca Rayner. 1ª edição, Edições Húmus, 2011.
- CARLSON, Marvin A. *Performance: uma introdução crítica*. Tradução: Thais Flores Nogueira Diniz, Maria Antonieta Pereira. – Belo Horizonte: Editora: UFMG, 2009.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempos dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- EURÍPEDES. *Medeia; Hipólito; As Troianas*. Trad. Mário da Gama Kury. Col. Tragédia Grega. Volume III. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007.

GRAY, John. *Cachorros de Palha: Reflexões sobre humanos e outros animais*. Rio de Janeiro: Record, 2007. p. 113-118. Disponível em meio virtual no endereço: <https://rebeldiametafisica.wordpress.com/tag/tragedia-grega/>

LESKY, Albin. *A Tragédia Grega*. Ed. 3. São Paulo: Perspectiva, 1996.

NIETZSCHE, Friederich Wilhelm, 1884 – 1900. *O Nascimento da Tragédia, ou Helenismo*. Tradução: J. Guinsburg. - São Paulo: Companhia de Letras, 1992.

PLATÃO. *A República*. Trad. Enrico Corvisieri. São Paulo: Nova Cultural, 1997.

SALGADO, T. B. Introdução crítica aos Estudos da Performance. *Galáxia*. São Paulo, On line, n. 24, p. 327-329, dez. 2012

TOMASI, Massucheti Julia. *Esquecer, Silenciar ou Compartilhar o Trauma: Algumas Experiências da Memória Traumática na Cultura Contemporânea*. Revista Eletrônica Literatura e Autoritarismo – Dossiê nº 9, Setembro de 2012. – Disponível em: <http://w3.ufsm.br/grpesqla/revista/dossie09/>

TORRECILLAS, Maria Vera Cardoso. *Análise das relações dialógicas entre a obra teatral Medeia, de Eurípedes, e o filme Medeia, de Pasolini*. Ano XII, nº 47. Pág. 387 – 392. Ed. OUT./NOV./DEZ., 2006.