

Os rastros do monstruoso no sagrado

Editores responsáveis

Ceci Maria Costa Baptista Mariani,
Breno Martins Campos.

Conflito de interesse

Não há conflito de interesses.

Recebido

7 jun. 2025

Aprovado

18 ago. 2025

A monstruosidade do sagrado em Medeia, de Pasolini

The monstrosity of the sacred in Medea, by Pasolini

Marcio Cappelli Aló Lopes¹ 

¹ Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC-Campinas), Escola de Ciências Humanas Jurídicas e Sociais, Programa de Pós-Graduação em Ciências da Religião. E-mail: <marcio.lopes@puc-campinas.edu.br>

Como citar este artigo: Cappelli, M. A monstruosidade do sagrado em Medeia, de Pasolini. *Reflexão*, v. 50, e2515536, 2025. <https://doi.org/10.24220/2447-6803v50a2025e15536>

Resumo

Este artigo discute a abordagem de Pier Paolo Pasolini do mito e do sagrado no cinema e, no escopo de sua filmografia, de maneira particular, em Medeia de 1969, à luz de algumas teses de que se convencionou chamar de “monster theory”, da noção de infamiliar segundo Freud e sua recepção. Não é nosso objetivo, portanto, realizar uma comparação entre a tragédia original euripediana e sua transposição para o cinema. Tampouco será feita uma análise exaustiva do filme desde um ponto de vista semiótico ou da teoria do cinema. Nosso interesse recai sobre o reuso do mito e a retomada da religião, no seu aspecto hierôfanico, como crítica “profanadora” da contemporaneidade. Para isso, recorreremos aos comentários que Pasolini fez acerca da presença do sagrado em sua obra e a alguns comentadores, bem como à teoria dos monstros e outros aportes teóricos, buscando salvaguardar a autonomia do filme como expressão estética. Há de se manter isso presente para, ao fim e ao cabo, não soterrar a adaptação pasoliniana com construtos teóricos exógenos, mas, inclusive, perceber como o cinema pode tensionar o próprio aparato teórico.

Palavras-chave: Medeia. Mito. Monstruosidade. Pasolini. Sagrado.

Abstract

This article discusses Pier Paolo Pasolini's approach to myth and the sacred in cinema and, in the scope of his filmography, in particular, in Medea of 1969, in the light of some theses of what is conventionally called the “monster theory”, of the notion of the unfamiliar according to Freud and its reception. It is not our objective, therefore, to make a comparison between the original Euripidean tragedy and its transposition to the cinema. Nor will an exhaustive analysis of the film from a semiotic point of view or from the theory of cinema. Our interest lies in the reuse of myth and religion, in its hierophanic aspect, as a “deseccrating” critique of contemporaneity. To do this, we will use the comments that Pasolini made about the presence of the sacred in his work and to some commentators, as well as to the monster theory and other theoretical contributions, seeking to safeguard the autonomy of the film as an aesthetic expression. This must be kept in mind so as not to overload Pasolin's adaptation with exogenous theoretical constructs, but also to perceive how cinema can cause tension with the theoretical apparatus itself.

Keywords: Medea. Myth. Monstrosity. Pasolini. Sacred.

Introdução

O céu de Ícaro tem mais poesia que o de Galileu.

(Herbert Viana - Paralamas do Sucesso)

Um dia, os deuses se retiram. [...] O que resta de sua presença é o que resta de toda presença quando ela se ausentou: resta o que se pode dizer dela.

(Jean-Luc Nancy)

O sagrado permanece justaposto ao ser dessacralizado.

(Pier Paolo Pasolini)

Se no mitológico Ícaro já é possível vislumbrar, ainda que como desejo, o domínio da natureza pela *mimesis*, é no pensamento racional e técnico que ele se consuma, obviamente não sem prejuízos. Entretanto, o cinema se manifestaria como uma resistência a esse tipo de pretensão, voltando-se, por mais contraditório que possa parecer, de um só giro, ao mito – como linguagem do sagrado – e à racionalidade técnico-científica – por exemplo, a montagem cinematográfica –, para derivar deles sua força crítica. Tal como nas palavras de Bazin (2018, p. 42) ao referir-se à sétima arte: “O velho mito de Ícaro precisou esperar o motor de explosão para descer do céu platônico”.

Haveria um movimento de recuperação do sagrado e do mito, de seu caráter monstruoso e escandalizador, como crítica da vida burguesa no cinema de Pasolini? Eis a pergunta norteadora deste artigo. Parte significativa da recepção de sua obra cinematográfica, como sublinha Fabbro (2004), afirma que sim, especialmente na prolífica filmografia da década de 1960, sobretudo em *O evangelho segundo São Mateus* (1964), *Édipo Rei* (1967), *Teorema* (1968) e *Medeia* (1969).

Pretendo mostrar que a adaptação da tragédia de Eurípedes é um exemplo significativo desse movimento do cineasta italiano, justamente porque põe em cena o conflito entre uma visão de mundo dessacralizada, racional e pragmática (prefigurada por um Jasão adulto) e outra, hierofânica, mitopoética (prefigurada por Quíron e pela crise vivida por *Medeia*). O cinema seria, por assim dizer, a forma artística em que tese, antítese e síntese conviveriam, se constituindo, então, para além de sistemas filosóficos consagrados, como um realismo poético. O mito e o sagrado, na arte de Pasolini, ainda que em modo nostálgico, surgem como elementos fundamentais para uma crítica da vida burguesa que, para o diretor italiano, fracassou do ponto de vista existencial e civilizatório. A “monstruosidade” de Quíron, denotada por sua hibridez de centauro, como procurarei dar a ver, à qual Jasão deixa de perceber quando se torna adulto, e que vem à tona em determinado momento como retorno do recalçado e projeção de sua interioridade, é expressa também na forma e no conteúdo cinematográficos auto implicados.

Nosso interesse recai, desse modo, sobre o reuso do mito como linguagem do sagrado, isto é, no seu aspecto hierôfanico, em *Medeia*, e o cinema como arte capaz de recriá-lo. Não é nosso objetivo, portanto, realizar uma comparação entre a tragédia original euripiediana e sua transposição para o cinema. Tampouco será feita uma análise exaustiva do filme desde um ponto de vista semiótico, da teoria e da crítica do cinema, ainda que em alguns momentos venhamos a recorrer ao que certos críticos e teóricos escreveram. Procuraremos, desse modo, respeitar a

autonomia do cinema; quer dizer, não desejamos sobrecarregá-lo com conteúdos exógenos ou tratá-lo como ilustração de conceitos. A abordagem empreendida quer discernir a maneira como Pasolini depende de uma “leitura” própria do mito e do sagrado para tensionar modelos de vida contemporâneos. Para levar a cabo essa interpretação, o percurso argumentativo tratará, primeiro, de evidenciar a relação do cinema de Pasolini com o mito e o sagrado; depois, procurará verificar como isso se dá em *Medeia* e, por fim, acrescentará a perspectiva da teoria dos monstros e o aporte do conceito de infamiliar em Freud ao diálogo com o filme de Pasolini. A ideia nessa etapa final é não soterrar o filme com construtos teóricos. Para que isso não aconteça, buscaremos evidenciar como ambos, filme e aparato teórico, se iluminam mutuamente.

Mito e sagrado em Pasolini

O percurso biográfico e artístico de Pier Paolo Pasolini é marcado por uma tensão com a religião que, diga-se de passagem, gerou mal-entendidos, polêmicas e até processos na esfera judicial. Parte de sua obra, por exemplo: a coletânea de versos escritos entre 1943 e 1949, publicada em 1958, *L'Usignolo della Chiesa Cattolica*, contém uma recusa à religião institucional, sobretudo ao cristianismo de extração católica, ao qual acusa de ceder à tentação do poder, no entanto, junto a esse rechaço, subjaz uma interrogação acerca do lugar do sagrado. O artista parece ver na religião o resíduo do “sagrado selvagem” (Bastide, 2006) – entendido como a manifestação do divino, ou seja, algo de outra ordem em relação ao humano (Eliade, 2001)² – como elemento subversivo da vida burguesa. Sua visão de mundo, tal como manifestada ao longo de uma vasta filmografia e da produção literária, pode ser sintetizada como uma espécie de amálgama entre o universo camponês, mergulhado numa atmosfera sacrificial, que é o caso de *Medeia*, e elementos cristãos, particularmente os que dizem respeito ao compromisso ético, como podemos ver em *O evangelho segundo São Mateus*³. Pasolini oscila, como resta claro em *A religião do meu tempo* (2005), entre o mundo originário, mítico, dos marginalizados camponeses – excluídos por culpa também da Igreja, uma vez que serviu à domesticação do sagrado – e o núcleo subversivo de um cristianismo igualmente, por sua vez, próximo ao campesinato. Concretiza, em sua arte, aquilo que o poeta José Tolentino Mendonça, em entrevista à Anabela Mota Ribeiro, afirma ser o distintivo de seus filmes, a saber, o enfoque do sagrado por lentes profanas e do profano por lentes sagradas (Ribeiro, 2012).

Em diversos momentos de sua trajetória, Pasolini, ainda que não possa ser incluído no rol dos religiosos, afirmou a necessidade de retomar o sagrado para confrontar os costumes de seus coetâneos. Ao ser perguntado acerca do escândalo que *Teorema* causou, o diretor italiano respondeu: “Estou cada vez mais escandalizado com a ausência do sentido do sagrado de meus contemporâneos” (Pasolini, 1983, p. 93). Em seguida, quando questionado sobre a possibilidade de o filme ser entendido como uma profanação do profano, afirma: “Defendo o sagrado porque é a parte do homem que menos resiste à profanação do poder, que é a mais ameaçada pelas instituições das Igrejas” (Pasolini, 1983, p. 94). No decorrer dessa parte da conversa com o entrevistador Jean Dufout, aliás, sob o título *Elogio da barbárie, nostalgia do sagrado*, Pasolini sublinha que desde a infância a natureza lhe parece hierofânica, termo que, num primeiro momento, não sabia ter sido importante como conceito para Mircea Eliade, particularmente ao descrever o modo de vida das civilizações camponesas, isto é, ao ressaltar que para essas civilizações a natureza não é natural (Pasolini, 1983).

² Referimo-nos à definição de Mircea Eliade porque o próprio Pasolini o fez ao falar de hierofania (Pasolini, 1983).

³ Ver *O sagrado e a religiosidade em Pasolini*, de Dario Edoardo Viganò (Kactuz, 2014). O comentário de Viganò (2014, p. 109) acerca da adaptação pasoliniana de *O evangelho segundo São Mateus* é bastante significativo: “Entrando no sagrado como profano, na realidade Pasolini profana conscientemente a tradição cinematográfica da vida de Cristo, despindo-a de adornos edificantes e liberando-a da iconografia devocionista”.

O diretor admite, assim, sua nostalgia do sagrado numa chave idealizada, dado que, mesmo nessas civilizações, havia mediações institucionais para esse tipo de experiência hierofânica. No entanto, seria necessário recorrer a essas vivências para fazer frente ao desenraizamento do sujeito moderno nas grandes cidades. O elemento mítico, assim, é recuperado pelo cineasta como ponto de contraposição à sociedade industrializada (Pieper, 2019). Pasolini aceita, inclusive, que, por vezes, essa tentativa de exprimir o passado soaria como tradicionalismo ou reacionarismo; entretanto, ela estaria irremediavelmente ligada às suas origens sociais por um lado e, por outro, à ojeriza nutrida por ele em relação ao que chama de “civilização tecnológica” (Pasolini, 1983, p. 95). Pasolini é incisivo: “Alimento um ódio visceral, profundo, irredutível, contra a burguesia, contra sua suficiência, sua vulgaridade; um ódio mítico ou, se preferir, religioso” (Pasolini, 1983, p. 22).

Não seria forçoso afirmar, então, que essa aversão à burguesia se manifesta na recuperação do mito e da natureza sacralizada como tentativa de mostrar que esse outro modelo de civilização resiste “sepultada sob o mundo operário, sob a civilização industrial” (Pasolini, 1983, p. 117). Ou seja, Pasolini, com sua arte, quer mostrar, no fundo, quanto o afastamento do mito e do sagrado são índices da miséria do processo civilizatório ocidental. Para ele, o sentimento do sagrado que ligava o humano à natureza perdeu-se, e sua consequência foi um materialismo vulgar do bem-estar e do poder.

Para não cair numa espécie de biografismo, mesmo que esse tipo de relação com a própria vida seja autorizado por Pasolini, vale recordar o comentário de Deleuze acerca de Pasolini no primeiro volume de seus ensaios sobre o cinema ao caracterizar uma das variedades da “imagem-movimento”, a “imagem-percepção”⁴. Deleuze, baseado nos escritos do próprio diretor, especialmente quando ele recorre ao discurso indireto livre para destacar a potência de um certo modo de filmar, afirma que a característica do cinema de Pasolini é uma consciência poética mística ou “sagrada”, permeada pelo procedimento que conjuga as perspectivas do sujeito que vê e do que é visto pela forma cinematográfica. Esse artifício não nos permite dizer que a primeira imagem é subjetiva, dado que já é uma perspectiva; e a segunda tampouco é somente subjetiva ou objetiva, uma vez que é, concomitantemente, o ponto de vista do personagem e do espectador. Segundo Deleuze, essa consciência poética mítico-sagrada permite a Pasolini levar a imagem a um nível de baixaza e de bestialidade, provocando efeitos de graça e horror (Deleuze, 2018).

A tese do filósofo é a de que, usando a alternância de planos sobre a mesma imagem, ou por exemplo o recurso do *zoom* – e poderíamos acrescentar: inclusive como no caso de *Medeia*, em que há a exposição do rosto, em *close-up*, da personagem na tela, por cima da cena do desespero da futura nova esposa de Jasão ao ser vestida com a indumentária nupcial, para indicar uma espécie de visão do que se consumará no futuro próximo – Pasolini cria, a seu modo, um cinema que também é de poesia, porque “faz sentir a câmera”, mas dilui a antinomia do par objetividade e subjetividade. Cria a seu modo um cinema poético, porque depende especificamente do mito e do sagrado. Ou seja, haveria aí, na leitura de Deleuze, o próprio do *cogito da arte* (expressão de Pasolini) constituindo-se como uma semissubjetividade: uma forma “que se afirma como visão autônoma do conteúdo” (Deleuze, 2018, p. 123). Dito de outro modo, ao mostrar tanto aquele que observa quanto o que é observado por esse mesmo sujeito, produz-se um “entre”, uma zona de indecidibilidade, que recupera o passado do sagrado no mito para mostrar a artificialidade da vida contemporânea. Há, desse modo, uma operação que, como ressaltou a propósito de *Teorema* o crítico Grünwald (2001), permite uma dialética entre materialismo e misticismo na reinvenção do mito pelo aparato

⁴ Conferir o capítulo “Imagem-percepção” (Deleuze, 2018).

da técnica cinematográfica, abrindo, assim, o espaço para a dúvida; já não é possível aderir nem a um nem a outro como plataforma de conhecimento e sentido.

Nesse caso, Pasolini devolve o real ao espectador sobrepondo passado e presente numa luta agônica. Se o cinema poético mais comum se caracterizava por afastar-se de uma concretude da vida real ao mesmo tempo em que afirmava uma coerência estrutural, primando por símbolos e alegorias (Tarkovski, 2023), os filmes de Pasolini desejam ser uma linguagem poética do real em que o elemento básico é a observação. Trata-se de buscar um meio de expor a nervura da imagem viva dentro do tempo, assumir a montagem como técnica e poiésis do real no duplo sentido. Ismail Xavier sublinha que o cineasta italiano se distingue de duas posições mais comuns acerca do cinema. De um lado teríamos Bazin, para quem o cinema moderno se distinguia do clássico por uma ênfase na maneira de tratar a realidade, lançando mão de maneira ostensiva do plano-sequência e de ambiguidades. De outro, Noel Bürsh e a “dialética das formas”, traduzida na busca pela intransitividade das imagens, que aproximava o cinema das artes plásticas. Já para Pasolini, o cinema, necessariamente, traz o mundo para dentro de si, isso não quer dizer que se configura como lente transparente, mas que “constitui, ao contrário, um tecido de linguagens (da ação, do corpo – aquela rede de sinais que cabe à ‘semiologia da realidade’ decodificar)” (Xavier, 2014, 74). Isto é, as intervenções pela técnica da montagem são incontornáveis; contudo, isso não deve, para Pasolini, anular uma “impregnação de mundo” que é própria do cinema como “escrita do real”. O cinema deveria primar por uma apreensão trágica da vida, encurtando, assim, a distância entre vida e arte; daí a recuperação do mito ser tão importante. Pasolini busca uma linguagem capaz de unir natureza e cultura. A síntese de Xavier (2014, p. 75) captura com precisão o que gostaríamos de corroborar:

A manutenção de um vínculo como o mundo requer uma semiologia que incorpora um horizonte mítico (o mundo como linguagem e aí espaço sagrado, união maior de cultura e natureza). De um lado, há a demanda incisiva de não se descolar do real, da experiência; de outro, real e experiência se concebem a partir de um recorte heterodoxo face à tradição empirista. Pasolini não se dobra à ciência natural, ao pragmatismo burguês, mantendo-se fiel a uma concepção do real monista, totalizante, que se afina a uma tradição de pensamento que não separa mundo e representação, ação e linguagem, natureza e cultura. Pressuposto em cosmo organizado, o sistema de Pasolini cria espaço para vivência do trágico, a consciência do imperativo de escolha da morte (contra o instinto de conservação), a dimensão dionisíaca do sacrifício do artista.

Baseado na montagem como recurso poético capaz de manter o vínculo com o mundo, e não numa aposta cega no poder da imagem em movimento, o cinema de Pasolini equidista do voluntarismo da imagem e do realismo ingênuos. Procura se afastar de um subjetivismo esteticista e tecnicista – posturas das quais Antonioni e Godard seriam, segundo ele, respectivamente, os representantes mais célebres – e das ilusões de transparência para, narrando de modo poético – por meio da montagem –, trazer à tona uma experiência de mundo concreta e fazer um diagnóstico do presente, conjugando elementos do passado, quer dizer, para mostrar a realidade não há como prescindir da linguagem poética. Manifestar o real poeticamente por meio da adaptação do mito, eis o que empreende Pasolini. Dito de outro modo, esse esforço requer mais que uma assimilação do conteúdo, mas, antes, solicita recursos estético-formais que se relacionam diretamente a esse conteúdo. Uma estética que deixa o mundo do passado “aparecer” em toda sua espessura no presente; ou, uma linguagem que manifeste a opacidade complexa do mundo. Assim, usando a técnica da montagem para retirar do mito sua força sagrada e escandalosa, Pasolini expressa uma matéria-forma que não é nem puramente real, objetiva nem subjetiva; nem puramente mítica nem racional e técnica. O mito – e sua atmosfera sagrada – profana a técnica que está a serviço da vida burguesa e isso só é possível por meio da própria técnica que não apaga o real. Nesse horizonte,

o diagnóstico de Quíron dirigido a Jasão no início de *Medeia* faz todo sentido: “Como você poderá ver, a vida desse mundo é muito realista, porque só o que é mítico é realista, e tudo que é realista é mítico” (*Medea*, 1969, 07min 38s).

O caso de *Medeia*

Pasolini parece ter encontrado na tragédia grega, por exemplo, em *Medeia*, escrita em 431 a.C. por Eurípedes, uma série de *insights* que lhe permitiram engendrar uma adaptação desde um ponto de vista contemporâneo, mas sem coincidir com ele (Costa, 2018). Não se trata, portanto, de um autor que se vê movido pela intenção de reproduzir a trama; antes, o que Pasolini deseja é falar aos seus coetâneos a partir de uma transcrição que permita aos espectadores, de uma só vez, se identificarem com alguns personagens e se distanciarem de seu próprio mundo. O filme não é uma ilustração da peça, mas uma incursão radical que, inclusive, muitas vezes torna ininteligível ao espectador o enredo euripediano. É bem provável, como insiste Alexandre Costa, que essa “ininteligibilidade” “tenha sido voluntariamente adotada como um dos recursos estéticos da obra, uma vez que aquilo que Pasolini vai apresentar [...] consiste em revelar como nós não mais reconhecemos a voz dos antigos mitos” (Costa, 2018, p. 19). A adaptação pasoliniana de *Medeia* transfigura-se, desse modo, na história do confronto entre duas maneiras distintas e opostas de experimentar o mundo, em que *Medeia* representa o que é arcaico, sagrado, e Jasão o que é moderno, profano e, podemos acrescentar, burguês.

No início do filme, lançando mão de sua liberdade interpretativa, Pasolini, diferentemente da peça, apresenta-nos a educação de Jasão por Quíron, centauro que foi o mestre de diversos personagens da mitologia grega. Numa espécie de monólogo, o centauro dirige-se a um Jasão de 5 anos e trata de contar-lhe a história o que se sucederá. O mito contado pelo tutor Quíron situa o pequeno na ordem cósmica e lhe certifica de sua origem nobre. A história narrada, por mais intrincada que possa parecer, ordena o mundo, os acontecimentos e a um só tempo dá a Jasão uma missão, um destino. Curiosamente, ao final Quíron diz: “Entendeu? É verdade, é uma história um pouco complicada, porque é feita de coisas e não de pensamentos” (*Medea*, 1969, 04min 34s).

Em seguida, Quíron aparece falando a Jasão quando este já está com a idade de 13 anos. A riqueza dessa fala, que de início acontece dentro da cabana, torna-se ainda mais evidente quando a ouvimos nos enquadramentos de Pasolini num momento posterior, em que alterna planos muito abertos, onde se sobressai a pujança da natureza, e imagens próximas dos dois. Nesse momento, a compreensão mítica, no discurso do centauro, se liga à sacralidade do mundo. Vale a pena reproduzir aqui o trecho integralmente:

Tudo é santo. Tudo é santo. Tudo é santo. Não há nada de natural na natureza, meu pequeno. Guarde isso na memória. Quando a natureza lhe parecer natural, tudo terá acabado e começará qualquer coisa outra. Adeus céu, adeus mar. Que belo o céu! Próximo. Feliz. Diga, te parece mesmo que algum pedacinho dele seja natural e que não pertença a um deus? Assim como o mar, neste dia em que você completa treze anos, e pesca com os pés na água morna. Olhe atrás de você. O que vê? Talvez alguma coisa de natural? Não! É uma aparição o que você vê atrás de você. Como as nuvens que se espelham na água parada, pesada, das três da tarde. Olhe lá longe aquela tira negra sobre o mar, brilhante como o azeite. Aquelas sombras de árvores e aqueles canaviais. Em cada ponto que seus olhos veem, está escondido um deus. E se por acaso não está, aí deixou sinais de sua presença sagrada. Ou silêncio, ou cheiro de erva, ou frescor de água doce. Sim, tudo é santo, mas a santidade traz consigo uma maldição. Os deuses que amam também odeiam (*Medea*, 1969, 04 min 46s, grifo próprio).

A fala remete a um modo de relação com o mundo impregnado pela divindade. Vale lembrar que, para os gregos arcaicos, não havia a separação entre sagrado e profano, tampouco a ideia de um Deus transcendente, distinto do cosmos. A separação entre o que é divino e o sensível era estranha a esse tipo de registro experiencial. Cada manifestação dos elementos do mundo, como água, terra, céu etc., era também concebida como manifestação de divindades (Krausz, 2007). O universo estava saturado de sagrado. Adjetivar algo como sagrado é, inclusive, diga-se de passagem, um recurso posterior desde o nosso ponto de vista para nos referirmos a um modo de vida completamente distinto do nosso em que, como afirma o Quíron de Pasolini, “tudo é santo”.

Entretanto, a parte inicial do filme não termina aí. Quíron se dirige, num terceiro estágio de seu discurso – agora não mais como centauro, mas convertido em homem –, a um Jasão adulto, que teria abandonado a infância mitopoética da humanidade. O tutor explica desde outro “lugar”, de maneira dessacralizada, o sentido dos mitos para os arcaicos: “Além de mentiroso, talvez você tenha me achado excessivamente poético. Mas, para o homem antigo, os mitos são uma coisa concreta, e eles o compreendem até em seu existir corporal e cotidiano” (Medea, 1969, 6 min 41 s). Quíron adverte seu pupilo de que na jornada para recuperar o velo de ouro ele entrará em contato com “um mundo muito distante do uso da nossa razão”. Essa diferença entre a perspectiva arcaica, infantil, mitopoética e a dessacralizada e racional é acentuada ao final da fala de Quíron: “O que você vê nos cereais”, diz ele, “o que entende do renascer das sementes, para você agora não tem mais nenhum significado, como uma remota recordação que já não lhe diz mais respeito. De fato, não existe nenhum deus” (Medea, 1969, 8 min 17s).

O diretor italiano parece indicar que os mitos já continham um conhecimento do mundo antes do advento da racionalidade filosófico-conceitual, que mantinha, por sua vez, a relação imanente entre a parte e o todo e o sentido garantido pelo sagrado. No entanto, por outro lado, para escapar ao jugo dos deuses que estão sempre na iminência de fazerem ruir os projetos humanos – afinal, como afirma Quíron: “Os deuses que amam também odeiam” –, os seres humanos teriam dominado, particularmente na modernidade, a natureza pelo cálculo e a técnica. Contudo, o problema é que a contribuição da ciência para o controle tecnológico dos sujeitos sobre o mundo e o incremento de sua capacidade de previsão e de utilização das reservas naturais não só culmina em violência, como não possui qualquer significação existencial.

O centauro de Pasolini concebe a vida como dimensão do divino. Inicialmente, o menino Jasão compartilha dessa concepção, mas Jasão cresce, chega à idade da razão e aprende do centauro, que perdera a metade animal, isto é, sua parte fabulosa e poética, que os deuses já não existem e a sacralidade da natureza se transformara numa vaga recordação. O que era ontológico e sagrado se dilui com o triunfo violento da racionalidade. Com a passagem do mito ao logos dissipa-se, irreversivelmente, a ligação com a natureza, eis o problema do sujeito moderno.

Numa espécie de contrapartida à dessacralização da visão de Jasão, a perspectiva da câmera transporta-nos a outro lugar. O espectador é posto diante da terra de Medeia, a “bárbara” Cólquida. Ali, Pasolini mostra a força do rito sacrificial. Medeia dirige o ritual. Um rapaz é imolado, esquartejado, e o seu sangue utilizado para fertilizar as plantas. A sequência é relativamente longa, permeada de silêncio e um canto fúnebre. O diretor quer mostrar a relação simbiótica com a terra e a vegetação dessa visão arcaica. A única fala que interrompe a prevalência da imagem – recurso estético formal para nos mostrar que há algo distinto da palavra em jogo – é de Medeia, que diz: “Dá a vida à semente e a semente renasce” (Medea, 1969, 21 min 38 s). O sacrifício reforça

a antinomia entre o modo sagrado de fusão com a natureza e o dessacralizado que virá a seguir por intermédio de Jasão.

Vindo de lolcos com o objetivo de levar a seu tio, Pélias, o velo de ouro e assim poder chegar ao poder, Jasão desembarca na Cólquida e vilipendia tudo quanto encontra pelo caminho. Medeia sonha com seu futuro amado, Jasão, ainda antes de este chegar à sua cidade. Nessa noite, Medeia e o irmão, Apsirto, fogem, depois de ele a ter auxiliado a roubar o velo de ouro. Ao som de cânticos que anunciam a desgraça, Eetes reúne o exército na tentativa de recuperar os filhos e o velo. Sem explicação, Medeia mata seu próprio irmão e espalha os pedaços de seu corpo ao longo da estrada. Transforma-se, assim, numa exilada.

Medeia sucumbe ao pragmatismo racionalista de Jasão. Faz uma conversão a outro modo de vida. No entanto, a crise faz-se sentir na viagem para lolcos, quando ela sente, diante dos argonautas, a perda da identificação com a natureza, isto é, a perda do sagrado. Medeia busca a terra e o sol, mas já não pode ouvi-los: “Fale comigo terra, fale comigo sol, você erva, fale comigo, pedra, fale comigo” (Medea, 1969, 49 min 37 s). Posteriormente, já em lolcos, Medeia é vestida com as cores da nova civilização, signo do poder e da ordem dessacralizada.

Dez anos depois, Jasão e Medeia vivem em Corinto. Têm filhos, mas Jasão continua seu projeto de poder e decide desposar Creúsa, filha do rei Creonte. Humilhada e abandonada, Medeia desespera. Numa manhã, sente novamente o sol, que lhe pergunta: “Não me reconhece?”. Ao que ela responde: “Sim, você é o pai do meu pai”. O sol replica: “Coragem” (Medea, 1969, 68 min 44 s).

Esse conjunto de cenas perfaz parte do arco que vai do arcaico à dessacralização e, depois, da dessacralização à religação com a natureza. Medeia, neta do sol, redescobre os valores perdidos e reencontra a força sagrada capaz de se opor a uma visão de mundo laica e instrumental, marcada pela razão utilitária. O final trágico se anuncia. A morte dos filhos, sacrificados por ela mesma, é reivindicação de outro modo de relação com o mundo: mitopóético, arcaico, sagrado. O gesto disruptivo que parece ser blasfemo é antes a dramatização radical da manifestação da ordem cósmico-sagrada que, por sua vez, foi esquecida pelos modernos prefigurados em Jasão. Gesto ao qual o cinema de Pasolini parece desejar corresponder. A uma sociedade contemporânea opressora, burocratizada, que ele rejeita, o diretor opõe o primitivo, mítico. O cinema como meio poético seria, por assim dizer, o instrumento capaz de tornar presente o sagrado profanador da ordem burguesa.

A monstrosidade do sagrado no cinema

Uma cena que omite propositalmente é a do reencontro de Jasão com Quíron, agora um duplo: centauro e homem. Penso que ela é central para entendermos a questão da monstrosidade do sagrado no cinema de Pasolini.

Ao ver o Quíron duplicado, espantado, Jasão pensa que está diante de uma visão. E Pasolini põe na boca do Quíron-homem a seguinte afirmação: “Se o é, és tu que a produz. Nós dois estamos dentro de ti”. O diálogo não termina aí. Jasão diz que conheceu um só Quíron. E o Quíron-homem, o único que pode falar dali em diante, lhe conta que, na verdade, ele conhecera dois: um sagrado, na infância, e outro, dessacralizado, quando era adulto, sublinhando, portanto, a falta de percepção de Jasão para sua própria condição desencantada. No entanto, o duplo humano do centauro faz questão de grifar também que o sagrado se conserva na sua forma dessacralizada tal como agora, no momento em que Jasão os vê lado a lado. Essa é a realidade, de acordo com Quíron. E ele acrescenta que, diante da lógica calculista de Jasão, isso não faz sentido. Apesar de perceber a “catástrofe espiritual” de Medeia, mulher desorientada, que perdera a aura de “antiga” por sofrer

uma conversão ao contrário, Jasão não pode ser solidário a ela. Ele se agita e indaga a respeito da razão de saber tudo aquilo. Quíron lhe responde: “De nada. É a realidade”. Pois, nada, segundo o Quíron-homem, pode impedir o “velho centauro” de inspirar sentimentos e ao novo de exprimi-los. No fim, Jasão parece perturbar-se, vislumbrando, com as mãos no rosto, o horror que se avizinha. Pasolini dá aos espectadores um sinal de que o sagrado arcaico recalcado regressa. De um jeito ou de outro – como veremos na atitude de Medeia – Jasão terá de se haver com ele.

A falta de reconhecimento do duplo corresponde à incapacidade de Jasão para perceber a perda do sagrado arcaico, a perda da conexão com a natureza na sua potência divina, como já dissemos; isto é, ao ser colocado frente ao duplo, o “herói” trágico é confrontado com o desencanto e a separação da infância mitopoética que sofrera. Repare-se: a parte suprimida de Quíron é a metade animal. Há, aqui, uma sugestão perspicaz de Pasolini. Ou seja, o processo civilizatório que opera irreversivelmente em Jasão, para transformá-lo num homem educado, capaz de cálculos políticos eficazes no jogo do poder, reprime os seus impulsos nos limites dos ditames da moral imposta pela sua própria cultura. No entanto, a sua contraparte é o insistente retorno do reprimido.

Quíron poderia ser lido, numa primeira aproximação, no escopo das reflexões que compõem o que convencionou-se tratar sob a rubrica “teoria dos monstros”, sobretudo porque trata-se de uma figura híbrida. Weinstock (2020), na introdução do livro *The Monster Theory Reader*, ao mencionar, por exemplo, o caráter exploratório das ponderações de Jeffrey Jerome Cohen acerca do monstruoso, num ensaio de 1996, *Monster Culture: Seven Theses*, com tradução para o português no ano 2000, ressalta a hibridação como algo fundamental na constituição desse campo de estudos. Se formos a Cohen (2000, p. 26), verificaremos que ele, ao reconhecer os limites de seu esforço, confessa: “alguns fragmentos serão aqui recolhidos e temporariamente colados para formar uma rede frouxamente integrada – ou, melhor, um híbrido inassimilado, um corpo monstruoso”. Por outras palavras, Cohen anuncia, de saída, a hibridação como dinâmica fundamental do monstro, que dilui justamente a possibilidade de categorização. O monstro, de acordo com o autor, implode a conceituação por seu caráter híbrido. Ele se furta ao conceito. Sobrevive nas bordas. A terceira tese de Cohen a respeito das manifestações dos monstros na cultura corrobora o dito anteriormente: monstros “são híbridos que perturbam, híbridos cujos corpos externamente incoerentes resistem a tentativas para incluí-los em qualquer estruturação sistemática” (Cohen, 2000, p. 30).

Seguindo as sendas abertas por Cohen e outros, Gil (2006) reconhece que vários autores já buscaram elaborar uma taxonomia dos monstros. Após destacar alguns limites e possibilidades das tentativas anteriores, Gil grifa a hibridação e dentro dela a especificidade do híbrido homem-animal: “duplo tronco de homem e de animal; cabeça humana e corpo de animal ou o contrário, etc.” (Gil, 2006, p. 137), algo que, de resto, pode ser aplicado a Quíron.

Todavia, parar por aqui seria admitir o cinema de Pasolini como uma espécie de ilustração *avant la lettre* de uma teoria, uma verdadeira violência e desrespeito, diga-se de passagem. Seria, desse modo, para respeitar a autonomia do cinema, necessário pensar com o diretor italiano e, quem sabe, a partir dele, claro, recorrendo também nesse diálogo a outras referências para não sucumbir à tentação enunciada em teorias estéticas que trataram a arte como forma inferior, ou, na melhor das hipóteses, propedêutica de conhecimento. O que mais poderia nos dizer o Quíron pasoliniano?

Num célebre ensaio, tão importante para a “teoria dos monstros”, Freud empreende uma reflexão de fôlego sobre as formas de manifestação do angustiante no infamiliar (Freud, 2020). Na abordagem do fenômeno desse infamiliar, ou como em outras traduções, “estranho-familiar”, presente nos episódios de angústia, Freud percebe, primeiro desde um ponto de vista lexicológico, posteriormente estético e psicanalítico, o parentesco do familiar (*heimlich*) com o infamiliar

(*unheimlich*), aventando, assim, a possibilidade de a manifestação do estranho e inquietante, em diversos âmbitos e modos, ser, no fundo, algo de muito íntimo a nós. O infamiliar seria, assim, o familiar recalçado. Não cabe aqui reconstituir todo o caminho do ensaio freudiano⁵, mas poderíamos já nos perguntar se o monstro – híbrido como o Quíron – na ficção, não seria, de algum modo, a manifestação de algo próximo, mas encoberto. Recordo, apenas, o que pode nos auxiliar no diálogo com o cineasta italiano. Pois bem, ao longo de seu percurso reflexivo, Freud considera que a análise de casos da ordem do infamiliar que angustiam remonta ao animismo característico dos modos arcaicos de vida e dos estágios infantis do desenvolvimento psíquico, cujas principais características seriam, a saber: o preenchimento do mundo por espíritos, a onipotência de pensamentos e a magia – algo que ele desenvolveu largamente em *Totem e tabu*. A leitura freudiana sublinha, portanto, que em nosso desenvolvimento como indivíduos, de modo análogo ao que se sucedeu com os povos arcaicos, passamos por um estágio semelhante ao animismo, mas que aos poucos foi suprimido. Nas palavras do próprio Freud, não nos afastamos dessa fase “sem que ela nos legue restos e rastros capazes de expressão, de tal modo que tudo que hoje nos parece “infamiliar” é a condição para que esses restos da atividade psíquica ainda nos toquem e estimulem sua expressão” (Freud, 2020, p. 85). A continuação do argumento freudiano enfatiza que a teoria psicanalítica defende que os afetos se tornam angústia por meio do recalque, e o infamiliar, que também é íntimo, ligado ao animismo infantil e arcaico é justamente esse recalçado que retorna. O resquício desse substrato anímico de vida manifesta-se de várias maneiras, inclusive, nos chamados duplos, seja nas patologias, seja na arte. Caberia perguntar-nos se a reaparição de Quíron e seu duplo não é uma manifestação do infamiliar. Parece-me que podemos vê-lo sob esse ângulo; afinal, o centauro, signo de uma realidade arcaica, saturada de sagrado, mítica, anímica, vai sendo apagada. Lembremos de que o próprio Quíron, no início do filme, aponta para esse modo de ser/estar no mundo: “tudo é santo”, “não há nada de natural na natureza”.

Para Freud, num primeiro momento, o estado anímico de relação com o mundo deveria ser superado em favor de um amadurecimento advindo do contato com a realidade. O animismo característico do “pensamento arcaico” é um estágio inferior do desenvolvimento individual, algo que já foi apontado como resíduo de um evolucionismo limitante na teoria freudiana. Estaria aí a diferença incontornável de Freud para Pasolini. O cineasta vê justamente nessa superação do arcaico pelo moderno, em nome de um processo civilizatório, a raiz de nossos problemas contemporâneos, enquanto o psicanalista desejaria, quanto possível, por meio da clínica, auxiliar o sujeito a abandoná-lo, para aderir cada vez mais à realidade. O duplo Quíron, homem e centauro (monstro híbrido), tido como “produção” imagética do interior do próprio Jasão, retorna na economia da montagem fílmica, arrisco dizer, para advertir que o sagrado, de maneira monstruosa e, por isso, angustiante, permanece para desorganizar a ordem pragmática da civilização. Ou seja, para nos dizer que não somos tão iguais a nós mesmos, donos de nosso “eu”, que não coincidimos conosco e tampouco somos tão diversos daqueles que tomamos por estranhos/estrangeiros (Iannini; Tavares, 2020). Como aponta Quíron, Jasão ama Medeia, até compadece-se dela inicialmente, mas, por sofrer a mutilação civilizatória, a descarta como figura do que é “bárbaro” – como Creonte confessa quando anuncia que ela deve deixar o convívio da cidade de Corinto. O líder dos argonautas quer casar-se com a filha do rei de Corinto e, por isso, concorda com o banimento de sua primeira esposa, talvez porque afastá-la é exteriorizar mimeticamente na história de sua relação aquilo que já lhe sucedeu. A violência contra o outro acontece como prova de sua condição de civilizado.

⁵ Para uma abordagem aprofundada, ver o texto de Dunker, Animismo e indeterminação em “Das Unheimliche” (2020), incluído na edição do ensaio de Freud publicado pela editora Autêntica.

Evidentemente, para não ser injusto com a reflexão freudiana, é possível evocar a interpretação de Christian Dunker, autor para quem Freud, mesmo que não tão diretamente, dá a ver a manutenção do animismo na ficção como algo legítimo, especialmente quando considera a diferença entre o infamiliar na vida e na literatura. Segundo Dunker (2020), Freud admite, com essa decantação, que o animismo não pode ser pensado somente nos termos de um binarismo de oposição entre crenças falsas e verdadeiras, abrindo, desse modo, caminhos para pensar outros modos “criativos” de animismo que estariam em jogo, por exemplo, nos textos literários e cuja percepção seria parte da operação de leitura. Dito de outra maneira, Dunker percebe na diferenciação do infamiliar da arte e da vida – dado que o que é infamiliar na arte por seus critérios particulares pode não ser infamiliar na vida e vice-versa – por Freud o indício de um reposicionamento do valor do animismo que permanece – chamado agora de perspectivista em alusão às teses de Viveiros de Castro – como condição fundamental para a experiência profunda com a arte. O animismo retornaria na ficção não mais associado à onipotência do pensamento em contraposição à realidade, algo que a clínica psicanalítica procuraria desfazer. A arte, a partir da leitura que Dunker faz de Freud, criaria ontologias que funcionam nos limites de um mundo ficcional. Não estaríamos tão longe de Pasolini, por esse ângulo, uma vez que o diretor parece propor, por meio da reinvenção do mito, a recuperação da mentalidade arcaica, hierofânica, para mostrar a artificialidade e a falta de sentido característicos da contemporaneidade. O problema é que, por outro lado, não há como ignorar que, se Freud, com esse diagnóstico – se for mesmo esse o caso –, abre outras possibilidades, não deixa de ser parte do problema.

Seja como for, no mínimo, a recepção das teses de Freud acerca do infamiliar⁶ nos permite dialogar com Pasolini. Por exemplo, a apropriação que Adorno e Horkheimer (1985), na *Dialética do esclarecimento*, fazem do familiar recalcado que retorna como infamiliar atualiza a reflexão freudiana no terreno do diálogo entre estética e política e caminha numa direção similar ao que sugere o filme pasoliniano. Os dois pensadores procuram mostrar como o mítico debelado pelo logos, sobretudo no âmbito do projeto da *Aufklärung*, retorna violentamente no nazismo e posteriormente, de uma maneira diferente, na indústria cultural. Em nome de uma razão que se concebe a si mesma como caminho de saída de uma menoridade e reivindica o poder de decidir o que é melhor, reprime-se o próprio corpo, a natureza em seu aspecto sagrado, para investir numa dimensão do espírito, por sua vez transformada em uma instância desenraizada que, ao fim e ao cabo, justifica, em nome da civilização, uma série de violências contra aquilo que considera bárbaro e selvagem. Jasão seria figura dessa alienação do instintivo, do natural, do sagrado, e por isso não se dá conta de que não podia mais ver, na idade adulta, o centauro. O efeito ético desse recalçamento se dá a ver no descarte de Medeia, na naturalização do seu exílio e nas outras violências contra ela.

Conclusão

O jogo que Pasolini faz no corpo fílmico por meio da montagem mostra como nossa sensibilidade contemporânea se escandaliza com o sagrado arcaico, o mito e o sacrifício, mas sequer é capaz de se incomodar com a “mutilação” de Quíron. O retorno do duplo Quíron perturba, mas não é suficiente para Jasão. A amputação de sua parte cavalo, que gera como resultado o homem moderno, é incontornável, e a ela o diretor italiano contrapõe a retomada da aliança de Medeia com seu avô, o sol. Para a neta do sol resta uma última tentativa contra o pragmatismo laico de Jasão: retornar à ordem originária arcaica por meio sacrifício. Medeia despe e banha lentamente os filhos,

⁶ Ver o texto de Chaves (2020).

deita o mais novo em seu colo e o embala. O plano da imagem nos faz ver o punhal. Ela repete o gesto com o segundo menino enquanto o mais velho adormece. A seguir, vemos o sol enquadrado na janela e os corpos. Dentro do mesmo cômodo, iluminada por seu avô, Medeia lança fogo a uma espécie de altar e, com isso, à cidade, como que mimetizando a força do sol. É preciso queimar para reiniciar a ordem perdida. Jasão surge e suplica-lhe que o deixe ver e sepultar os filhos que ela matara. E ouve-se a sentença derradeira – a terrível fúria e a lancinante agonia de Medeia – na voz enérgica e no rosto consternado de Maria Callas em fúria: “nada mais é possível agora!” (Medeia, 1969, 105 min 39 s).

Ora, a “blasfêmia” de Pasolini é justamente trazer à tona, ficcionalmente, a profanação do modo de vida contemporâneo, utilizando o sagrado arcaico manifestado na figura “monstruosa” de Quíron e no sacrifício de Medeia. Por outras palavras, o diretor resgata, num anacronismo deliberado, a força do passado mitopoético, para torná-lo substrato de crítica ao presente. O cinema – uma arte híbrida e monstruosa – corresponderia a uma técnica poética da revelação da realidade mítica que insiste em nos lembrar do que não deveríamos ter esquecido. Para ser condizente com o impacto que a arte de Pasolini causa, especialmente por hibridizar o sagrado e o profano, julgo que a melhor maneira de concluir é apelar a um poema de José Tolentino Mendonça, que consta de *Estação central*, de 2012, e cujo título é *Retrato de Pasolini em Nova Iorque*: “No verso desta fotografia/ que me acompanha há tantos anos/ escrevi também uma frase sua/ sobre a blasfêmia/ que a santidade tem de ser” (Mendonça, 2021, p. 254).

Referências

- Adorno, T.; Horkheimer, M. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1985.
- Bastide, R. *O sagrado selvagem e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- Bazin, A. *O que é o cinema?*. São Paulo: UBU, 2018.
- Chaves, E. Perder-se em algo que parece plano. In: Freud, S. *O infamiliar e outros escritos*. Belo Horizonte: Autêntica, 2020. p. 153-172. (Obras incompletas de Sigmund Freud).
- Cohen, J.J. A cultura dos monstros: sete teses. In: Cohen J.J. (org.). *Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 25-60.
- Costa, A. A Medeia de Pasolini e a tragédia do homem ocidental. *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. 12, n. 22, p. 15-35, 2018.
- Deleuze, G. *Cinema 1: imagem-movimento*. São Paulo: Ed. 34, 2018.
- Dunker, C. Animismo e indeterminação em “Das Unheimliche”. In: Freud, S. *O infamiliar e outros escritos*. Belo Horizonte: Autêntica, 2020. p. 199-218. (Obras incompletas de Sigmund Freud).
- Eliade, M. *O Sagrado e o Profano: a essência das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- Freud, S. *O infamiliar e outros escritos*. Belo Horizonte: Autêntica, 2020. (Obras incompletas de Sigmund Freud).
- Gil, J. *Monstros*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2006.
- Grünwald, J. L. *Um filme é um filme: o cinema de vanguarda dos anos 60*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- Iannini, G.; Tavares, P.H. Freud e o infamiliar. In: Freud, S. *O infamiliar e outros escritos*. Belo Horizonte: Autêntica, 2020. p.7- 25. (Obras incompletas de Sigmund Freud).
- Kactuz, F. (Org.). *Pasolini, ou quando o cinema se faz poesia e política de seu tempo*. Rio de Janeiro: Uns Entre Outros, 2014.
- KRAUZ, L. S. *As musas: poesia e divindade na Grécia Arcaica*. São Paulo: EDUSP, 2007.

Mendonça, J. T. *A noite abre meus olhos: poesia reunida*. 4. ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2021.

Pasolini, P. P. *As últimas palavras do herege: entrevistas com Jean Dufлот*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

Medea. Direção de Pier Paolo Pasolini. Itália: 1969, 118 min.

Pieper, F. Quando o sagrado é subversivo... Uma análise de Teorema de Pier Paolo Pasolini. *Numen*, v.21, n.1, 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/numen/article/view/22129>. Acesso em: 15 mar. 2025.

Ribeiro, A. M. No princípio era o desejo de falar. *Público*, [s.l.] 2012. Disponível em: <https://www.publico.pt/2012/12/11/culturaipilon/noticia/no-principio-era-o-desejo-de-falar-1576998>. Acesso em: 15 mar. 2025.

Tarkovski, A. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 2023.

Xavier, I. O cinema moderno segundo Pasolini. Kactuz, F. (Org.). *Pasolini, ou quando o cinema se faz poesia e política de seu tempo*. Rio de Janeiro: Uns Entre Outros, 2014, p. 73-78.

Weinstock, J. A. (ed.). *The Monster Theory Reader*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2020