

MEDÉIA – AFÁSICA

PIER PAOLO PASOLINI, RETORNO AOS ANTIGOS E CINEMA DE POESIA

Christias Panagiotis *1

Pasolini se impôs o retorno aos tempos antigos e a recuperação das tragédias da era clássica grega como a única possibilidade de conhecimento de si, de seu papel de intelectual, de ator social e como vetor de uma outra ética – aquela de um reencantamento de um mundo desencantado pelo uso irracional da razão instrumental. Eis o que ele escreveu no *Corriere della Sera* de primeiro de fevereiro de 1975, em um artigo intitulado *La vide du pouvoir em Italie*: “No início dos anos 60, por causa da poluição atmosférica e, sobretudo, no campo, por causa da poluição da água (rios azuis e canais límpidos), os vaga-lumes começaram a desaparecer. Foi um fenômeno fulminante e fulgurante. Depois de alguns anos, não havia mais vaga-lumes [...]. A esse ‘incerto evento’, ocorrido há uma dezena de anos, nós chamaremos a ‘desaparição dos vaga-lumes’.” Aos olhos de Pasolini, o desaparecimento dos vaga-lumes não é um simples acontecimento. O início de seu engajamento intelectual é marcado pela manifestação mais brutal da *afasia moderna*. De uma certa forma, o desaparecimento dos vaga-lumes coincide com a aparição de Pier Paolo Pasolini.

Pasolini entende a afasia dos tempos modernos como uma mutilação do corpo da linguagem, uma impossibilidade de se exprimir e de comungar pela linguagem com as coisas, com a natureza e com o homem. Em um célebre texto intitulado *Deux aspects du langage et deux types d'aphasies*², de 1956, Roman Jakobson apresenta como as estruturas fundamentais da linguagem a metonímia e a metáfora, as duas figuras de linguagem da retórica clássica, que remontam a Vico.

“Falar”, explica Jakobson, “implica na seleção de certas entidades lingüísticas e a sua combinação em unidades lingüísticas de um grau mais alto de complexidade”³. Para selecionar, é necessário estar diante de “descrições” similares que “significam” a mesma coisa. Combinar acarreta a colocação em ordem, a disposição espacial de todo para construir uma síntese final

coerente. Esses dois mecanismos, para Jakobson, são referentes à maneira de nos relacionarmos com as coisas. Assim, para significar a presença constante da nossa querida esposa perto de nós, temos uma fotografia sua em nosso escritório. A fotografia de uma pessoa nos coloca em relação metafórica com essa pessoa.

Analogamente, a foto de um carro muito desejado funciona como *ersatz*⁴ de um sonho não realizado. Por outro lado, no cinema, para significar que nós ocupamos um lugar, largamos sobre a poltrona uma veste, um pequeno pedaço de nós mesmos para significar nossa presença constante na poltrona e a interdição desta para outras pessoas. Nesse caso, a nossa presença é significada metonimicamente. A metáfora opera segundo o eixo da similaridade; a metonímia, segundo o eixo da contigüidade, espacial ou temporal.

Assim, na nossa carteira de identidade, por exemplo, figuram nossa fotografia e nossa assinatura. Na vida de todos os dias, como na frase lingüística, as relações entre os sintagmas da ação social devem ser selecionadas e combinadas segundo uma ordem precisa, que produzirá uma ordem precisa de realidade. Essa ordem será o espaço-tempo da ação social, da possibilidade e dos limites da ação política, dos contornos da vida social comum e cotidiana.

Quanto maior for a possibilidade de crer nas metáforas e nas metonímias, mais rica será a vida social e mais poética será a linguagem, como vetor de poesia no cotidiano. A instrumentalização da razão e o empobrecimento da linguagem, reduzida à sua simples função técnica, leva a uma perda irreduzível da riqueza poética humana. Um jovem poeta não poderá, após a desaparecimento dos vaga-lumes, escrever: “meu amor brilha como os vaga-lumes nos campos romanos na primavera”. Um apaixonado não poderá sentir emergir em si o seu amor que lampeja como um vaga-lume.

A poesia de Pier Paolo Pasolini é agonizante, tal como o seu “documentário militante e contemplativo” *Les Murs de Sanaa*. A obra foi



produzida em 1970 no deserto africano, como uma forma de apelo à Unesco para salvar os últimos vestígios de um passado longínquo, cheio de poesia arquitetural e urbana. A agonia de Pasolini acompanha a perda da magia criadora dos mundos, das significações e das relações entre as coisas e os homens.

Pasolini procura a qualquer preço restaurar, reatualizar e restituir nova eficácia a essa magia, através de seu “cinema de poesia”. Para Pasolini, a via real para o reencantamento do mundo está na relação entre a magia e a linguagem poética, na estrutura lingüística como meio de comunhão e de significação da ação humana: essa via do sonho e do inconsciente, esse caminho emprestado pelas sociedades animistas revitalizado depois da visão mágico-religiosa do mundo explorada por Freud.

Como disse Freud nos seus *Etudes sur l'hystérie*, escritos a dois com Joseph Breuer, “o ser humano coloca na linguagem um equivalente do ato”⁵. Nas sociedades animistas – em que, investindo a totalidade do cosmos, estão a fala, o pensamento e mesmo o desejo – os humanos não apenas tomam os seus desejos como realidades, mas o conjunto das associações lingüísticas é projetado sobre a natureza e torna-se uma imagem da realidade e da ordem comum da realidade.

O pensamento é onipotente (*Almacht der Gedanken*), basta pensar para realizar. Assim, a magia é o procedimento que por excelência coloca em relevo a relação do homem animista com o real. A magia, segundo o espírito animista, é possível através de dois meios. Pelo primeiro, o feiticeiro ou o xamã pode construir um simulacro de cera ou de lama, que remete a quem nós vamos prejudicar, e infligir a essa *imagem* as picadas e outras torturas, com o fim de fazer sofrer a pessoa real a quem ela remete: “É a semelhança entre a ação realizada e o fenômeno, conseqüentemente a produção é desejada”⁶. De acordo com a terminologia de Jakobson, o xamã ou feiticeiro utiliza um processo metafórico.

Já pelo segundo, ele pode tomar da pessoa a ser prejudicada um objeto pessoal ou um de seus cabelos e queimar, pronunciando os encantos de poderes mágicos: “A similaridade é trocada, nesses exemplos, pela substituição do todo pela parte”⁷. A contigüidade e a similaridade não são apenas estruturas da fala poética e do pensamento e ação animistas, mas também as estruturas de produção dos sonhos. A *Traumdeutung* segue de perto as operações do inconsciente, a condensação e a transformação, para desembaraçar as livres

associações, recriar o sentido escondido, entender a fala interdita e afastar os desejos. A magia, a linguagem e a poesia formam um todo coerente. Isso tudo não poderia estar presente de maneira mais completa do que na *Medéia* de Eurípedes. Retornar a essa tragédia, re-tornar essa tragédia, significa abrir de novo a questão da magia cotidiana, do pensamento e da sabedoria como forma poética e mágica de relacionamento com as coisas. Essa questão foi descartada precipitadamente pelos modernos, pela fé cega na razão científica e instrumental.

Medéia a feiticeira não apenas será uma peça ou um filme mas sim o campo de batalha entre os Antigos e os Modernos. É preciso considerar que o texto final do filme de Pasolini retoma apenas alguns diálogos originais de Eurípedes. A maior parte do texto é reconstituída segundo o texto dos *Argonautiques* de Apollonius Rhodius. De fato, além da intriga principal – o infanticídio –, Pasolini retém da tragédia de Eurípedes apenas a relação de Medéia com os homens, a sua posição na ordem da Cidade. Essa relação, na verdade, resulta de uma outra relação: a relação de Medéia com as coisas, sua posição na ordem cosmológica. Por intermédio de Medéia, Pasolini se questiona como cineasta e poeta e como militante engajado pela justiça social.

Qual é a famosa relação mágica com as coisas, assegurada por Medéia? Qual é a força que está por trás dessa ligação primordial ao ser? Em suas *Notes pour une Orestie africaine*, Pasolini questiona o processo social que opera a passagem da representação mágico-religiosa do mundo ao estado racional das coisas da Cidade. Pasolini ressalta que a passagem de Argos à Atenas é o início de uma nova era que se impôs sobre uma sociedade na qual as estruturas fundamentais não estão ainda racionalizadas.

Mesmo se a analogia que ele estabelece entre essa passagem e a “democratização” dos países africanos nos anos 60 é mais do que duvidosa, essa visão das coisas revela que a vontade política se contrapõe a algo mais profundo do que a classe política: a *theoria*, a livre contemplação do ser. O grande problema colocado por Pasolini, de acordo com a sua própria introspecção, é a relação entre a teoria e a práxis. O próprio nome de Medéia remete à relação mística com o conhecimento: Medéia está ligada semanticamente à família do verbo *médomai*, que significa inventar, imaginar, tramar, maquirar. A essa família pertencem os vocábulos latinos *medium* e *meditatio*, logo,

mediação e meditação. Medéia não é nada mais do que o meio entre o mundo divino das coisas naturais (*taonta*) e o mundo da inteligência humana. A força da sua inteligência é a força que emana da Natureza sagrada, a *phusis*. Essa força se transforma em linguagem, em linguagem das coisas. Justamente essa linguagem secreta das coisas naturais faz falta no mundo moderno racionalizado. Eis o monólogo da cena 57 de *Medéia*⁸:



Medéia

Medéia: Aaah! Diga-me, Terra, faz-me entender a tua voz! Eu não me recordo mais da tua voz! Fala-me, Sol! Qual é o lugar onde eu posso escutar a tua voz? Fala-me, Terra, fala-me, Sol. Acaso estais vós em vias de vos perder para nunca mais voltar? Eu não entendo mais o que vós dizeis! Tu, erva, fala-me! Tu, pedra, fala-me! Onde está a significação, Terra? Onde posso eu te reencontrar? Onde está o laço que te ligava ao Sol? Eu toco a Terra com meus pés e não a reconheço! Eu observo o Sol com meus olhos e não o reconheço!

Essa fala primordial é fundadora do sentido. A sua desapareição coloca em risco a sociedade dos homens: “Esse lugar tombará porque ele não tem sustentação” (*ibid.*). A linguagem mística das coisas não é somente atributo da tradição grega. É a própria essência da teosofia da linguagem, compreendida na tradição messiânica da religião cretense.

O primeiro ato de insurreição do cineasta, em 1964, foi o de reatualizar a palavra de Cristo. O *Evangelho segundo São Mateus* não é simplesmente o Evangelho posto em forma audiovisual. É o retorno com força do potencial subversivo do personagem de Cristo e de seus ensinamentos. O próprio Cristo retorna quatro anos mais tarde, em *Theorema*, para transformar a família burguesa usando as palavras sagradas: “Tomai, este é o meu corpo”. Há um *continuum* que leva das paixões de Cristo à tragédia grega? Efetivamente, existe um caminho secreto que se chama tradução, interpretação, leitura, escrita ou ainda *cinema de poesia*.

Walter Benjamin, em um lance de inspiração mística, fez do tradutor uma verdadeira figura messiânica. A busca da língua de origem, da língua

das origens, a língua adâmica das coisas, que constitui a sua “essência espiritual” é, propriamente dita, a “marca do tradutor”⁹. A ligação entre o cristianismo e o helenismo reside na relação da linguagem, traduzida em *cinema de poesia*. Portanto, o cinema de Pasolini é um cinema sagrado, em busca da palavra secreta que vivifica as coisas mortificadas pelo desencantamento do mundo racionalizado. Medéia ou *Messias*, “mediador”, o filme de

Pasolini obedece à ordem da linguagem descrita por Benjamin: “O homem se comunica com Deus pelo nome que ele dá à natureza e (no nome próprio) a seus semelhantes, e, se dá nome à natureza, é segundo a comunicação que recebe dela; porque a natureza, ela também, é toda atravessada por uma linguagem muda e sem nome, resíduo desse verbo criador e divino que se conservou no homem como nome conhecedor e que continua pairando sobre o homem como veredicto judiciário”¹⁰.

Pasolini se identifica com os personagens *demoníacos* que asseguram a mediação e a comunhão entre os homens assegurando a mediação e a comunhão entre os domínios do sagrado e do profano. De sua *posição de daimon*, intermediário entre (*metaxu*) o humano e o divino, que o transforma em cantor de Eros, da ordem erótica da Cidade e da Vida, ele inventa uma nova linguagem para comunicar a antiga verdade.

Nós descobrimos essa linguagem em sua *Trilogie de la vie*, em que as forças vitais da imaginação se apossam em livre jogo do desejo e da natureza humana. Falar essa linguagem a expõe aos perigos da Cidade política. A sua morte pelas forças instituídas está desde já decretada.

A fala de Medéia é portadora de sentido, do sentido do ser. Sua mensagem e sua missão recortam aquele e aquela de uma tradição antiga de sabedoria, a filosofia. Tal qual Medéia, a mágica, Sócrates, o encantador, traz a fala erótica dando sentido ao conjunto do ser em ação e definindo o Ser. É essa a ligação que o autor trágico magistralmente coloca em cena e, depois dele, Pasolini. A força do texto de Eurípedes reside em um não-dito. Aquilo que o olho inexperiente do espectador atual não pode perceber era a chave da compreensão da tragédia detida por um público fechado e instruído da Atenas do quinto século antes da nossa era.

Por trás da personagem principal de Medéia se oculta a figura do filósofo. Toda a execração e o ressentimento sobre Medéia descritos por Eurípedes serão transformados em obras apenas 30 anos mais tarde, quando o velho e justo Sócrates será levado à morte pela Cidade¹¹. Eurípedes foi discípulo do filósofo. Essa peça esotérica foi o verdadeiro hino à sabedoria erótica de Sócrates. Se Pasolini pode se identificar com Medéia é porque, por trás dela, por trás da mulher feiticeira, se esconde um outro encantador, um tocador de flauta mais hábil e mais destro que Mársias e que pode ser mais hábil e mais destro que o próprio Apolo. Escute a fala de Medéia se dirigindo ao tirano Creonte no texto de Eurípedes (v.290-304), reproduzido quase palavra a palavra nos diálogos finais do filme de Pasolini:

Oh! Oh!

Não é a primeira vez, Creonte, que eu tenho de sofrer grandemente da reputação que me fizeram jamais um homem de bom senso deveria educar as crianças em um saber que passa o ordinário. Se acusará imediatamente a eles de viver sem nada fazer pois eles vão atrair a inveja do mundo. Traze ao vulgar ignorante os pensamentos novos e sábios, eles não dirão que tu és um sábio mas um inútil. Aqueles de outra parte que são convencidos de os conhecer profundamente, se o povo estima que tu os superes, ficarão ofendidos. Tal é a sorte que me cabe. Sendo hábil, eu sou invejada por alguns, aos outros escandalizei. E entretanto minha ciência é pouca coisa. De qualquer forma, tu me receias, tu temes de minha parte algum estouro. Mas estou eu em estado – não tremas então diante de mim, Creonte – de fazer o mal aos homens que são os reis?

E tu, ao final de tudo, que mal tu me fizeste? Tu deste a tua filha a quem tu quiseste. É o meu marido, apenas ele, que eu odeio. Tu, tu agiste sabiamente, eu acho.

Mesmo no presente, eu te lembro todas as felicidades.

Casai-vos, sede feliz. Mas nesse país deixame viver. Malgrado a injúria que eu recebi, eu me calarei, cedendo aos mais fortes do que eu.

Por trás dessas palavras está uma acusação contra o povo de Atenas. A representação teatral

é o processo de Atenas, orquestrado pela filosofia, fator do engajamento político e vetor de uma revolução de consciências. Nos anos 70, a questão do intelectual e do engajamento é uma questão capital para os intelectuais. Através dessa questão – a “nova missão do intelectual” –, os intelectuais de esquerda procuram uma nova compreensão de seu ser e de seu papel na ação revolucionária. Eis, por exemplo, o que disse Jean Paul Sartre em uma entrevista publicada pelo *Idiot Internacional*, em setembro de 1970:

É preciso considerar que ele [o intelectual] se suprime como intelectual. Esse que eu chamo de intelectual, portanto, é a má consciência. É preciso que ele coloque aquilo que pôde retirar das disciplinas que ele aprendeu, a técnica do universal, diretamente a serviço das massas. É preciso que os intelectuais aprendam a compreender o universal que é desejado pelas massas, na realidade, no momento, no imediato. [...] O universal concreto.

As condições históricas e sociais de Atenas no quinto século de nossa era e da Itália dos anos 60 estão longe de serem as mesmas. De qualquer forma, certas analogias são evidentes. O interesse de Pasolini não é o de estudar Eurípedes nem de o interpretar. Seu objetivo é o de desviar esse texto de seu tempo e o utilizar na polêmica de seu tempo, o presente da Itália do desaparecimento dos vagalumes. A existência dessas analogias, apesar de talvez contestáveis, justifica e dá sentido ao gesto e à leitura de Pasolini. Não devemos julgar sua obra como filólogos, mas como polemólogos que procuram compreender os termos e os meios da polêmica ou da guerra que aconteceu na época do desaparecimento dos vagalumes.

A primeira analogia é a irrupção do povo sobre a cena política. O povo – que, como sujeito da História, reivindica seu direito à autodeterminação, que deixa de ser o sujeito passivo e que vai ao encontro de seu destino – exige um outro instrumento pedagógico, capaz de abranger as massas, de se dirigir a elas e de as educar. Nas proximidades do fim do sexto século antes da nossa era, o *démos* de Atenas exige a instituição do teatro trágico e Pisítrato cede. Será somente depois da afirmação histórica do povo de Atenas pelas grandes vitórias contra os Persas, no primeiro quarto do quinto século, que a tragédia encontrará seu apogeu.



Medéia

Encenado diante do povo, o teatro trágico é, ao mesmo tempo, uma lição de democracia e um ritual de afirmação da potência do *demos*. Mesmo se as personagens trágicas não são as gentes de todos os dias, ao fim é sempre o povo que se santifica. O cinema neo-realista italiano obedece às mesmas exigências: o povo italiano manifesta a sua vontade de tomar o seu destino nas mãos, os cineastas colocam sobre a tela cinematográfica a vida cotidiana, os triunfos e as misérias da população, se interrogam sobre os problemas políticos e sociais, ilustram e criticam a realidade social.

Mas, acima de tudo, sem lisonjear a massa, o cinema neo-realista faz dela a protagonista de seu tempo. Os elementos populares não se situam mais fora da cena como simples comparsas, mas ocupam o centro da ação cinematográfica. Charles Chaplin foi o primeiro a introduzir nas salas de cinema a vida cotidiana das personagens presas às margens da vida comunitária. O povo aparecia, nos anos setenta, como intrinsecamente ligado à produção cinematográfica italiana.

A segunda analogia está ligada à primeira. O artista é obrigado a se submeter às exigências populistas e aos gostos de um público inculto e profano, que, ademais, é supersticioso e raciocina segundo uma estrutura patriarcal da sociedade. Tanto o autor trágico quanto o cineasta, tanto Eurípedes quanto Pasolini, se expõem diante de seus próprios acusadores – seus atos teatral e cinematográfico são as suas apologias frente seus juízes. O personagem de Sócrates, irônico e intransigente, torna-se a máscara sob a máscara

que carregam seus heróis. O cinema é, assim, uma crítica do artista, um olhar introspectivo. O público, povo, massa ou *demos* será o catalisador da relação do intelectual consigo mesmo. Ele será ao mesmo tempo o perigo mortal que ameaça o filósofo desde o momento em que ele volta à caverna. A questão da “má consciência” tem dois tratamentos: por um lado, o intelectual como “má consciência” da Cidade, bode expiatório no processo da busca da paz social; do outro, essa questão concerne a “má consciência” de ser à parte, separado, ex-comungado da comunidade, o marginal que foi, entre outros, Pier Paolo Pasolini.

Como *representar* então a “má consciência” sem “má consciência”? Como *representar* a “culpabilidade” sem “culpabilidade”? Essa representação, evocada pelo infanticídio de Medéia, é a morte ritual da ordem instituída da sociedade. A dinâmica que se instaura entre o dramaturgo e a massa – ateniense ou italiana e européia – é delicada, instável e explosiva. A destruição ritual da ordem real patriarcal instituída pela matança não apenas do tirano, mas também de sua filha e de toda a sua linhagem, e, depois, a desapareção total de toda esperança de renascimento de uma ordem real tirânica pelo desenraizamento da linhagem de Jasão, o assassinato simbólico de seus filhos é o primeiro ato sobre uma nova sociedade dos irmãos. Ao mesmo tempo, o infanticídio cometido por Medéia, o intelectual engajado, constitui uma verdadeira auto-mutilação: matar seus filhos significa matar suas próprias esperanças, carne da sua carne, sua própria fala. Segundo a palavra

de Sartre, o intelectual “se suprime como intelectual” para renascer na dor das massas, beneficiário do poder catártico desse sofrimento coletivo.

Medéia sai do fogo sagrado, sem nenhuma palavra – afásica. A mediadora corta os laços sagrados que a ligava aos homens, seus filhos, parte integrante da ordem política da Cidade, e se encerra de ora em diante no círculo do mítico, longe da razão política moderna. O universal concreto – dito de outra forma, o acordo final e total entre teoria e práxis – não é mais possível, porque ele não pode advir a não ser na e pela fala mágica dos tempos passados.

A partida de Medéia deixa a Cidade de Corinto no caos mais total. Com a ordem patriarcal abolida pelo quádruplo assassinato, os cidadãos devem descobrir uma outra razão política, fraternal e erótica, que procura a completude e não mais a separação. Se a solução não pode mais vir do alto, o cotidiano, sobre o qual Pasolini consagrará seus filmes mais inspirados, é o único reservatório de magia e de amor capaz de elaborar uma nova ordem. Nesse sentido, *Medéia* é um diagnóstico do mal que corrói a alma da sociedade do “desaparecimento dos vaga-lumes”. Pasolini se debruça sobre a sociedade de seu tempo como médico da alma, e constata a gravidade de uma doença que se desenvolve no corpo da humanidade depois do triunfo do racionalismo instrumental capitalista. Como bom médico, o que ele tem para propor como remédio? O fim da *Medéia* de Eurípedes não é o mesmo que o da *Medéia* de Pasolini.

Na obra clássica, Medéia deixa Corinto sob o carro de seu avô, o Sol, e se dirige à Atenas, terra do asilo, terra da linguagem filosófica, para se instalar em seu centro e o reanimar, o revivificar do interior. A linguagem filosófica, a linguagem da poesia, da magia e do mito são aquilo que impede a razão humana de sombrear no niilismo mecanicista e *fisicista* de uma ciência sem alma e de uma técnica sem humanidade.

Na *Medéia* de Pasolini, as coisas se desenrolam de outra forma. A sentença é definitiva: Medéia – a afásica, deixa o país condenando a palavra dos humanos ao sem sentido. De qualquer forma, a força do cinema é a *imagem*-realidade: o filme não tem carência de palavras para comunicar, a linguagem própria do filme é a realidade imediata.

Como disse Pasolini, o filme “para ser compreendido não faz apelo à linguagem cinematográfica, mas à própria realidade”. Pasolini

re-inventou o mito ao dar a ele uma forma cinematográfica em que o referente não é uma linguagem fechada, um sistema de significantes fechado sobre ele mesmo, à imagem da linguagem da técnica e da lógica formal.

A realidade é a própria transcendência e, como tal, sentido primordial e mágico. Medéia deixa o país de Corinto, dessa vez não para se instalar no centro da linguagem política e filosófica de Atenas do quinto século, mas certamente para reivindicar seu lugar, pelo poder de transcendência da linguagem cinematográfica, na sociedade da desaparecimento dos vaga-lumes. De uma certa maneira, a feiticeira Medéia torna-se a força mágica e poética do “cinema de poesia” de Pier Paolo Pasolini. Dessa forma ele re-inventou o mito como o universal concreto, “o universal que é desejado pelas massas, na realidade, no momento, no imediato”.

NOTAS

* Pesquisador do *Centre d'Etudes sur l'Actuel et le Quotidien* (CEAQ – Paris 5), Panagiotis Christias é professor na Sorbonne, no departamento de Sociologia da Universidade René Descartes – Paris 5. Ele também leciona Sociologia Política no *Institut de Travail et de Recherches Sociales* (ITSRS), em Paris.

¹ Tradução de Eduardo Lorea Leite.

² In: *Essais de linguistique générale*, vol. I, Minuit, Paris, 1963.

³ Idem, p.15-16.

⁴ N.T.: o termo *ersatz* tem o sentido de “substituto piorado”.

⁵ *Studien über Hysterie* in *Gesammelte Werke*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 1999, vol. I, p.87.

⁶ *Totem und Tabu* in *Gesammelte Werke*, op. cit., vol. IX, p.100.

⁷ *Ibid.*, p.101.

⁸ *Dialogues définitifs de Médée*. In: *Médée*, Paris: Arléa, 2002.

⁹ Ver esses dois textos de Benjamin: *Sur le langage en général et sur le langage des hommes*, carta endereçada a Gershom Scholem, escrita em 1916; *La tache du traducteur*, texto escrito em 1923. Os dois textos são reproduzidos em *Oeuvres I*, Paris, Gallimard, 2000.

¹⁰ Benjamin, *Oeuvres I*, op. Cit., p. 165.

¹¹ A peça de Eurípedes foi encenada em 431 e Sócrates será condenado à morte em 399 antes da nossa era.