

## O mito de Medeia e suas narrativas interartísticas em Pasolini e Lars von Trier<sup>1</sup>

Ana Flávia de Andrade Ferraz<sup>2</sup>

### Resumo

O presente trabalho se propõe a refletir sobre as narrativas de dois filmes que trazem o mito da feiticeira da Cólquida, Medeia. Representada pela primeira vez em 431 a.C pelo tragediógrafo Eurípides, o mito de Medeia segue sendo revisitado pela arte dramática e cinematográfica contemporânea. Através da análise das obras de Pasolini (Itália, 1969) e Lars von Trier (Dinamarca, 1985), buscaremos perceber as relações narrativas e estéticas entre as obras citadas e os encontros interartísticos que estas estabelecem com o texto fonte euripídiano.

### Palavras-chave:

Cinema, tragédia grega, mitologia.

## O MITO DE DIONISO E O SURGIMENTO DA TRAGÉDIA

Conta a mitologia grega que o grande Zeus, apaixonado por uma linda tebana de nome Sêmele, disfarça-se de humano e a seduz, tendo com ela seu filho Dioniso. Quando Hera, esposa de Zeus, descobre a traição, disfarça-se de criada e convence Sêmele a pedir uma prova da divindade de Zeus. Sabia-se, porém, que se o rei do trovão aparecesse em sua forma *epifânica*, ou divina, acabaria por reduzir sua amante a cinzas. A armadilha de Hera funcionou e Sêmele morre queimada, ainda grávida. Zeus retira seu filho do ventre da mãe e o coloca em sua perna, terminando de gerá-lo ali. Hera, descobrindo que havia sido enganada, passa a perseguir Dioniso que, para ser salvo, é transformado em bode por seu pai. Quando cresce, Dioniso aprende a transformar uva em vinho, tornando-se o deus da fertilidade.

O culto ao deus Dioniso era frequente na Grécia antiga, onde os gregos faziam festas, bebiam, cantavam em coro e dançavam em homenagem à divindade, pedindo que proporcionasse um solo fértil para uma boa colheita de uva. Uma das partes do ritual dionisíaco era a procissão, na qual os homens empunhavam símbolos fálicos (representando a fertilidade), dançavam cobertos com peles de bode, imitando o

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GP Cinema, XIV Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Doutoranda em Comunicação pela Universidade de Brasília/UnB, professora Assistente da Universidade Federal de Alagoas/Ufal e pesquisadora do Núcleo de Estudo e Pesquisa das Expressões Dramáticas- NEPED/CNPq/Ufal: [aflaferraz@gmail.com](mailto:aflaferraz@gmail.com)

animal, e, ao final, sacrificavam um bode em louvor ao deus. O ritual era acompanhado pelos cânticos ditirâmbicos, que aconteciam de forma improvisada, em que um grupo cantava e outro respondia.

Dois elementos deste ritual foram fundamentais para o surgimento do teatro e da tragédia: a dança dos homens imitando o animal e os cânticos ditirâmbicos. “A tragédia nasceu do culto de Dioniso: isto, apesar de algumas tentativas, ainda não se conseguiu negar. Ninguém pôde, até hoje, explicar a gênese do trágico sem passar pelo elemento satírico” (BRANDÃO, 1984, p. 9).

Em um determinado período, um grego, de nome Téspis, resolve escrever um ditirambo e apresentá-lo em outro local que não os templos religiosos. O diferencial entre o ditirambo de Téspis e o ditirambo religioso é que no primeiro havia uma pessoa que cantava e um grupo respondia, ao passo que no religioso, um grupo cantava e outro respondia, mas de maneira improvisada. Como o ditirambo de Téspis foi escrito, as pessoas teriam de decorá-lo, inaugurando então, desta forma, o primeiro texto e o primeiro ator. Téspis também renova as antigas máscaras animais usadas nos cultos dionisíacos, transformando-as em outras, com características mais humanas (LESKY, 2003, p. 87). Porém, esta encenação ainda não se podia chamar de tragédia; esta só surgirá com o aparecimento do segundo ator, em Ésquilo. O tragediógrafo vai recolher as histórias que faziam parte da oralidade grega, ligadas aos mitos, dando a elas a roupagem teatral, inaugurando, com isso, o gênero trágico. Não por acaso na etimologia o termo tragédia (*tragoidia* – trágos: bode; oidé: canto) significa algo como “canto ao bode” (BRANDÃO, p. 9/10, 1984).

## **EURÍPIDES, O TRÁGICO DA PAIXÃO**

MEDÉIA – A mulher, todos sabem, é medrosa demais, fraca diante da força, covarde diante do brilho de um simples punhal. Porém, lesada em seu leito, ferida em sua honra, não existe coração mais feroz e insaciável (EURÍPIDES, 2004, p. 24).

Das Dionisíacas Urbanas do século V a.C., espécie de festivais de teatro que aconteciam anualmente em Atenas, nos chegaram apenas três tragediógrafos: Ésquilo, Sófocles e Eurípides. Apesar de serem contemporâneos (imagina-se que Eurípides não tenha conhecido Ésquilo, que faleceu pouco tempo antes de o primeiro estreiar nas

Dionisíacas Urbanas), as suas narrativas divergiam bastante. Ésquilo é chamado o trágico das catástrofes inevitáveis, e seu teatro era voltado ao sofrimento: a ideia de “sofrer para compreender” figura como essência de suas obras (BRANDÃO, 1984, p. 20). Enquanto o teatro esquiliano era permeado pelos deuses, em Sófocles os deuses saem de cena e cedem lugar aos adivinhos e oráculos.

Eis aí o motivo por que, se o teatro de Ésquilo é uma catástrofe inevitável, gerada pela “hybris<sup>3</sup>”, pela *démeseure*, nele só se podem julgar os *atos*. No teatro de Sófocles, ao contrário, desde o momento em que entronizou o “logos”, a razão, a vontade humana, só se podem julgar os atos. Por isso mesmo, em Ésquilo importa o fazer, em Sófocles, o agir. O teatro de Ésquilo é de fora para dentro, o de seu grande êmulo é de dentro para fora (BRANDÃO, 1984, p. 43).

O terceiro tragediógrafo, Eurípides, por sua vez, apresenta uma narrativa ainda mais diferente. Abandona os deuses, oráculos e adivinhos e desce “para as ruas de Atenas” (BRANDÃO, 1984, p. 57), dessacralizando o mito. Provoca, com sua dramaturgia, uma ruptura, assumindo uma postura rebelde em relação às tradições teatrais da época.

Eurípides, o poeta da busca (BRANDÃO, 1984, p. 58), inaugura a tragédia inovadora, fruto das paixões e arrebatamentos. Do sagrado ao humano: “[...] a paixão amorosa, tão ausente em Ésquilo e Sófocles, há de ser a mola mestra do drama euripídiano. Eis aí o motivo que o poeta concedeu à mulher o trono de sua tragédia” (BRANDÃO, 1984, p. 59). Das 17 tragédias que conhecemos de Eurípides, 12 têm nomes de mulheres. Uma das obras mais famosas do trágico da paixão, *Medeia*, traz a história do coração feminino ferido e o destino trágico desmedido, proveniente da vingança. *Medeia* é a mulher apaixonada que se transformou em uma das maiores e mais interessante vilãs da dramaturgia.

*Medeia*, filha de Aietes, rei da Cólquida, ajudara o argonauta Jasão na conquista do velocino de ouro, confiante nas juras de matrimônio do herói, prometidas diante do templo de Hécate, deusa dos caminhos e dos espíritos dos mortos. Dona da arte dos encantamentos, *Medeia* não leva a cabo a vitória do amado (que dependia do toso precioso para recobrar o trono de Iolcos, usurpado por seu tio Pélias) sem praticar subseqüentes crimes, entre os quais o hediondo assassinio de seu próprio irmão. Em

---

<sup>3</sup> Desmedida cometida pelo herói grego.

fuga, Medéia e Jasão acabam por aportar em Corinto, e é nessa nova pátria que Jasão abandona Medéia, tendo o rei Creonte oferecido a mão de sua filha ao prestigioso líder da nau Argos. É desse ponto do mito que parte o poema trágico de Eurípides. A partir daí, Medéia tece sua sem precedentes teia de vingança: depois de regalar à princesa, por ocasião das bodas, um manto e uma coroa embebidos em funesto veneno, Medéia, como golpe definitivo desferido contra Jasão, assassina os próprios filhos (VOLKART, 2004, p. 188-189).

*Medeia*, de Eurípides, foi representada em Atenas, em 431 a.C, mas a lenda da feiticeira figura na obra de diversos outros autores. Porém, é de fato com Eurípides que o amor de Jasão e Medeia se perpetua na tradição dramática grega, tornando-se a versão mais famosa do mito. No cinema, Pasolini e Lars Von Trier trazem o mito para as décadas de 60 e 80.

O mito de Medeia é uma das tragédias gregas de maior impacto, justamente porque sua protagonista, diferentemente dos heróis trágicos tradicionais, transita entre o humano e o desumano, o que ama e odeia, em uma intensidade tal que seria difícil identificá-la nos moldes traçados por Aristóteles. O herói trágico aristotélico deveria ser bom, mas não tão bom que passasse da total felicidade à completa desgraça, pois isso seria revoltante; nem tão mal ou vilão que passasse da inteira desgraça à total felicidade. O herói trágico deveria se encontrar num meio-termo, pendendo mais para a bondade do que para a maldade, e encontraria sua desgraça devido a alguma falta cometida. A Medeia de Eurípides não se enquadra na descrição.

Arrebatada, cruel, extremada e sanguinária, Medéia é uma figura trágica muito mais que uma heroína trágica. Talvez mais uma vítima trágica que um agente trágico, o que, aliás, está nos planos de Eurípides, cujo drama tem sua razão de ser num mundo de paixões, misérias e loucuras (BRANDÃO, 1984, p. 64).

As personagens de Eurípides são construídas em total oposição aos heróis gregos tradicionais e à dramaturgia grega de então. Observador atento que era, o tragediógrafo traz para sua poesia os movimentos, os ideais e a complexidade da sociedade de seu tempo. As personagens euripidianas amam, odeiam, são humanizadas, contrapondo-se às quase deusas sofocianas e esquilianas. Assim, para Eurípides, “[...] o destino do homem nasce do demônio que habita em seu peito, afinal: a paixão é mais forte que a razão” (BRANDÃO, 1984, p. 63).

MEDEIA: Nasceste mulher. E nós, mulheres, que a natureza fez inaptas para as virtudes, devemos demonstrar que somos insuperáveis nas perversidades (EURÍPIDES, 2004, p. 32).

Nas falas de Medeia percebe-se que a dramaturgia euripidiana constrói o seu trágico através da passionalidade e não da interferência divina, o que o coloca em contraponto com seus antecessores. Se em Ésquilo e Sófocles encontramos um herói ideal, Eurípides nos apresenta um herói humano. Desta forma, o desenvolvimento trágico se dá a partir de relações inter-humanas, fazendo, portanto, aflorar o cotidiano das mulheres atenienses. “Servindo-se do exemplo de Medéia, apresentou, de forma modelar, a situação das mulheres de sua época, pouco diferente da condição de escravas” (RINNE, 1988, p. 12).

Sabe-se que a mulher ateniense do século V a.C. tinha um papel social limitado e voltado apenas às funções familiares. Proibidas de participar da vida social e política da cidade, viviam quase exclusivamente em retiro, aparecendo muito raramente em público. Quando em casa, ficavam restritas ao *gineceu*, lugar destinado a elas e suas escravas. Desenvolviam apenas trabalhos manuais e não tinham direito à educação (DUTRA, 1991, p. 4-5). Inicialmente eram mantidas pelos pais, passando, após o casamento, à tutela de seus maridos e senhores.

MEDEIA: De todas as coisas que têm vida e razão, somos nós, as mulheres, as mais desventuradas. Primeiro temos de comprar, com alto dote, um marido, que assim se torna senhor, e mais, tirano do nosso corpo. Mas, ainda pior: temos de adivinhar como nos comportamos (pois não nos ensinaram nada em nossa casa) com o companheiro que nos coube no leito. Se conseguirmos cumprir nossos deveres com sensibilidade e tato, e o esposo sentir o gozo e não o jugo, podemos ter uma vida digna de inveja. Se não, é melhor morrer (EURÍPIDES, 2004, p. 22).

O mito de Medeia, propagado como o mito da maldade, da vingança e da paixão, estende-se também ao poético e se humaniza, refletindo a violência que encontra casa nos corações dos homens instigados pela ira. Talvez por esse caráter humanizante a reflexão em torno do mito da feiticeira da Cólquida continue sempre tão atual. “O grande mistério do eterno sucesso das tragédias gregas continua residindo no admirável testemunho dos conflitos e embates mais profundos da alma humana” (MONTEIRO, 2008, p. 60).

## A MEDEIA DA POÉTICA PASOLINIANA

A essência dual da Medeia euripidiana, em que se encontra a amante irada e a mãe amorosa, amplia-se em Pasolini. “Pasolini adapta na duplicação da Medeia: uma violenta e vingativa e outra amargurada e passiva; uma grega e outra bárbara; e por fim, uma real e outra sonhada” (OLIVEIRA, 2010, p. 126).

Segunda tragédia filmada pelo cineasta italiano, *Medeia* reforça sua atração pelos tragediógrafos. Na verdade, o interesse do cineasta pela tragédia começa nos anos 60, quando se dedica à leitura de Platão. O fruto é a produção de seis peças que faziam referência, de forma mais direta ou discreta, aos mitos gregos (FABRIS, 2009, p. 117). No cinema, *Édipo Rei* (1967), *Medeia* (1969) e *Notas para uma Oréstia Africana* (1970) são alguns exemplos. “O desconforto em relação à realidade o levou a buscar, nas antigas mitologias ou no Terceiro Mundo, as raízes do homem contemporâneo” (FABRIS, 2009, p. 122). Interessante perceber que Pasolini traz em cada filme adaptações de obras dos três tragediógrafos: *Édipo Rei*, de Sófocles, *Medeia*, de Eurípides, e *Notas para uma Oréstia Africana*, um documentário inspirado na obra esquiliana.

O filme de Pasolini começa com a infância de Jasão e traz para a sua narrativa os mitos do Velocino de Ouro e dos Argonautas, situando o espectador e entrelaçando as mitologias, que culminarão no filicídio executado pela feiticeira. Porém, esse situar-se não é tarefa fácil, e já no início do filme o centauro Quíron adverte: “É uma história complicada porque é criada por fatos, e não pensamentos”.

O mito de Medeia surge a partir da metade da película e com algumas modificações da obra euripidiana. Pasolini prefere suprimir o encontro da feiticeira com Egeu, rei de Atenas, que lhe garantirá proteção, e acrescenta a morte da noiva Glauce.

Com uma fotografia grandiosa do norte da Itália, Turquia e Síria, o filme é valorizado pela bela interpretação de Maria Callas, que circula, magistralmente, entre a esposa abandonada e irada e a mulher ressentida, a mãe amorosa que sofre passivamente à espera do seu desfecho trágico. A Medeia pasoliniana parece nos dizer que é mulher como outra qualquer, capaz de amar e odiar arrebatadoramente.



**As Medeias pasolinianas: amor e ira**

A obra de Pasolini é marcada pelas experiências políticas e estéticas que teve ao longo de sua vida. Entendia que a Grécia antiga era o berço das bases poéticas, políticas e artísticas do mundo moderno. A escolha pela obra de Eurípides se deu menos por um interesse direto nas produções do tragediógrafo e mais por tratar-se de uma obra que inspirou o drama moderno burguês. Com *Medeia*, Pasolini parece querer mostrar que “o instinto e a irracionalidade persistem na civilização moderna, os sentimentos ainda estão na base da razão” (FABRIS, 2009, p. 137).

A *Medeia* de Pasolini não parece querer denunciar a condição de restrição em que viviam as mulheres na *polis* grega, e sim sua natureza transgressora, revolucionária e libertária. Sua *Medeia* quase não fala, não demonstra a força de sua ira e sua capacidade vingativa; mas é capaz de soltar suas amarras, de ressurgir, ainda que de forma tão trágica. Na cena da morte dos filhos, o diretor optou por mostrar uma Medeia que, embora mate os filhos, é uma mãe amorosa dócil, e cuidadosa. A cena é mostrada de forma bastante sutil, num clima beirando o lirismo e onde o crime apenas se insinua, ao mostrar o punhal sujo de sangue. Esse cuidado e essa sutileza revelam a intenção pasoliniana de amenizar o bárbaro e ressaltar o humano.



**Medeia: mãe e assassina**

## A VERSÃO EURIPIDIANA DE LARS VON TRIER

O dinamarquês Lars von Trier é um dos cineastas mais controversos da contemporaneidade. Juntamente com Thomas Vinterberg, lança o Movimento Dogma 95, que surge como um manifesto, pretendendo uma revisão nos cânones do cinema narrativo clássico, com base na estética e na narrativa hollywoodiana. Os cineastas propuseram dez regras que deveriam conduzir os diretores, a que chamaram de “voto de castidade”, proibindo o uso de recursos técnicos que pudessem enganar o espectador. Entre outras coisas, propunham: a trilha sonora como algo condenável, os efeitos fotográficos são proibidos, e o nome do diretor não deve figurar nos créditos. Os cineastas advogavam um cinema que excluísse a artificialidade e o efeito ilusionista nos filmes.

Em 1985, Von Trier leva para a televisão *Medeia*, com roteiro de Carl Theodor Dreyer e Preben Thomsen. Assim como em Pasolini, a *Medeia* (Kirsten Olesen) de Von Trier também se polariza, assumindo feições iradas e amorosas. O cinema do dinamarquês é marcado por contrastes de luz; claros e escuros são constantes, bem como o uso de cores habitualmente inusuais no cinema. A penumbra, o nublado e o escuro que marcam as aparições da personagem de Kirsten Olesen parecem querer reforçar e “escuridão” da alma feminina.



**Verde e azul: cores do cinema de Lars von Trier**

Algo marcante na obra dos dois cineastas é a relação que desenvolvem entre a força da natureza e o que sugere ser o poder que a personagem detém, bem como o seu estado de espírito. Através da presença dos elementos fogo, água, ar e terra, a aparente



calma e frieza da Medeia de Lars Von Trier é contraposta ao movimento, ao fluxo contínuo dos fenômenos naturais. A Medeia do dinamarquês é ressaltada por seus tormentos, entre a fúria e o amor; entre a calma e o movimento; e as cenas parecem ser construídas para destacar esse dilema. Von Trier também reflete a polarização do masculino e feminino no uso de fenômenos naturais, quando insere um arco-íris no encontro de Medeia e Jasão, em uma mistura de chuva e sol. Essa polarização marca todo o mito da feiticeira da Cólquida, que se apaixona arrebatadamente e acaba por matar os próprios filhos em nome deste amor vingativo; por outro lado, é amada (e abandonada) por motivos racionais – Jasão precisa dela para resgatar o Velocino de Ouro e a abandona para herdar o reino de Corinto.

Por que a paixão de Medéia é apresentada como uma inevitável fatalidade, associada de antemão ao pressentimento da dor e dos sofrimentos, da frustração e das perdas? Em nível literário, trata-se naturalmente de um artifício, que serve para introduzir Medéia como uma figura trágica. Essa apresentação desequilibrada, no entanto, reflete igualmente uma estrutura de pensamento que nos é familiar até hoje: a definição da esfera dos sentimentos é “feminina”, enquanto a esfera da razão é “masculina” (RINNE, 1988, p. 100).

Assim como na obra pasoliniana, a *Medeia* de Von Trier também se recusa ao uso da violência. As cenas do filicídio, em ambas as obras, é marcada pelo silêncio e pela narrativa poética, embora não menos trágicas. Ajudada pelo filho mais velho, a Medeia de Von Trier mata o caçula enforcado ao mesmo tempo que o *close* mostra a ferida do pequeno, a mesma que foi beijada pela mãe no dia anterior, em uma demonstração clara do conflito vivido pela personagem filicida.

Von Trier também faz uma referência direta à imutabilidade do destino trágico que marca a dramaturgia grega antiga. Em uma das poucas falas, o filho mais velho percebe e se resigna ao seu destino: “Eu sei o que tem de acontecer”, diz ele, para, cenas depois, entregando-lhe a corda que será usada em seu enforcamento, pedir: “Ajuda-me, mamãe”.



**Medeia: mãe que ama e mata**

Ao final, Medeia parece se libertar do amor doentio, soltando seus cabelos e se entregando à sua nova jornada.

Encontramos em *Medea*, aquilo que o realizador dinamarquês usou para criar as mulheres de força, mais icônicas da sua filmografia: Emily Watson em *Breaking the Waves* (1996), Bjork em *Dancer in the Dark* (2000) e Nicole Kidman em *Dogville* (2003). Uma mulher sofredora, mas que ao mesmo tempo rejeita o conformismo. Um conflito de personalidade, onde o amor e o ódio ocupam o mesmo espaço, resultando numa das figuras mais impressionantes da dramaturgia mundial (RAMOS, 2009, s/p)

## CONCLUSÃO:

O mito de Medeia, apesar de milenar, permanece contemporâneo, continuando a possibilitar uma leitura no mundo moderno a partir das múltiplas experiências trágicas reproduzidas nos cotidianos dos núcleos familiares. O que faz com que os mitos sejam frequentemente revisitados é a possibilidade de pensarmos num cruzamento estético. Este, ainda que marque a origem da expressão dramática da humanidade, faculta reflexões que giram em torno da sociedade patriarcal, das violências cotidianas, do crime passional, onde se fundem elementos da tragédia ática com o sentido trágico próprio da sociedade moderna, levando-nos a perceber, na contemporaneidade, a possibilidade de vivências “demasiadamente humanas, marcadamente modernas, ainda que profundamente trágicas” (LUNA, 2009, p. 36).

## BIBLIOGRAFIA

- ARISTÓTELES. **Poética**. Porto Alegre: Globo, 1966.
- BRANDÃO, Junito. **Teatro Grego: Tragédia e Comédia**. Petrópolis: Vozes, 1984.
- BULFINCH, Thomas. **O livro de ouro da Mitologia: história de Deuses e Heróis**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.
- DUTRA, Enio Moraes. **O Mito de Medéia em Eurípides**. Em: [http://w3.ufsm.br/revistalettras/artigos\\_r1/revista1\\_8.pdf](http://w3.ufsm.br/revistalettras/artigos_r1/revista1_8.pdf). Acesso em: 28/1/2014.
- EURÍPIDES. **Medéia**. Tradução Millôr Fernandes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.
- FABRIS, Mariarosaria. A tragédia grega no cinema de Pier Paolo Pasolini. Em: CORSEAU, Anelise Reich; LISBOA, Fátima Sebastiana Gomes; OLIVEIRA, Henrique Luiz Pereira (et alii). **Cinema – lanterna mágica da história e da mitologia**. Florianópolis: Editora UFSC, 2009.
- HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- JAEGER, Werner. **Paideia**. São Paulo: Martins Fontes, 1979.
- KURY, Mário da Gama. Introdução e Notas. Em: Eurípides. **Medéia, Hipólito, As Troianas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.
- LESKY, Albin. **A tragédia grega**. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- LUNA, Sandra. **Dramaturgia e Cinema: ação e adaptação nos trilhos de Um Bonde Chamado Desejo**. João Pessoa: Ideia, 2009.
- MENDONÇA, Paulo. **A tragédia**. São Paulo: Anhembi, 1953.
- MONTEIRO, Marli Piva. **Trauer und Melancolie. Medéia revisitada**. Cógito, Salvador n. 9 p. 60 – 63, 2008. Em: <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/cogito/v9/n9a13.pdf> Acesso em: 30/05/2014.
- NIETZSCHE, Friedrich. **A origem da tragédia**. São Paulo: Moraes, s/d.
- OLIVEIRA, Maria Rita Aguilar Nepomuceno de. **Pier Paolo Pasolini, l'uomo arrabbiato: um percurso para o trágico**. Dissertação apresentada no Programa de Pós-Graduação em Multimeios do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2010.
- PLATÃO. **A república**. São Paulo: Nova Cultural, 1997.
- RAMOS, Tiago. **Medea**. 2009. Disponível em: <http://splitscreen-blog.blogspot.com.br/2009/11/medea-por-tiago-ramos.html> Acesso em: 30/05/2014
- RINNE, Olga. **Medéia: O Direito à Ira e ao Ciúme**. São Paulo: Editora Cultrix, 1988.
- SCHAFFA, Sandra. **Medéia, o feminino**. Em: [http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?pid=S0103-8352009000100004&script=sci\\_arttext](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?pid=S0103-8352009000100004&script=sci_arttext). Acesso em: 28/1/2014.
- VOLKART, Claudio. **Crueldade e tragédia na Medeia de Eurípides: as encenações do Centro de Pesquisa Teatral e do Teatro do Pequeno Gesto**. In: Concinnitas: revista do Instituto de Artes da UERJ, vol. 6, 2004. Disponível em: <http://issuu.com/websicons4u/docs/revista6?e=1638647/4817548#search> Acesso: 18/05/2014

### **Filmes**

#### **MEDÉIA** (Medea, 1985)

Gênero: Drama

Direção: Lars von Trier

Roteiro: Carl Theodor Dreyer, Lars von Trier, Preben Thomsen

Elenco: Baard Ove, Dick Kaysø, Henning Jensen, Jonny Kilde, Kirsten Olesen, Ludmilla Glinska, Mette Munk Plum, Preben Lerdorff Rye, Richard Kilde, Solbjørg Højfeldt, Udo Kier, Vera Gebuhr

Duração: 75 min.

Ano: 1985

#### **MEDÉIA, A FEITICEIRA DO AMOR** (Medea, 1969)

Gênero: Drama

Direção: Pier Paolo Pasolini

Elenco: Giuseppe Gentile, Laurent Terzieff, Maria Callas, Massimo Girotti

Duração: 100 min.

Ano: 1969