

Para Carl Theodor Dreyer, com carinho: intertextualidade e representações cinematográficas em Medeia de

Lars Von Trier

To Carl Theodor Dreyer, with affection: intertextuality and cinematic representations in Lars Von Trier's Medea

TIAGO SILVA / CRISTINA ENNES DA SILVA¹ (*Universidade Feevale — Brasil*)

Abstract: Focusing on the cinematographic representations of the tragic and on the intertextuality in the film *Medea* (1988) by Lars Von Trier, we reflect on the director's search for a metaphorical content of his own as a motif for adapting Euripides' classical work and the way in which this intent dialogues with the poetic quality underlying Carl Theodor Dreyer's cinema. Intertextual elements that present the myth are sought in the audiovisual narrative, based on the concepts of representation, myth, imaginary and intertextuality and the film analysis proposed by Francis Vanoye (1994).

Keywords: Medea; myth; cinema; representation; intertextuality; Lars Von Trier.

*Apressa-te já,
antes que o mal chegue aos que lá moram;
que a dor já cresce, desmedida.
Medeia, Eurípides.*

Representação, imaginário e cinema: mosaico conceitual

O cinema tem-se destacado como um recorrente objeto de análise em diferentes áreas do conhecimento. Sobretudo na segunda metade do século XX, as Ciências Humanas, mormente a História, a Filosofia, a Estética e a Sociologia, com o advento de rupturas epistemológicas em suas disciplinas²,

Texto recebido em 04.09.2022 e aceite para publicação em 26.12.2022.

¹ thyagocenico@gmail.com; crisennes@feevale.br / crisennes@gmail.com.

² As Ciências Humanas reinventaram-se com certa veemência na segunda metade do século XX, em especial com a formação intelectual de caráter pós-estruturalista, a partir de um novo prisma teórico acerca do estudo das sociedades humanas e suas variáveis. Na História, sobretudo com as transformações propiciadas pela *Escola dos Annales* Francesa, a historiografia da segunda metade do século XX enfrentou uma crise de paradigmas que ocasionou rupturas epistemológicas para com os marcos conceituais dominantes até então na disciplina, bem como na sua relação com as demais ciências, tornando-a mais antropológica e interdisciplinar. Neste contexto, emergem novas abordagens e objetos de estudo no ofício

passaram a impetrar um novo olhar quanto à abordagem das narrativas audiovisuais como fonte precípua de suas pesquisas.

Nesta direção, o cinema passou a adquirir um novo estatuto de veracidade frente às transformações acadêmico-artísticas deste período histórico, sendo pensado pelos pesquisadores como um dispositivo estético de significados partilhados e apreendidos pelos grupos sociais, ou seja, um constructo cultural para explicar, representar e significar (ou ressignificar) o mundo que nos circunda. Neste sentido, sendo também a cultura tomada como um conceito plurissígnico pelos estudos contemporâneos³ e, portanto, aberto a significações diversas de acordo com a relação estabelecida com determinado objeto de estudo, podemos dizer que as obras cinematográficas, tal como as demais produções artísticas dos grupos humanos, situam as suas próprias acepções artísticas de acordo com a norma, os valores, o comportamento societário, a transgressão, a moral, a intencionalidade ideológica e as representações sociais e políticas próprias à temporalidade na qual estão incursas.

Assim sendo, o cinema, inevitavelmente, interliga-se ao contexto histórico de sua nascitura e, não obstante, as produções audiovisuais carregam em si as representações e o imaginário social da época em que estão inseridas, mesmo quando apresentam uma envergadura mítica inerente a outro período histórico, pois, como observa Graeme Turner (1997), através dos códigos internos presentes em suas narrativas, o cinema pode identificar evidências do modo como a sociedade dá sentido à realidade da qual faz parte, incorporando, para tanto, “[...] tecnologias e discursos de câmera, iluminação, edição,

do historiador, do antropólogo, do filósofo e do sociólogo, a partir de um panorama mais cultural das temáticas históricas. Acerca desta questão, têm-se como algumas obras de referência: BURKE (1992); DOSSE (1992); GINZBURG (1990); HUNT (1992); LE GOFF (2001); LE GOFF e NORA (1976); VEYNE (1989).

³ Neste sentido, a Cultura, enquanto conceito antropológico torna-se sob este emaranhado sócio-histórico, uma ideia em movimento, apresentando assim diferentes formas de interação com o meio circundante, ampliando suas categorias de conceituação acadêmica e percepção, pois, como observa Terry Eagleton: “Se a palavra cultura guarda em si resquícios de uma transição histórica de grande importância, ela também codifica várias questões filosóficas fundamentais. Neste único termo, entram indistintamente em foco questões de liberdade e determinismo, o fazer e o sofrer, mudança e identidade, o dado e o criado” EAGLETON (2005) 11.

montagem do cenário e som — tudo contribuindo para o significado do que é apresentado”. (56).

Portanto, no âmago das narrativas fílmicas, germinam signos próprios de uma determinada sociedade, uma vez que o imaginário social “[...] funciona como elemento importante de um dispositivo simbólico, através do qual certo movimento de massas procura dar-se a si próprio identidade e coerência, permitindo reconhecer e designar as suas recusas bem como as suas expectativas[...]” (BACKZO (1985) 296). Assim, podemos dizer que o cinema, com seu grande poder de abrangência, produz e recria elementos culturais expressivos de um dado sistema cultural⁴ assentado, criando ou redefinindo representações sociais, significando-as a partir dos preceitos artísticos em voga no contexto de sua produção.

No que se refere à adaptação de obras dramatúrgicas para a linguagem cinematográfica, a segunda metade do século XX viu uma proliferação massiva desta prática de apropriação⁵ cultural. Neste sentido, a adaptação cinematográfica de determinadas obras dramáticas em outras temporalidades que não aquela em que foi produzida originalmente, carrega em si imagens que codificam elementos específicos da obra de referência, mas que também externam a visão de mundo e a proposição estética do autor contemporâneo que dela se apropria. No caso do cinema, numerosos são os filmes e movimentos que exemplificam essa premissa, não apenas ressignificando textos, mas também se valendo de situações históricas pretéritas para questionar regras sociais e regimes políticos através de uma nova estrutura narrativa postulada no presente⁶. Não obstante, estas estruturas narrativas ressignifi-

⁴ Acerca desta questão, Clifford Geertz, em sua obra clássica *A interpretação das culturas* atenta para o fato de que não existem padrões culturais universais, mas simbologias e significados produzidos de acordo com a cultura de cada grupo social a partir de “teias de significado” que enlaçam os sujeitos em normas de convívio societário (GEERTZ (1989) 15).

⁵ *Apropriação* aqui compreendia de acordo com o conceito de Antoine Compagnon (1966), para quem a apropriação consiste no recorte textual de uma obra de referência em consonância com uma nova criação artística. Em suma, consistem em resignificar o texto original a partir da criação de um novo texto compondo imagens, ações, intencionalidades, etc., a partir do presente em que a obra é adaptada (COMPAGNON (1996)).

⁶ Exemplo tácito desta questão pode ser apreendido com a explosão do *Cinema Novo* no Brasil no contexto ditatorial da década de 1960. A busca de uma nova expressão estética

cadadas compreendem a urgência que se coloca na contemporaneidade de sua feitura, expressando a forma e o conteúdo da obra fílmica no agora, sem, contudo, negar o diálogo com as suas referências primeiras — como se verá adiante nos organismos intertextuais presentes em *Medeia* de Lars Von Trier.

Deste modo, o cinema, enquanto constructo cultural que se revitaliza a partir de uma lógica contextual, polissêmica e intertextual, aponta para aquilo que Cornelius CASTORIADIS (1982) percebe como o caráter complexo e criador do imaginário social em sua relação direta com as representações societárias e as criações artísticas de uma determinada sociedade. Neste sentido, tanto o imaginário social quanto o cinema não são exteriores à existência material, possuindo, assim, uma relação indissociável com os conflitos históricos e sociais de sua época. E, se o imaginário social de um período “É criação incessante e essencialmente indeterminada (social-histórica e psíquica) de figuras/ formas/ imagens, a partir das quais somente é possível falar-se de “alguma coisa [...]”. (CASTORIADIS (1982) 13), esse “falar de alguma coisa” na arte apresenta, precisamente, essa dicotomia entre a variabilidade e instabilidade sociocultural, bem como o arcabouço de longa duração histórica de mitos, lendas, fábulas, tradições orais e demais narrativas cunhadas no âmago de um sistema cultural a partir da apropriação de suas representações.

Deste modo, compreende-se que as representações sociais, o imaginário e o cinema interligam-se e fazem, portanto, parte deste sistema modal de ver, sentir e ler o mundo circundante por meio de um universo simbólico característico de uma época, composto por imagens, ideias, discursos e práticas que ultrapassam o sujeito e suas criações, impregnando a coletividade e sendo por ela impregnada. Tendo em vista que “não há prática ou estrutura que não seja produzida pelas representações [...] pelas quais os indivíduos e

relacionada ao conceito de arte revolucionária possibilitou o nascimento de um movimento cinematográfico em que eclodiram diversos questionamentos acerca da realidade brasileira daquele período, a partir da mescla das teorias de montagem soviética, do realismo socialista, do documentarismo inglês e da *nouvelle vague* francesa, movimento cinematográfico recente naquela década. Vários filmes cinema-novistas estabeleceram leituras históricas da sociedade brasileira a partir de ressignificações artísticas de sua cultura popular, vide *Deus e o diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha, onde a narrativa acerca do cangaço possibilita uma crítica direta ao regime ditatorial que vigorava no país no ano de sua produção.

os grupos dão sentido ao seu mundo” (CHARTIER (2002) 66), as fronteiras narrativas de um fato — seja mitológico, seja factual — fragmentam-se mediante as novas leituras que deste fato se fazem, sobretudo se atentarmos para a premissa de que a importância de um fato histórico ressignifica-se mediante o olhar exterior que lhe é lançado, pois, como nos lembra Paul VEYNE (1989)

“[...] os acontecimentos que julgamos dignos de história distinguem-se-iam uns dos outros pelo valor que lhes atribuímos: nós afirmamos que uma guerra entre nações europeias é história, mas uma “rixa entre tribos cafres” ou peles vermelhas não o seria. Não nos interessaríamos por tudo o que é passado, mas daríamos, tradicionalmente, atenção apenas a certos problemas (independentemente dos julgamentos de valor, favoráveis ou desfavoráveis, que tivermos sobre esses povos ou acontecimentos); nossa escolha constitui a história em suas fronteiras e desfronteiras.” (VEYNE (1989) 53).

Sendo assim, o mito grego de *Medeia* compreende uma estrutura narrativa própria à ordenação do mundo grego antigo que, no entanto, se ressignificou ao longo dos séculos, sobretudo, com obras artísticas que se valeram do mito para estabelecer suas próprias reflexões acerca da história da mulher que, enfurecida, mata os filhos para vingar-se daquele que a traiu. De Eurípides à Sêneca; de Eugène Delacroix à Paul Cézanne; de Pier Paolo Pasolini à Lars Von Trier; de Chico Buarque aos animes pós-modernos da série *Saint Seiya Ômega* — onde *Medeia* aparece como esposa do antagonista na primeira temporada da série e é apresentada como uma feiticeira extremamente fria e calculista, com amplo poder, possuindo uma habilidade esplêndida para manipular as pessoas — o mito da mulher em *hybris*⁷ se fez sempre presente ao longo da História, compondo novas narrativas, significando-as a partir dos preceitos diegéticos próprios a cada criação.

⁷ A *hybris* é um elemento essencial da tragédia grega, podendo-se compreendê-la como um impulso de desmedida que leva o homem a ultrapassar os seus limites, através de um comportamento que se assume, no âmbito da dramaturgia, como um insulto aos poderes tácitos instituídos e culturalmente legitimados, tais como os poderes da família, da cidade, da natureza e, sobretudo, dos deuses. No caso de *Medeia*, alguns autores apontam para o fato de que esta é a primeira vez na dramaturgia antiga que um crime é cometido a sangue frio, premeditadamente, sem, necessariamente, a personagem encontrar-se em um estado de desmedida. Neste artigo, no entanto, optou-se por permanecer utilizando a terminologia em referência aos atos de vingança da personagem.

Medeia: o mito grego da mulher em *hybris*

O mito de Medeia era muito antigo na estrutura mitológica grega, uma vez que essa figura se encontrava ligada à expedição dos Argonautas, que já devia andar na gesta dos aedos mesmo antes da composição da própria *Odisseia*. Por isso mesmo, não é de estranhar que a história da “princesa bárbara”, que ajudara Jasão na conquista do velo de ouro e o seguiu até Corinto, através de mil dificuldades durante este processo, se tenha desdobrado numa pluralidade de incidentes lógicos, por vezes contraditórios se comparadas às diversas versões do mito presentes já na Grécia Antiga. Em algumas dessas versões, já aparece a morte dos filhos: ou causada pelos Coríntios, ou motivada acidentalmente pela própria mãe. Talvez, como supõem alguns, Eurípides tivesse dado o passo seguinte na composição de sua tragédia, atribuindo a Medeia o plano e a execução do ato de infanticídio, como único meio possível para castigar a infidelidade do companheiro — versão que se legitimaria como a principal leitura do mito na cultura ocidental.

Sumariamente, o mito de Medeia apreendido pela tragédia de Eurípides compreende a seguinte narrativa: algum tempo após a expedição dos Argonautas para conquistar o velo de ouro, Medeia, que ajudou na busca, é traída por Jasão que casa com outra mulher. Creonte, rei de Corinto, antecipando a ira de Medeia e com medo de que algo aconteça, chega e revela a sua decisão de mandá-la para o exílio. Medeia implora o adiamento da expulsão por um dia, acabando Creonte por concordar. A seguir Jasão chega para explicar e justificar a sua aparente traição: ele explica que não podia deixar perder a oportunidade de casar-se com uma princesa, sendo Medeia apenas uma mulher bárbara, mas espera um dia juntar as duas famílias e manter Medeia como sua amante. Medeia e o Coro das mulheres coríntias não acreditam nele, lembrando-o que ela deixou o seu próprio povo por Jasão e que ele ainda lamentará tê-la envergonhado. Assim, para vingar-se, Medeia mata os dois filhos como forma de punir o amante, tendo em vista tirar-lhe o que este mais ama.

Não obstante, a estrutura mítica de Medeia apresenta a significação moral e os valores da sociedade grega antiga, pois, como observa Mircea ELIADE (1994), o mito é sempre vivo, seja no seu caráter ficcional, seja no sentido atribuído a uma tradição cultural que vai ao encontro de um caráter sagrado, exemplar e explicativo, como no caso das narrativas criadas pelos

tragediógrafos gregos, que se encontravam envoltos nos valores de sua época. Para Mircea ELIADE (1994), “compreender a estrutura e a função dos mitos nas sociedades tradicionais não significa apenas elucidar uma etapa na história do pensamento humano, mas também compreender melhor uma categoria dos nossos contemporâneos” (8). Sendo assim, é através do mito que algumas justificações representacionais da estrutura social são postuladas e fixadas como verdades; fenômenos sociais de inferência mítica têm o poder de ordenar a realidade, já que estes, no argumento de Eliade, são produzidos por um “começo” que é pautado na sua relação com uma narrativa mítica funcional. Sendo assim, pode-se dizer que

“O mito é uma realidade cultural extremamente complexa, que pode ser abordada e interpretada através de perspectivas múltiplas e complementares [...] O mito conta uma história sagrada [...] É sempre, portanto, uma narrativa de uma “criação”: ele relata de que modo algo foi produzido e começou a ser.” (ELIADE (1994) 11).

Gilbert DURAND (2011) observa que “o mito é palavra antes de ser escrito [...] é o discurso último onde se forma a tensão antagonista fundamental a todo o discurso, ou seja, todo o desenvolvimento do sentido”. (83). Neste caso, o mito é antes discurso, uma maneira pela qual as ideias organizam-se no plano do imaginário social. A formação de sentido na narrativa mítica liga-se a esta sobreposição de forças discursivas, que, imbuindo significados aos personagens de determinada fabulação, constrói um conhecimento que cria, legitima e ordena as representações do mundo social. São símbolos, imagens, alegorias etc., que condicionam os pressupostos de manutenção de uma representação em detrimento de outra, que por sua vez legitimam uma dada estrutura social. Desta forma, podemos compreender que

“O mito, portanto, é um ingrediente vital da civilização humana, longe de ser uma fabulação vã; ele é ao contrário uma realidade viva, à qual se recorre incessantemente; não é absolutamente uma teoria abstrata ou uma fantasia artística, mas uma verdadeira codificação da religião primitiva e da sabedoria prática [...] O conhecimento dessa realidade revela ao homem o sentido dos atos rituais e morais, indicando-lhe o modo como deve executá-los.” (ELIADE (1994) 23).

O mito de *Medeia*, neste sentido, retroalimenta uma representação social específica do feminino na Grécia Antiga que está imbricado na valorização ou transgressão aos valores incursos naquele contexto histórico desde sua gênese. Cabe ressaltar, portanto, que o envolvimento de *Medeia* em uma

aura terrível — embriagada em sentimentos profundamente cruéis, embora contraditórios no cerne das tragédias — não por acaso apresenta a natureza de inferioridade da mulher naquela sociedade, pois, ao entrar em um estado de *hybris*, Medeia não somente apresenta o desequilíbrio social repellido pelos gregos, mas também corrobora a imagem de fragilidade feminina frente aos desejos de desestruturar a ordem societária vigente, uma vez que

“[...] o sistema familiar era patriarcal e fortemente limitador da liberdade das mulheres. Um de seus traços mais marcantes era a separação muito clara entre o mundo feminino e o masculino, aquele voltado para a casa e para a reprodução e este para a vida em sociedade. Romper esta ordem era romper a ideia de civilidade”. (FUNARI (2007) 55).

Assim sendo, podemos dizer que a figura de Medeia representa um novo tipo de personagem na tragédia grega, como esposa repudiada e estrangeira perseguida, ela se rebela contra a norma que a rodeia, rejeitando o *status quo* da sociedade na qual está submersa. Tomada de fúria terrível, mata os filhos que teve com o marido, a fim de vingar-se dele e modificar a si própria. Assim, a reprodução sistêmica, ao longo dos séculos, do mito funcional incurso na tragédia de Eurípides, mostra os efeitos devastadores de uma acepção que extrapola os limiares da própria narrativa dramatúrgica, uma vez que é a feição contraventora da personagem que permite a leitura da natureza inferior, frágil e malévola da mulher⁸.

Neste caso, vale lembrar que “quanto maior o poder de um ser ou de uma entidade, e quanto mais eficácia e significação mítica contém, tanto mais se estende a significação mítica de seu nome”. (CASSIRER (1972) 71). No caso específico inerente ao objeto de estudo deste artigo, o cotejamento de dois textos que apresentam a presença de um mesmo mito, quais sejam a tragédia euripídiana e o filme de Lars Von Trier, permitem apreender a ressignificação do discurso histórico em diferentes perspectivas artísticas e temporais.

Nesta direção, Roger CHARTIER (2002) observa que um discurso histórico é sempre “um conhecimento sobre traços e indícios de algo” (17). No to-

⁸ A leitura da mulher como ser malévol e potencialmente destrutiva dos valores que regem a sociedade é recorrente na História e produziu diversas representações sociais ao longo dos séculos. Acerca desta questão, considero duas obras historiográficas de suma importância: DELUMEAU (1989); PERROT (2005).

cante ao Cinema, o historiador francês Marc FERRO (1992) aponta que um discurso histórico⁹ pode ser compreendido através dos pormenores ideológico-estéticos que compõe a discursividade fílmica. Como um produtor de significados na narrativa, esta sùmula audiovisual fornece importantes elementos sobre o semblante imaginário de uma determinada época, já que um filme pode ser considerado, segundo o autor, uma “contra-análise” da sociedade (FERRO (1992) 79), constituída por representações da realidade histórica, do discurso ou do mito apresentado e redefinido ao longo da narrativa.

Partindo destes motes, ressalta-se que problemática proposta neste estudo tem a sua análise aprofundada a partir da proposição analítica de François VANOYE (1994). O autor ressalta que a análise fílmica implica em duas etapas sumariamente importantes: em primeiro lugar decompor, ou seja, descrever as passagens que são relevantes ao estudo proposto, e, em seguida, estabelecer e compreender as relações de sentido entre estes elementos decompostos em um processo crítico-interpretativo.

Eurípides, Dreyer e Trier: intertextualidade e a significação fílmica do mito em *Medeia*

O cineasta dinamarquês Lars Von Trier já entrou para a lista dos artistas mais controversos deste início de século. De postura enervante, acumula diversos episódios polêmicos na arte e na vida, desde sua gênese como cineasta em meados dos anos 1980, até os dias atuais. Aborda, desde então, assuntos sociais, culturais e políticos distintos e temáticas delicadas em sua filmografia¹⁰. *Medeia*, sua obra de estreia no ano de 1988, originalmente pro-

⁹ O discurso histórico está posicionado neste texto como uma estruturação de códigos internos presentes na narrativa audiovisual, códigos estes que constroem representações e sentidos no âmago da história narrada.

¹⁰ Como nos filmes *Maderlay*, *Dogville* e *Dance in the dark*, obras que destacam agressivamente as dualidades sociais, culturais e étnicas dos Estados Unidos, como a questão negra e o racismo presente na formação histórica da América, as fissuras humanas do sistema capitalista ocidental e a formação gângster no início do século passado como uma resposta ao autoritarismo político característico do *American way of life*. Também se pode destacar o soturno e profundo *Anticristo*, onde o cineasta faz uma crítica à construção do feminino ocidental e sua lógica de demonização e culpabilização da mulher perante as tragédias. Cabe ressaltar que, em todos estes filmes, estão presentes os preceitos do *realismo*

duzida para a televisão dinamarquesa, traz à tona uma versão fílmica da tragédia clássica de Eurípides, com base no roteiro escrito pelo diretor dinamarquês Carl Theodor Dreyer, com colaboração de Preben Thonsen¹¹. Não obstante, o filme é dedicado a Dreyer, mentor intelectual de Von Trier e, já no prólogo da obra fílmica, essa homenagem artística é explicitada:

*“Esse filme é baseado no roteiro de Carl Theodor Dreyer e Preben Thonsen, para o drama Medeia de Eurípides. Carl Theodor Dreyer nunca o tirou do papel. Não se pretende, no entanto, fazer o filme dele, mas com reverência à sua obra; uma interpretação pessoal em homenagem ao grande mestre.”*¹²

Precursor de Lars Von Trier, Carl Theodor Dreyer representa o nome mais importante do cinema dinamarquês, sendo que “Lars Von Trier tem em Dreyer uma inspiração, um modelo, um herói, um mito”. (MIRAS (2013) 34). Essa admiração artística e intelectual fica evidente não apenas na influência de Dreyer na obra do cineasta, mas também na vida particular de Von Trier, pois, como observa MIRAS (2013), “Em várias ocasiões, trajava-se com roupas do próprio mestre, como o smoking comprado por Dreyer em 1926, em Paris, durante a pré-produção de *O martírio de Joana D’arc*”. (34). No que tange a narrativa de *Medeia*, a epígrafe supracitada deixa claro que, muito embora embasando-se no roteiro de Dreyer, o diretor buscaria uma linguagem própria para significar a tragédia euripidiana em sua versão fílmica do mito. Ainda assim, é possível perceber a influência do cinema de Dreyer no trabalho de Von Trier, uma vez que “a aproximação dos dois se dá tanto no âmbito diegético e formal, como nos questionamentos metacinematográficos. Para Dreyer, o realismo do filme consiste sempre em um realismo psicológico”. (MIRAS (2013) 34). Não por acaso, o realismo psicológico que se encontra em praticamente todas as obras de Von Trier, com especial força em *Medeia*, uma vez que é na densidade intertextual proposta pelo diretor que todo o pessimismo existencial da narrativa será conduzido.

O pessimismo existencial, não obstante, pode ser pensado como o primeiro elo entre os discursos que dialogam neste artigo, se atentarmos para

psicológico de Carl Theodor Dreyer, consistindo em construir personagens densos e ambíguos em uma narrativa soturna, perante uma visão de mundo instintivamente pessimista.

¹¹ Preben Thonsen (1933-2006), roteirista colaborador nos roteiros de Carl Theodor Dreyer.

¹² Epígrafe do longa-metragem *Medea* (1988) de Lars Von Trier.

o realismo psicológico de Dreyer como a problematização da singularidade e da existência humana, temática que também é recorrente no cinema de Lars Von Trier e na própria tragédia euripídiana — em que pese suas peculiaridades. Assim, o direcionamento focal de *Medeia* consiste em miscigenar, no cerne da narrativa audiovisual, elementos intertextuais que ressignificam o mito a partir da mescla entre o conteúdo metafórico de Von Trier e o seu diálogo artístico com o cinema de Carl Dreyer. Esse direcionamento focal se apresenta, no âmbito do cinema, pela possibilidade de uma assimilação em relação ao que é apresentado na tela, uma vez que

“[...] os espectadores que demonstram maior intimidade com a linguagem cinematográfica parecem interagir com os filmes de maneira mais autônoma, já que identificam mais facilmente a relação entre os modos de codificação daquela linguagem e as mensagens que a ela veicula.” (ALVES (2004) 47).

Deste modo, enfocando um mesmo mito a partir de concepções distintas, a tríade Eurípides/Dreyer/Trier é percebida na narrativa fílmica de *Medeia* a partir da intertextualidade presente na obra, focalizando o olhar do espectador para um intento diegético plurissígnico, uma vez que, como observa Júlia KRISTEVA (1974), a intertextualidade consiste em um fenômeno de interação entre diferentes modalidades textuais que se mobilizam, ao mesmo tempo, em sua natureza semiótica, ideológica e subjetiva, mas também com o contexto social de sua produção — sendo o diálogo entre dois artistas diferentes em uma mesma obra um dos fatores principais da ação intertextual. O intertexto atua, assim

“[...] por um duplo jogo: na matéria da língua e na história social. O texto se instala no real que o engendra: ele faz parte do vasto processo do movimento material e histórico e não se limita — enquanto significado a seu autodescrever ou a se abismar numa fantasmática subjetivista” (KRISTEVA (1974) 11).

Nesta direção, excertamos três passagens do filme para a análise perante as premissas delineadas, em um exercício crítico-interpretativo proposto por Vanoye (1994), a fim de. Assim sendo, já na abertura do filme de Von Trier, temos a primeira passagem, onde se vê uma Medeia deitada na terra, de preto, significando o luto, como se estivesse rememorando a sua própria tragédia e a inevitabilidade de seu destino trágico. Sôfrega, a imagem de sua relação com os argonautas e com uma cultura patriarcal, estabelecida a partir das cenas compostas pela presença do mar, da nau de Argo e da distância pessoal de

Jasão e de seu país natal — sugerida pela imagem de Medeia à deriva no mar, já no início do filme — traz à tona o apelo euripídiano da narrativa.

Neste sentido, o filme é composto de diversas exposições do que acontece ao longo da história, descrevendo personagens, sensações e adjetivando a narrativa com um tom profético, sendo esta uma característica intrínseca ao cinema de Carl Theodor Dreyer, tendo em vista que vários de seus filmes são do período áureo do cinema mudo. Assim, Von Trier não só se vale das descrições presentes no roteiro original para compor a sua própria narrativa fílmica, como também constrói a sua diegese a partir do tom profético e da densidade psicológica própria ao cinema de seu mentor. Neste intento, a figura do mito ressignifica-se a partir da leitura de Trier do roteiro escrito pelo cineasta, mas em compasso com a ideia original de Dreyer, trazendo para a cena um olhar que fulgura a essência transgressora da personagem euripídiana centralizando, no entanto, os seus anseios individuais em detrimento dos anseios patriarcais da sociedade grega, como podemos perceber na primeira descrição exposta em *Medeia*:

“Jasão construiu sua nau Argo e rumou a Colchis para trazer o velo de ouro, o que consegue com a ajuda de Medeia, a linda e sábia mulher que lhe deu o seu amor. O amor dela agora se transforma em ódio. Jasão traiu Medeia e os dois filhos que ela lhe deu. Juntos fugiram para Colchis e aportaram em Corinto como foras-da-lei. Medeia deixou seu país distante. Jasão a deixou aqui.” (VON TRIER (1988)).

Já nesta descrição inicial, percebe-se claramente a centralidade do olhar atribuído à Medeia no roteiro de Dreyer, sendo este a efusão de um olhar feminino sobre a organização societária do patriarcado — centralidade que é explorada fortemente por Von Trier durante todo o filme, ratificando a proposta narrativa de Dreyer. O plano inicial, nesta direção, explora fortemente a face vingativa da mulher, bem como o seu posterior martírio trágico, sempre colocando os porquês desta conduta aparentemente própria a um estado de *hybris*, mas que é tratada no roteiro de Dreyer como uma consequência aos valores predominantemente masculinos daquela sociedade. A opressão ao feminino e as suas consequências culturais, aliás, edifica-se como uma temática recorrente no cinema de ambos os cineastas. Não obstante, uma fala de Medeia no filme de Lars Von Trier, em que ela dialoga com a Ama, deixa claro esta prerrogativa:

“MEDEIA: Queria estar morta. Minha vida é vazia como esta cama que costumávamos dividir quando eu ainda tinha uso para ele. Ele era tudo em minha vida. Porque as mulheres têm que tolerar tanto? Porque elas precisam ser silenciosamente submissas de corpo e de atos? Que direitos têm as mulheres? Um homem pode procurar novas amizades. A mulher não tem ninguém fora dele. Ele diz que ela tem segurança enquanto ele vive nos campos de batalha. Mas nem isso as mulheres têm.” (VON TRIER (1988)).

Outro elemento intertextual imagético que cabe ressaltar, nesta direção, é que, tal como a câmera estática explora fortemente a face de sofrimento da personagem de *O martírio de Joana D’arc* (1928), obra seminal de Carl Theodor Dreyer, o plano de Von Trier explora a vingança de sua *Medeia*, não devido a um estado de desmedida, mas devido à dor que em sua alma se projeta. Na narrativa de Dreyer, o elemento feminino também é sufocado culturalmente pela norma social da sociedade medieval em que está incurso, assim como a representação do feminino na narrativa de Von Trier é representado da mesma maneira, ainda que na sociedade da Grécia antiga. Neste sentido, a polarização simbólica entre o elemento masculino (o espírito argonauta de Jasão, em *Medeia* e a verticalidade autoritária do clero medieval, em *O martírio de Joana D’arc*) e o feminino (a paixão, o confronto e a força vingativa de *Medeia* e a abnegação de Joana D’arc) comparece como um forte matiz narrativo, estético e psicológico, próprio ao cinema de ambos os cineastas.

Doravante, entre lençóis que escoam na tela com o vento forte, encontram-se Jasão e a princesa com quem se casou em suas núpcias, estabelecendo um contraponto com a fúria vingativa de *Medeia*, alimentando a consciência existencial do ato de vingança da personagem, tal como acontece em *A Palavra* (1955) de Carl Dreyer, onde a beleza fantasmagórica das personagens estabelece um ensaio metafísico sobre religião e a aceitação da natureza humana¹³. Acerca desta questão intertextual, podemos ressaltar que:

“Ocorre que é com Eurípides, que apresentou sua tragédia nas Dionisiacas de 431 a.C., que a narrativa tradicional ganha seu estatuto, digamos, definitivo, inscrevendo-

¹³ *A palavra* é uma verdadeira epifania de Carl Theodor Dreyer. Conta a história de um fazendeiro viúvo e religioso que tem três filhos em constante embate com suas respectivas religiosidades. Quando a mulher do filho mais velho morre no parto, a família desmorona e os questionamentos estruturais acerca de assuntos como religião, destino e loucura são elevados a um nível avassalador.

-se desde então em nosso imaginário cultural. É a genialidade criadora de Eurípides que ressalta dois caracteres (ou atos) fundamentais de Medeia: a fúria vingativa e o crime filicida. Tais aspectos atravessarão sem cansaço a tradição artística e filosófica ocidental, ecoando audivelmente no mundo atual. É, portanto no mínimo a Eurípides que Pier Paolo Pasolini e Lars Von Trier vão se remeter ao realizarem suas extraordinárias transcrições filmicas do mito de Medeia a partir de um viés existencial.” (KATZENSTEIN (2008) 2)).

Na cena que remete ao encontro de Medeia com Creonte, observa-se uma ponte com o filme *Gertrud* de Dreyer e a metalinguagem nele utilizada. Na cena poética de Von Trier, o embate dialógico entre Medeia e Creonte — que resultará na expulsão da “princesa bárbara” — é balizado por um único enquadramento que expõe a fragilidade de ambos — os personagens: Medeia, por ser mulher, Creonte por não poder conter a fúria vingativa desta. Através de uma neblina densa que atravessa todo o espaço, a cena apresenta um recurso de densidade psicológica bastante explorado por Dreyer no filme supracitado, que consiste no embate dialógico como um elemento da inevitabilidade de um confronto que sugere um destino trágico — também presente na constituição narrativa de *Medeia* Lars Von Trier.

A cena final do longa-metragem, que consiste no assassinato dos filhos de Medeia e Jasão, condensa a expressão máxima deste realismo psicológico proposto por Dreyer e internalizado no cinema de Von Trier. Ao pendurar o filho na corda, enforcando-o, a personagem olha nos olhos do menino que chora, prevendo o desespero de Jasão e o cumprimento de seu destino demarcado pela fúria vingativa de um caminho fatal e inevitável. Tal como em *O martírio de Joana D’arc* (1928), por exemplo, em que a ação dramática culmina nas acusações de natureza moral com as quais a personagem título teve que lidar durante todo o processo inquisitório apresentado no filme, *Medeia* também estabelece uma relação de causa e consequência que infere o sofrimento psíquico das personagens centrais construídas por ambos os cineastas. Acerca deste fato, o próprio Dreyer afirmava que havia encontrado no rosto da atriz Falconetti “[...] exatamente aquilo que procurava para Joana D’Arc: uma mulher rústica, muito sincera, e que era também uma mulher de sofrimento”. (VIEIRA (2009) 75). Ou seja, nesta relação entre a construção dramática da Medeia de Von Trier e da Joana D’Arc de Dreyer, percebe-se elementos intertextuais que ultrapassam o próprio texto verbal do filme em

evidência neste estudo, em representações cinematográficas do mito histórico que tangenciam toda a arquitetura dramática de seus roteiros.

Sendo assim, diante do fascínio que os temas históricos seguem exercendo na arte contemporânea, podemos concluir que a sétima arte os descobriu desde muito cedo — a obra de Dreyer ratifica isso — e deles se alimenta com recorrência. A apropriação fílmica de mitos para a composição de roteiros é, por sua vez, uma das maiores incidências narrativas no campo audiovisual. Exemplo desta afirmativa é que *Medeia* de Eurípides foi uma das peças adaptadas com maior recorrência no cinema durante todo o século XX (PEREIRA (2013)), a partir de diferentes leituras da obra. Nesta direção, como se viu ao longo deste artigo, os textos de Eurípides, Dreyer e Trier mantêm um diálogo entre si, mesmo nas significações próprias a cada texto, a partir de um processo de articulação de sentidos construído sob cada contexto de produção. E, neste processo de apropriação de textos diversos sobre a mesma narrativa mítica, Lars Von Trier encontra espaço para significar o roteiro de seu mentor a partir de um procedimento intertextual que tangencia e cria sentidos para seu próprio filme.

Referências

- ALVES, C. (2004), “Produção de sentido e construção de valores na experiência com o cinema”: M. G. SETTON (coord.), (2004), *A cultura da mídia na escola: ensaios sobre cinema e educação*. São Paulo, AnnaBlume.
- BACKZO, B. (1985), “A imaginação social”: R. ROMANO (coord.), (1985), *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa, Imprensa Nacional.
- BURKE, P. (1992) *A Escrita da História: novas perspectivas*. São Paulo, UNESP.
- CASSIRER, E. (1972), *Linguagem e Mito - uma contribuição ao problema dos nomes dos deuses*. Rio de Janeiro, Editora 34.
- CASTORIADIS, C. (1982), *A instituição imaginária da sociedade*. Rio de Janeiro, Paz e Terra.
- CHARTIER, R. (2002), *À beira da falésia: a História entre certezas e inquietude*. Porto Alegre, Universidade/UFRGS.
- COMPAGNON, A. (1996), *O trabalho da citação*. Belo Horizonte, Editora UFMG.
- DELUMEAU, J. (1989), *História do medo no ocidente (1300-1800)*. São Paulo, Companhia das Letras.

- DOSSE, F. (1992), *A História em migalhas: dos Annales à Nova História*. Campinas, Ed. Unicamp.
- DURAND, G. (2011) *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Rio de Janeiro, Difel.
- EAGLETON, T. (2005), *A ideia de cultura*. São Paulo, Universidade Estadual Paulista.
- ELIADE, M. (1994), *Mito e Realidade*. São Paulo, Perspectiva.
- EURÍPIDES (2007), *Medeia*. São Paulo, Odysseus, 2007.
- FERRO, M. (1992), *Cinema e História*. Rio de Janeiro, Paz e Terra.
- FUNARI, P. (2007), *Grécia e Roma*. São Paulo, Contexto.
- GEERTZ, C. (1989), *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro, LTC Editora.
- GINZBURG, C. (1990), *A Micro História e outros ensaios*. Lisboa, DIFEL.
- HUNT, L. (1992), *A Nova História Cultural*. São Paulo, Martins Fontes.
- KATZENSTEIN, T. (2008), *Anais do XI Congresso Internacional de ABRALIC: Tessitura, Interações, convergências*. São Paulo, USP.
- KRISTEVA, J. (1974), *Introdução à Semanálise*. São Paulo, Perspectiva.
- LE GOFF, J. (2001), *A História Nova*. São Paulo, Martins Fontes.
- LE GOFF, J. e NORA, P. (Coords) (1976), *História: novos objetos*. Rio de Janeiro, F. Alves.
- MIRAS, E. (2013), *Representações do feminino no cinema: uma análise semiótico-psicanalítica dos filmes de Lars Von Trier*. São Paulo, Universidade Católica de São Paulo.
- PEREIRA, M. (2013), *Introdução a Medeia*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- PERROT, M. (2005), *As mulheres ou Os silêncios da História*. São Paulo, EDUSC.
- TURNER, G. (1997), *O cinema como prática social*. São Paulo, Summus.
- VANOYE, F. (1994), *Ensaio sobre a análise filmica*. Campinas, Papirus.
- VEYNE, P. (1989), *Como se escreve a História ou Foucault revoluciona a História*. Lisboa, Edições 70.
- VIEIRA, Y. F. (2009), “A paixão de Joana d’Arc, segundo Dreyer”: J. R. MACEDO e L. M. MONGELLI (coords) (2009), *A Idade Média no cinema*. São Paulo, Ateliê Editorial.

Filmes citados:

Medeia (1988) Direção: Lars Von Trier sobre um roteiro de Carl Theodor Dreyer. Dinamarca, 1987, (76 min). Título original: *Medea*.



O martírio de Joana D'arc (1928) Direção: Carl Theodor Dreyer sobre um roteiro de Joseph Delteil. França, 1928, (110 min). Título original: *La Passion de Jeanne d'Arc*.

Gertrud (1962) Direção: Carl Theodor Dreyer baseado na peça de Hjalmar Söderberg. Dinamarca, 1964, (119 min). Título original: *Gertrud*.

A palavra (1955) Direção: Carl Theodor Dreyer baseado na obra de Kaj Munk. Carl Dinamarca, 1955, (126 min). Título original: *Ordet*.

Resumo: Com foco nas representações cinematográficas do trágico e na intertextualidade na obra fílmica *Medeia* (1988) de Lars Von Trier, reflete-se sobre a busca do diretor por um conteúdo metafórico próprio como mote de adaptação da obra clássica de Eurípides e a forma que este intento dialoga com o dispositivo poético intrínseco ao cinema de Carl Theodor Dreyer. Busca-se na narrativa audiovisual elementos intertextuais que apresentem o mito, a partir dos conceitos de representação, mito, imaginário e intertextualidade e da análise fílmica proposta por Francis Vanoye (1994).

Palavras-chave: Medeia; mito; cinema; representação; intertextualidade; Lars Von Trier.

Resumen: Centrándonos en las representaciones cinematográficas de lo trágico y en la intertextualidad en la película *Medea* (1988) de Lars Von Trier, reflexionamos sobre la búsqueda por parte del director de un contenido metafórico propio como lema para la adaptación de la obra clásica de Eurípides y el modo en el que esta intención dialoga con el dispositivo poético intrínseco al cine de Carl Theodor Dreyer. Se busca en la narrativa audiovisual elementos intertextuales que presenten el mito, a partir de los conceptos de representación, mito, imaginario e intertextualidad y del análisis fílmico propuesto por Francis Vanoye (1994).

Palabras clave: Medea; mito; cine; representación; intertextualidad; Lars Von Trier.

Résumé : Mettant l'accent sur les représentations cinématographiques du tragique et sur l'intertextualité dans l'œuvre cinématographique *Médée* (1988) de Lars von Trier, nous étudierons la façon dont le réalisateur recherche un contenu métaphorique comme forme d'adaptation de l'œuvre classique d'Euripide et la façon dont cette intention dialogue avec le dispositif poétique intrinsèque au cinéma de Carl Theodor Dreyer. Nous cherchons dans le récit audiovisuel des éléments intertextuels qui présentent le mythe, à partir des concepts de représentation, mythe, imaginaire et intertextualité et de l'analyse filmique proposée par Francis Vanoye (1994).

Mots-clés : Médée ; mythe ; cinéma ; représentation ; intertextualité ; Lars Von Trier.