

Medéia, de Eurípides, e o cinema de Pasolini: civilização e angústia

(Doutorando em Literatura Comparada) Ulysses Maciel¹ (UERJ)

RESUMO: *O objetivo desta comunicação é analisar as origens do trágico no cinema de Pier Paolo Pasolini. Considera-se que a forma romântica assumida historicamente pelo cinema na época da Indústria Cultural não se presta à criação de um cinema trágico. Qual foi a matéria bruta com a qual lidou Pasolini para a realização de filmes como Medéia (1970) e Édipo Rei (1967)? A indicação dessas fontes se encontra em obras como o filme Appunti per un'Orestíade africana (1969) e o roteiro O pai selvagem (1963), nunca filmado. Nessas duas obras, Pasolini indica a estética que salta por cima da tradição do cinema que se baseia no bem e no mal e resgata os conflitos mais primitivos do ser humano. É segundo essa mesma estética que a personagem Medéia recupera seu passado mítico e se vinga, extinguindo a estirpe de Jasão.*

Palavras-chave: Tragédia. Cinema. Pasolini. Transculturalidade. Medéia.

Introdução

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

O estudo da manifestação do trágico no cinema de Pasolini propicia, modernamente, a confrontação da presença atualizada do trágico na produção cinematográfica atual com as questões estéticas e políticas do nosso tempo, uma vez que as obras que constituem o acervo pasoliniano resgatam e colocam diante das nossas retinas viciadas algo que vem de épocas ancestrais. Esta comunicação buscará seus objetos em duas vertentes: uma ficcional e outra conceitual. Pelo lado das obras ficcionais, serão abordados o filme *Medéia* (1970) e os textos literários que lhe dizem respeito: o texto dramático que contém os diálogos definitivos do filme e o texto histórico/dramatúrgico *Visões de Medéia*, que tematiza a idéia trágica que Pasolini segue no seu filme. Pelo lado dos textos conceituais, será objeto da pesquisa o filme *Appunti per un'Orestíade africana*, também de Pasolini, rodado na África entre 1968-1969.

A realização plena do texto trágico no palco grego é, para nós, homens modernos, algo apreensível apenas através de descrições literárias, ou seja, voltamos ao texto. Escapa-nos, portanto, a efetiva realização do texto trágico clássico. Por outro lado, a realização plena da obra literária que é o texto trágico grego clássico, quando ocorre na tela do cinema, tendo passado pela transcrição do texto euripídiano, ou esquiliano, ou sofocliano como roteiro cinematográfico, uma outra forma de obra literária dramática, coloca o espectador moderno diante de um trágico conflito: a impossibilidade de alcançar o efeito catártico tal qual este se realizava nas platéias gregas.

1 Tragédia e cinema

¹ Ulysses MACIEL – Mestre em Literatura Brasileira; Doutorando em Literatura Comparada UERJ – Instituto de Letras. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil.
E-mail: ulysses@br.inter.net.

O cinema trágico de Pasolini, entretanto, visa um efeito: a realização estética da ambigüidade das certezas existenciais do homem moderno, tributário da razão.

Em *Appunti per un'Orestide africano*, Pasolini ambienta na África da década de 1960 a transformação das Erínias em Eumênides, dramatizada na tragédia esquiliana *Oréstia*. Pasolini considerava, na ocasião da realização desse filme, que “o significado da tragédia de Orestes é somente, exclusivamente, político” (PASOLINI, 1960, s/p., citado por FUSILLO, 1996, p. 31). Seguindo essa certeza, Pasolini entendeu que seria produtivo associar positivamente a transformação das Erínias nas Eumênides com o momento político atravessado pela África no seu processo de descolonização e modernização, que conduzia a um encontro entre a África mítica tribal e o racionalismo produtivo socialista, uma vez que os países escolhidos para as locações, Uganda e Tanzânia, encontravam-se sob influência política, econômica e cultural da República Popular da China. Tratava-se de uma estetização do processo africano segundo uma persistência, na era moderna, do processo de formação da polis grega.

Essa associação entre os dois processos históricos trazia nela, e isso fica patente nas cenas do filme, que não haveria uma superação completa das antigas relações entre o homem e a sua instância mítica, vale dizer, entre a sociedade tribal mítica e o mundo modernizante. Pasolini aborda poeticamente essa convivência entre esses dois mundos e as transformações então positivas, do ponto de vista dele, que levariam a uma solução racional dos conflitos, da mesma forma que na *Oréstia*, em que as forças destrutivas das Erínias foram apaziguadas pelas forças da racionalidade e sobreviveram como “deusas dos sonhos e do irracional que sobrevive na democracia racional do novo Estado” (PASOLINI, 1969, s/p.).

Segundo Massimo Fusillo, as idéias “provocativas” de Pasolini a respeito do sentido político da *Oréstia*, “conseguiram, sem dúvida desconcertar muitos leitores da *Lettera del traduttore*, publicada como prefácio à tradução da *Oréstia* por Pasolini, sobretudo porque, em 1960, dominava ainda uma visão classicista e idealista da Antigüidade” (FUSILLO, 1996, p. 182). No filme *Appunti ...*, efetivamente, Pasolini posicionou-se de forma contundente contra essa visão idealizada da Antigüidade grega, ao mostrar cenas violentas da guerra de Biafra, sugerindo que essas seriam uma metáfora da guerra de Tróia, enquanto sua voz narrando em *off* afirma: “[...] a dor, a morte a tragédia são as constantes eternas e absolutas que religam essas imagens candentes de atualidade com as imagens fantásticas da tragédia grega” (PASOLINI, 1969). Essa dessacralização da Antigüidade estará presente também em *Medéia* (1970) e *Édipo Rei* (1967). Segundo Fusillo:

A linha que seguimos demonstra, de qualquer modo, como esta definição não implicava de fato qualquer esquematismo ou qualquer esforço associado a uma interpretação marxista da literatura. Pasolini considera o personagem de Ésquilo um ‘instrumento para exprimir cenicamente idéias, conceitos [...] uma ideologia’. (FUSILLO, 1996, p. 182).

A linha de análise que será seguida neste texto leva em conta que *Appunti ...* é um filme utópico, feito por Pasolini no calor dos acontecimentos que o faziam imaginar a possibilidade de uma África socialista. Tal conclusão, entretanto, não retira dos *Appunti ...* o valor de ter estetizado, filmicamente, a idéia trágica de que na mudança das sociedades tribais – religiosamente cimentadas – para as sociedades politicamente organizadas encontra-se a transformação das Erínias em Eumênides, que já fora tema da *Oréstia* de Ésquilo. Somente essa associação já justifica a pesquisa pretendida nesta comunicação, tanto mais que podemos perceber o quanto de des-razão está presente em certa arte contemporânea.

Também é produtiva, para a finalidade deste texto – a análise do trágico hoje, levando em conta sua atualização – o fato de Pasolini ter realizado, nos *Appunti ...*, uma transposição dos signos da tragédia para signos encontráveis no mundo moderno, sempre mantendo entre eles um ponto de identificação. No filme, Pasolini enfoca, etnograficamente, diversos homens e mulheres africanos, pessoas comuns, encontradas nos caminhos percorridos e os aponta como os correspondentes africanos dos personagens da *Oréstia*. Dessa forma, surgem na tela Clitemnestra, Orestes e até um Agamêmnon “mais fabuloso”, identificado com um guerreiro massai portando amuletos e brincos. Essa caracterização dos personagens com pessoas do cotidiano tem um paralelo em *Medéia*, no qual o personagem Jasão é representado pelo atleta olímpico Giuseppe Gentile, o qual encarna de forma bastante realista o Jasão sedutor e modernamente mundano pretendido por Pasolini.

Os *Appunti ...*, então, constituem importante documento ensaístico a respeito da idéia trágica que Pasolini pretende imprimir em seus filmes *Medéia* e *Édipo Rei*. Essa é a idéia do trágico como permanência do conflito inconciliável entre razão e des-razão no mundo moderno, que é ainda assinalada por Pasolini, no texto seguinte, que abre caminho para a análise do filme *Medéia* que será feita a seguir:

Todavia, certos elementos do mundo antigo, dificilmente superados, não estão de todo reprimidos, ignorados: desaparecido, ou melhor, [...] reassimilado, e naturalmente modificado. Em outras palavras: o irracional, representado pelas Erínias, não foi removido (o que pode ser impossível), mas simplesmente barrado e dominado pela razão, paixão produtora e fértil. A Maldição se transformando em Bênção. A incerteza existencial da sociedade primitiva permanece como categoria da angústia existencial ou da fantasia na sociedade evoluída. (PASOLINI, 1960, s/p.)

Estetizando não a conciliação, mas a tragicidade do conflito entre o passado mítico e a *polis*, ou entre natureza e razão, *Medéia* pode ser visto como uma autocrítica pasoliniana. Em *Medéia* fica patente a impossibilidade de conciliação do conflito. Massimo Fusillo assinala esse caráter tragicamente irresolúvel do conflito entre as culturas antigas e modernas:

Afim, Pasolini não havia filmado uma *Oréstia*, ao invés disso, a última obra inspirada no mito grego seria *Medéia*, na qual o conflito entre as duas culturas não é resolvido, e parece tragicamente inevitável, como o grito de Medéia no final ‘Nada mais é possível, doravante’. A utopia de uma sociedade que assimila, sublima e transforma o elemento arcaico, esplendidamente expressa pela metamorfose das Erínias nas Eumênides, parecia então sempre mais distante; [...] (FUSILLO, 1996, p. 186).

Dentre os filmes posteriores de Pasolini, *Salò* pode ser considerado o mais significativo do horror radical do cineasta pelo poder político em geral e por qualquer forma de vida social. Cite-se, *en passant*, que os personagens opressores nesse filme são o duque, o “senhor presidente”, o *monsignore* e o *commendatore*.

O paralelo possível entre os *Appunti ...* e *Medéia* são as transformações: no primeiro, das Erínias em Eumênides; em *Medéia* as metamorfoses do Centauro. Essa análise comparativa vai produzir um conceito do que seja tradução literal ou tradução criadora de sentidos na passagem do texto trágico clássico para o texto fílmico.

A transformação das Erínias em Eumênides é referida positivamente por Pasolini, assim como a realização do primeiro tribunal humano que julgou um crime de homicídio, a vitória da

razão sobre as forças antigas, do homem racional sobre o homem animal, sob a influência de Palas Atena. É a estetização do processo de descolonização da África, com a conseqüente inclusão da região no mundo industrializado, e a necessidade da conciliação necessária entre as forças do mundo ancestral e as forças da racionalidade, da produção organizada e do progresso das forças produtivas.

Em *Medéia* o personagem Centauro, ser fabuloso de natureza híbrida, é o signo da ambigüidade apontada por Pasolini como causa e conseqüência da angústia do homem moderno. A presença desse personagem, desde o início marcadamente *dupla*, e a sua trajetória no enredo, fazem de *Medéia* uma tragédia que apresenta um conflito sem solução. Até mesmo quando perde a sua forma híbrida – na última lição para Jasão e na reaparição, quando está imagetivamente dividido, uma imagem híbrida e outra não – o Centauro não perde o seu caráter mítico, uma vez que este permanece lado a lado com a outra forma, sendo o personagem *Centauro* composto por ambas as formas, representação da idéia de eterna permanência, como conflito, do irracional na psique humana.

Estas duas formas de tratar o conflito humano, entre matéria e espírito, entre instinto e razão, presentes nos *Appunti ...* e em *Medéia*, conduzem a duas formas estéticas, do ponto de vista da realização fílmica.

Appunti ... é um filme objetivo, jornalístico, documental, que retira da obra literária trágica um dos seus mais marcantes episódios e dele cria uma imagem especular, idêntica, que é *colada* sobre a história da África pós-colonial sem manter o conteúdo trágico original. Interrompido no meio do caminho de uma eficaz interpretação da presença do trágico na modernidade, focando demasiadamente o particular e não o geral – a angústia da civilização –, Pasolini perde nesse filme o laço com a tragicidade da situação africana. Fazendo uma tradução literal, Pasolini perde de vista os sentidos mais profundos do texto esquiliano:

[...] e talhos incontáveis de punhais
licitamente dados pelos filhos
serão a recompensa de seus pais
antes de se passarem muitos anos! [660]
[...]
A partir deste dia soltaremos
Os freios que até hoje contiveram
Os homicidas de todos os tipos. (ÉSQUILO, 2003, p. 170)

“Todo trágico”, afirmava Goethe, “baseia-se em uma oposição irreconciliável [*unausgleichbar*]. Assim que surge ou se torna possível uma reconciliação [*Ausgleichung*], desaparece o trágico”. (citado por SZONDI, 2004, p. 48)

Medéia é obra de imaginação: o material que é ficcionalizado é descoberto por Pasolini na interseção entre textos míticos, trágicos e épico. Essa interseção resulta em *Visões de Medéia* (PASOLINI, 2002), que contem tanto as premissas que Pasolini levou em conta para roteirizar *Medéia* quanto testemunham o que foi finalmente aproveitado como conteúdo fílmico e o que permaneceu somente como conteúdo literário destinado ao pesquisador de cinema, comparável ao leitor “investido de critérios estéticos (ideal)”, conforme assinalam NUÑEZ E PEREIRA (s/d., p. 73).

A leitura das *Visões ...* é produtiva para se alcançar a idéia que norteou Pasolini na apresentação do tema *Medéia*. Não é necessária, entretanto, para perceber essa idéia no filme.

Trata-se de um texto intermediário, como um épico moderno, uma vez que as relações estabelecidas entre os personagens e os fatos estão em estado “natural”, remetem apenas aos fatos objetiva e didaticamente apresentados. São como um plano-seqüência literário. A leitura dessas *Visões ...* como texto dramatúrgico, entretanto, é fecunda para a produção deste texto monográfico. Na medida em que se identifique a origem dos sentidos que serão roteirizados, a *forma* como esse conteúdo será encenado para conduzir o espectador à percepção dos sentidos pretendidos e as escolhas feitas pelo criador da nova obra *Medéia*, será possível verificar o caminho percorrido para a execução de uma tradução não literal do conteúdo trágico canonicamente identificado como “Medéia”.

2 Permanência e recriação do sentido trágico na trilogia *Medéia*

A obra de arte pasoliniana apresentará na tela o inexistente, a *fabula*. Esse conteúdo mítico seguido por Pasolini para formar o enredo, presente apenas parcialmente nos *Diálogos definitivos* do filme, está presente nas *Visões de Medéia* e indica o limite entre o que o diretor pensou em relação ao conteúdo mítico do seu filme e o que ele realmente colocou em cena. Os três textos formam uma *trilogia* cujo tema é “Medéia”: as *Visões de Medéia*, os *Diálogos definitivos de Medéia*, ambos publicados na coletânea *Medéia* (PASOLINI, 1970a), e o filme *Medéia* (PASOLINI, 1970). Nas *Visões ...*, inicialmente, é narrada a história de como o pai de Jasão, Aeson, após o nascimento deste, o entrega para ser criado pelo centauro Quiron:

Aeson com a criança, à beira-mar, nas plantas aquáticas etc.

Ele avista um grupo de construções lacustres, feitas de caniços e de vegetais marinhos. Ele cai, esgotado. Como se a cena fosse vista pelo olhos brilhantes e sem alma do recém-nascido, aparece um Centauro, pisando firme nos seus quatro cascos; seu rosto é de um velho gordo, bom, sábio e bárbaro. Aeson lhe estende a criança, implorando: “Eu lho confio”. Rindo selvagememente, o Centauro pega a criança e, sustentando-a pelas axilas, eleva-a para o céu. (PASOLINI, 2002, p. 35)

O discurso do Centauro Quiron, o professor do Jasão argonauta, no início, consagra o herói mitológico, narrando os mitos da criação do mundo, um discurso épico sobre deuses e monstros. Neste ponto do enredo, em que Jasão ainda é criança, o texto das *Visões ...* é bastante lírico, confundindo o ponto de vista da criança com a narrativa ingênua do Centauro. Também é descritivo, ao mesmo tempo em que narrativo, ambientado em um cenário ingênuo, bucólico, elemento visual que faz parte do texto das *Visões ...*, aparentemente para provocar no leitor a criação de imagens mentais das cenas que não serão mostradas na tela. O Centauro se deixa embriagar pelo vinho e, numa passagem do enredo, pergunta para Jasão se este o está achando “muito poético”. Em uma das cenas que não fazem parte da versão filmada, o Centauro aponta para Jasão um lugar proibido:

Por exemplo, lá adiante (indica um lugar simples, mas, ao mesmo tempo, misterioso, próximo dos montes azulados, para além dos caniços, dos choupos, dos campos de milho) se encontra a deusa da Terra, com suas ninfas. ‘Escute-me bem’, acrescenta ele, ‘não vá até aquelas paragens.’ O menino olha fixamente nessa direção, com seu olho já seguro e ávido. (PASOLINI, 2002, p. 37)

Posteriormente, os ensinamentos do Centauro são dirigidos a um herói não mais épico, uma vez que o Centauro, ao final da seqüência, assume definitivamente sua forma apenas humana de Novo Centauro:

Como se fosse *visto pelos olhos de Jasão*, o Centauro é cada vez mais prosaico e normal: e cada vez mais cultivado e inteligente. Ele prossegue com as suas lições de história da religião, continuando a racionalizá-las e a desmistificá-las. Jasão escuta, de forma alguma admirado ou indignado, mas naturalmente inclinado a tudo isso. (PASOLINI, 2002, p. 40)

Tanto assim que, após o primeiro discurso do Centauro, no qual Jasão é “iniciado” para que possa empreender em condições vantajosas a sua viagem de iniciação, ele inicia Jasão nos conhecimentos necessários a um herói trágico moderno e lhe ensina que o homem não está mais imerso na natureza, mas sim que a representa. O país de *Medéia*, por sua vez, não separa natureza e misticismo, que o Centauro separa em seu primeiro discurso.

O Centauro não existe no texto euripidiano. A introdução dele, por Pasolini, na trama do filme, acrescenta a este o conflito – trágico – entre um passado mítico e a civilização política, que Eurípides mantém nas entrelinhas, quando Creonte alude ao medo que lhe causa a fama de feiticeira que acompanha Medéia. O Centauro pasoliniano estrutura a noção de trágico que o filme contém, segundo o conflito entre natureza e cultura, causa e consequência da ambigüidade que se revela na dupla imagem centáurica que inicia a terceira parte do filme.

Se nas *Visões* ... pode-se identificar o personagem Centauro com o Quiron da mitologia, o mais justo dos centauros, isto se deve à cena (citada acima) em que Aeson lhe confia o filho, na versão filmada ele perde seu nome próprio e passa simplesmente a ser o personagem Centauro, híbrido de homem e cavalo e que possui também a duplicidade de imagem: Centauro e homem.

Tais elementos, presentes separadamente em cada um dos textos, e que constantemente dialogam entre si, criam uma unidade lógica que torna produtivo pensar-se a *Medéia* pasoliniana como trilogia, representando esse conjunto lógico um material riquíssimo para o estudo das relações entre literatura e cinema e das relações entre o texto *de partida* (o texto trágico de Eurípides) e a tradução atualizada dos seus sentidos. O personagem Centauro ocupa um lugar privilegiado nessa estrutura dialógica.

O Centauro que aparece na versão fílmica da *Medéia* pasoliniana não tem um nome mitológico, o que aumenta ainda mais seu simbolismo. Dessa forma, a presença central dele nos dois momentos iniciais da primeira e da terceira partes do filme causa seu efeito por duas vertentes: primeiramente a própria imagem do Centauro, ser mítico, inexistente, somente possível de aparecer numa representação artística, um *ser* estético, carregado de simbolismo. Esse efeito também se realiza mimeticamente pela apresentação do Centauro na tela, nas primeiras cenas da versão filmada: o tom historiográfico, didático, informativo, de início, e depois filosófico, conclusivo.

O Centauro conduz, nas três peças que compõem a trilogia pasoliniana sobre Medéia, os dois conjuntos de signos que se opõem, oposição sem resultado, sem vitória de uns sobre os outros: os signos mitológicos e da natureza; os signos da razão e da modernidade; os signos épicos e os trágicos. Signo mitológico do instinto e da razão, do homem e do animal, o personagem Centauro é a tradução atualizada do mito. O seu encontro com a tradução atualizada da mulher Medéia é a síntese buscada por Pasolini para expressar o trágico que permanece na modernidade.

Conclusão

Fato essencial que ressalta da leitura comparativa das *Visões* e do texto fílmico é a forma dada por Pasolini ao filme *Medéia*, que rompe com qualquer possibilidade de causalidade entre a tragédia que irá representar na tela, a epopéia dos argonautas e a representação teatral da *Medéia* euripidiana no palco grego. Esse corte é necessário, para que o espectador moderno veja na *Medéia* mágica uma problemática sua e não algo meramente referente a uma obra “clássica”. Tal como nos *Appunti* ... trata-se de criar uma estética que rompa com a valorização do clássico. Caso contrário, não se atingiria, no filme de Pasolini, a atualização do tema *Medéia*, representando-o com um conteúdo cultural e politicamente moderno.

Também é de ressaltar a escolha do tema de *Medéia* pelo diretor como propício para que nele seja inserida a estética do cinema, de forma a traduzir de forma eficaz o sentimento trágico, originalmente preso a um momento histórico e filosófico eminentemente da Antiguidade, desconstruindo a valorização dos conteúdos sacralizados como clássicos através de uma tradução não literal dos sentidos.

Tradução literal é a que o mesmo diretor realizou da *Oréstia*, de Ésquilo, no seu filme *Appunti per un'Orestiade africana*, importante documento para a pesquisa do imaginário pasoliniano acerca do trágico e de sua permanência.

O paralelo inicialmente traçado, entre os *Appunti* e *Medéia* pode agora ser estendido a outras metamorfoses. A transformação das Eurínias em Eumênides, como signo do progresso e da razão aponta agora para a metamorfose do Centauro, ainda mais radical nas *Visões* ... do que na versão filmada, para a metamorfose do velocino de ouro, que de signo da perenidade do poder passa a objeto sem significado. A própria *Medéia*, também assume uma dupla imagem quando convivem a *Medéia* que perdeu o seu significado e a outra, que o recupera:

Enquanto a *Medéia* real “de Corinto”, terrível, fala da sorte às servas – moderna, ávida de vingança, segura dela, senhora de si e da realidade –, uma outra *Medéia* observa a cena: uma *Medéia* trêmula, fremente, fraca, lamuriosa, que, mostrando sem pudor sua angústia atroz e sua ausência de confiança em si mesma, contempla a maneira como as coisas caminham. (PASOLINI, 2002, p. 82)

Ainda uma vez a dupla imagem, não como num espelho, mas como gerada por uma máquina de filmar imagens imaginadas, é utilizada por Pasolini para expressar seu pensamento dialético a respeito do conflito trágico que habitava o homem antigo e habita o homem moderno. Como nas palavras de Albin Lesky:

[...] a contradição trágica pode se situar no mundo dos deuses, e seus pólos opostos podem chamar-se Deus e homem, ou pode tratar-se de adversários que se levantem um contra o outro no próprio peito do homem. (LESKY, 1990, p. 25)

Esta pesquisa da tradução dos sentidos trágicos tendo como texto de chegada a sua atualização é obra eminentemente comparativa. Nela deverão se apresentar textos antigos e modernos, textos literários e fílmicos, textos fílmicos sobre o mesmo tema, abordados por diferentes autores – como a *Medéia* de Pasolini e a de Lars Von Trier –, textos dramáticos e dramaturgicos, nas suas especificidades. Lugar privilegiado deverá caber ao filme trágico *Édipo Rei*, de Pasolini. Não se poderiam omitir os textos filosóficos, da *Poética* de Aristóteles às obras dos filósofos do trágico, ainda mais daqueles que também foram tradutores de textos trágicos.

Referências Bibliográficas

ÉSQUILO. *Eumênides*. In: KURY, A.G. (org. e trad.) *Oréstia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
FUSILLO, M. *La Grecia secondo Pasolini*. Firenze: La Nuova Italia, 1996.

INSTITU DE L'IMAGE. *Pier Paolo Pasolini et l'Antiquité*. Aix-en-Provence, 1997. (Actes du Colloque Pier Paolo Pasolini).

LESKY, A. *A tragédia grega*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

NUÑEZ, C.F.P.; PEREIRA, V.H.A. O teatro e o gênero dramático. (Texto fotocopiado, cedido pela autora).

_____. *Médée*. Trad.: Christophe Mileschi. Paris: Arléa, 2002.

_____. [1963] *O pai selvagem*. Trad. Silvana S. Rodrigues. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977. 1. ed. italiana: *Padre selvaggio*. Torino: Giulio Einaudi, 1975.

_____. Lettera del traduttore. In: *L'Orestíade* di Eschilo tradotta da Pier Paolo Pasolini, 1960. Disponível em: http://www.pasolini.net/teatro_orestiade_traduzPPP.htm. Acessado em: 9 set. 2006.

Referências Fílmicas

ÉDIPO REI. Direção e roteiro: Pier Paolo Pasolini. Produção: Arco Film (Roma). Produtor: Alfredo Bini. Filmado em abril-junho 1967. Duração: 104 min. 1º Prêmio Festival de Veneza, 1967. Baseado em *Édipo Rei* e *Édipo em Colono*, de Sófocles.

MEDÉIA. Direção e roteiro: Pier Paolo Pasolini. Produção: San Marco SpA (Roma), Le Films Number One (Paris) e Janus Film und Fernsehen (Frankfurt). Produtores: Franco Rossellini; Marina Cicogna. Filmado em maio-agosto 1969. Duração: 110 min.

MEDÉIA. Direção: Lars Von Trier. Dinamarca, 1988. Duração: 75 min. Produzido para a TV.

APPUNTI PER UN'ORESTIADE AFRICANA. Direção, fotografia e narração: Pier Paolo Pasolini. Produção: Gian Vittorio Baldi e IDI Cinematografica (Roma). Filmado em 1968-69. Duração: 63 min. Dados disponíveis em: <http://www.pasolini.net/>.