

A MEDEIA DE BERNARD SAFRAN: UMA IMAGEM TRÁGICA DO *AMERICAN DREAM*

DOI: 10.5935/2177-6644.20200012

BERNARD SAFRAN'S MEDEA: A TRAGIC
IMAGE OF THE AMERICAN DREAM

LA MEDEA DE BERNARD SAFRAN: UNA
IMAGEN TRÁGICA DEL AMERICAN
DREAM

Mateus Dagios *

Resumo: O objetivo do artigo é analisar o quadro *Medeia* de Bernard Safran (1964) a partir de duas direções: a primeira busca rastrear na pintura de Safran um diálogo com a memória cultural das imagens de Medeia, e a segunda examina a interpretação de que a versão de Safran aborda um lado trágico do *American Dream* em relação ao que Betty Friedan chamou de “o problema sem nome”.

Palavras-chave: Medeia. Bernard Safran. American Dream. Memória cultural.

Abstract: This article aims to analyze Bernard Safran's *Medeia* painting (1964) from two perspectives: the first seeks to trace in Safran's painting a dialogue with the cultural memory around the images of Medeia, and the second examines the interpretation that Safran's version addresses a tragic side of the American Dream in relation to what Betty Friedan called “The Problem That Has No Name”.

Key-words: Medeia. Bernard Safran. American Dream. Cultural memory.

Resumen: El presente artículo analiza la pintura *Medeia* (1964) de Bernard Safran en dos direcciones: la primera busca trazar en la pintura de Safran un diálogo con la memoria cultural de las imágenes de Medeia, y la segunda examina la interpretación que la versión de Safran aborda un lado trágico del sueño americano en relación con lo que Betty Friedan llamó “el problema que no tiene nombre”.

Palabras-clave: Medeia. Bernard Safran. Sueño americano. Memoria cultural.

* Doutor em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Email: mateusdagios@yahoo.com.br

Triste senhora!
Tua dor, em que ela frutifica?
(*Medeia* – Eurípides)

Cada dona de casa suburbana lidava com ele sozinha. Enquanto arrumava camas, fazia compras, escolhia tecido para forrar o sofá, comia sanduíches de pasta de amendoim com as crianças, fazia as vezes de motorista de escoteiros, deitava-se ao lado do marido à noite... temia fazer a si mesma a pergunta silenciosa: “Isso é tudo?”
A Mística Feminina – Betty Friedan

Introdução

Georges Didi-Huberman pontua de forma categórica uma historicidade das imagens: “Sempre, diante da imagem, estamos diante do tempo” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 15). O crítico salienta a força pulsante das imagens na dimensão do tempo. A imagem é viva, rebelde, transgressora ou moralizante; ela possui uma história da sua gênese, da sua recepção e, por outro lado, de forma contraditória ao ofício do historiador, possui um sentido histórico anacrônico, uma dimensão temporal que imbrica um presente no passado e um passado no presente:

Diante dessa imagem, nosso presente pode, de repente, se ver capturado e, ao mesmo tempo, revelado na experiência do olhar. [...] Diante de uma imagem — por mais recente e contemporânea que seja —, ao mesmo tempo o passado nunca cessa de se reconfigurar, visto que essa imagem só se torna pensável numa construção da memória (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 16).

No anacronismo das imagens reconhecemo-nos, tornamo-nos parte engajada do nosso tempo e construímos sentido ao passado. A imagem é testemunha de ambições, de crítica ou de enlevo. Didi-Huberman qualifica o tempo anacrônico da imagem como o tempo da memória: “Esse tempo, que não é exatamente o passado, tem um nome: é a memória. É ela que decanta o passado de sua exatidão. É ela que humaniza e configura o tempo, entrelaça suas fibras, assegura suas transmissões, devotando-o a uma impureza essencial” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 41). Do ponto de vista do anacronismo, a imagem configura-se dentro do espectro da memória, desses filamentos temporais, que não são rastreáveis apenas com a datação, mas se mantêm vivos e despertos para o observador.

Partindo do anacronismo como uma possibilidade de investigação das imagens, pretende-se analisar o quadro *Medeia* (1964) de Bernard Safran (1924–1995) (figura 1). Nossa hipótese é que a imagem de *Medeia* idealizada por Safran pode ser compreendida como crítica às possibilidades delegadas às mulheres no *American Dream*. Ao colocar *Medeia* como uma dona de casa, o pintor pretende revelar uma face trágica do sonho americano.

Figura 1: *Medeia* (1964) de Bernard Safran



Fonte: *Medea*, Bernard Safran (1964) 36" x 41", oil on masonite.

Bernard Safran ficou conhecido principalmente durante as décadas de 1950 e 1960 por ilustrar os famosos retratos da revista *Time*, sendo responsável por dezenas de capas retratando políticos como Dwight D. Eisenhower, Mao Tsé-Tung, Charles de Gaulle, Fidel Castro, entre outros (TIME, 2013). Seu trabalho de ilustrador também era admirado nas revistas de *pulp fiction*, com desenhos para histórias de detetives ou de ficção científica. Como pintor, ele aderiu, por causa de seu longo trabalho como retratista, a um estilo realista, e sua predileção era por cenas do subúrbio de Nova York, mostrando a pobreza e a questão racial americana.

No quadro de Safran, o mito é relacionado a uma dinâmica temporal que o conecta com outras representações, possibilitando analisar a figura na esteira de uma memória cultural. O anacronismo proposto por Didi-Huberman possibilita analisar o quadro em duas temporalidades, uma construída pelo mito e sua recepção na história da arte e outra referente ao contemporâneo do pintor, ressignificada por nossos olhos. Assim, conflitos de papéis de gênero são abordados por um mito trágico, expondo um sistema que relega as mulheres a uma condição submissa.

O texto divide-se em duas partes: 1. Uma imagem cultural de Medeia, em que abordaremos o conceito de memória cultural de Jan Assmann para apresentar como a imagem da heroína e seus filhos foi retratada por determinados artistas em relação ao infanticídio; 2. Uma Medeia para o *American Dream*, em que analisamos como o quadro de Safran é herdeiro dessas imagens, inserindo-se nessa memória cultural das representações da heroína, e como ele possibilita abordar

um lado obscuro do sonho americano. Para isso, trabalhamos com o livro *A Mística Feminina* (1963) de Betty Friedan.

Uma imagem cultural de Medeia

O mito de Medeia ficou imortalizado na peça homônima de Eurípides, apresentada em 431 a.C. A tragédia foi encenada em um momento crucial da história ateniense, no qual o esplendor do seu império ainda era vasto e rico e as imagens de glória inundavam a mente dos atenienses. Os próximos anos trariam a peste e os fracassos na Guerra do Peloponeso.

A tragédia é desenvolvida em torno da reivindicação da honra por Medeia, princesa da Cólquida. Filha do rei Eates, ela havia salvo a vida de Jasão e deixado seu lar para segui-lo. Jasão abandona Medeia em Corinto para buscar o velo de ouro e ao retornar anuncia que casará com a filha do rei Creonte, a jovem Glauce. As mulheres da cidade compõem o coro da tragédia. Creonte anuncia a Medeia que ela será banida da cidade. Então ela resolve vingar-se da situação, arma um plano para matar a noiva Glauce e Creonte e destruir Jasão. Medeia era descrita na antiguidade como uma feiticeira que com seu conhecimento do mundo das ervas poderia fabricar venenos e poções. A noiva e seu pai são envenenados com os presentes que Medeia enviou ao casamento. Não contente com as duas mortes, ela segue o plano da sua vingança e assassina as crianças com um gládio, uma pequena espada de uma mão. Ao retornar para buscar os filhos, Jasão percebe que ambos foram mortos e amaldiçoa a mãe. Medeia aparece voando na carruagem do sol em direção a Atenas, e Jasão suplica que pelo menos os corpos das crianças sejam devolvidos. A heroína recusa-se a fazê-lo e diz a Jasão que ele é o único culpado da situação, levando consigo os corpos das crianças.

O texto de Eurípides possibilita para nossa percepção moderna uma série de reflexões sobre a posição social da mulher, relações de poder no casamento, a sujeição da mulher ao homem e a maternidade. O historiador Charles Segal destaca dois fatores para o sucesso de Medeia:

Dois pontos tornam *Medeia* perenemente fascinante: vemos uma mãe chegar ao assassinato dos filhos e continuamos a sentir um pouco de simpatia por alguém que comete um crime tão horrível. A peça cria um retrato psicologicamente sutil, fortemente unificado ao redor dos conflitos entre o papel de Medeia como esposa e mãe e seu status paradoxal como ao mesmo tempo fraca e forte, tanto esposa abandonada quanto princesa poderosa e engenhosa (SEGAL, 1996, p. 20, tradução nossa)¹.

¹ No original: “Two things make the Medea perennially fascinating: we watch a mother arrive at the murder of her children, and we continue to feel a measure of sympathy for one who commits such a horrible crime. The play creates a psychologically subtle portrait, strongly unified around the conflicts between Medea's role as wife and mother and her paradoxical status as both weak and strong, both abandoned wife and powerful, resourceful princess.”

Medeia é multifacetada e invoca respeito e ao mesmo tempo repulsa por seus atos. Rosanna Lauriola, ao problematizar as representações da personagem, descreve:

A Medeia de Eurípides é uma mulher, uma amante, uma mãe, uma esposa desprezada e maltratada, uma donzela ajudante traída, uma bruxa e neta do deus Hélio, uma princesa exótica e um ‘outro’ marginalizado, uma mulher forte capaz de enfrentar homens e também uma vítima dos abusos dos homens e... uma assassina, especificamente, uma mãe infanticida. A Medeia de Eurípides é todas essas ‘pessoas’ e nenhuma delas exclusivamente (LAURIOLA, 2015, p. 377, tradução nossa)².

Dentre tantos traços possíveis de se rastrear em uma mesma personagem, buscaremos o tema do infanticídio para interpretar o quadro de Bernard Safran. O que nos interessa para fins de análise é entender como a imagem de Safran ao mesmo tempo articula um elemento conhecido da representação do mito de Medeia, que é a presença da mãe com as crianças, com elementos contemporâneos do pintor. Para expressar o anacronismo da imagem, recorreremos a dois conceitos, o de memória cultural, como abordado por Jan Assmann, que nos auxilia a organizar determinadas representações da personagem na pintura, e o conceito da “a imagem que falta” de Pascal Quignard.

O termo memória cultural constitui-se a partir da noção de *Kulturwissenschaften* (ciências da cultura). O conceito imbrica uma conexão entre tempo, identidade e memória e é uma maneira de rastrear construções e significados em torno de permanências tanto de discursos como de imagens, possibilitando abordar a cultura como memória:

A memória cultural é um tipo de instituição. Ela é exteriorizada, objetivada e armazenada em formas simbólicas que, diferentemente dos sons de palavras ou da visão de gestos, são estáveis e transcendentem à situação: elas podem ser transferidas de uma situação a outra e transmitidas de uma geração a outra (ASSMANN, 2016, p. 118).

Assmann destaca a relação íntima entre a memória cultural e a memória coletiva: “Memória cultural é uma forma de memória coletiva, no sentido de que é compartilhada por um conjunto de pessoas, e de que transmite a essas pessoas uma identidade coletiva” (ASSMANN, 2016, p. 118). Logo, ela carrega conexões com um passado que é compreendido como um discurso capaz de ser reapresentado. A memória cultural está presente “em símbolos que são representados em mitos orais ou em escritos, que são reencenados em festas e que estão continuamente iluminando um presente em mudança” (ASSMANN, 2016, p. 121).

Pensar a memória cultural é problematizar maneiras de significação de símbolos culturais, como eles são construídos pelos grupos que absorvem determinados temas e como tais grupos

² No original: “Euripides’ Medea is a woman, a lover, a mother, a scorned and mistreated wife, a betrayed help-maiden, a witch and granddaughter of the god Helios, an exotic princess and marginalized ‘other’, a strong female able to stand against man and yet an abused victim of man, and . . . a murderer, namely, an infanticidal mother. Euripides’ Medea is all these ‘persons’ and not one of them exclusively.”

projetam nesses símbolos direcionamentos de seus anseios e questões sociais. Rastrear como Medeia foi representada é partir em busca de um traço que compõe a memória em torno desse mito, das imagens e dos discursos criados tanto na pintura como na literatura que reconstroem a importância do mito em cada época.

Outro conceito importante, diretamente relacionado à memória cultural e que nos ajuda a perceber elementos de permanência dos mitos e das formas da antiguidade é *Nachleben der Antike*, a pós-vida da antiguidade, de Aby Warburg. Warburg expõe o conceito de pós-vida da antiguidade ou sobrevivência da antiguidade ao abordar como certas características da arte e do paganismo foram retomadas no renascimento, não como motivos pictóricos, mas como forças que moldam a forma e com isso constituem uma memória (TEIXEIRA, 2010, p. 138).

Assmann destaca a importância de Warburg e de seu conceito de *Nachleben* por “ter sido o primeiro a tratar imagens, isto é, objetivações culturais, como portadoras de memória” (ASSMANN, 2016, p. 117). Elas carregam consigo uma relação de historicidade não apenas em seu conteúdo, mas também em sua forma. Ao estarmos diante de uma imagem, estamos diante do tempo, perante códigos e significados que construíram a imagem e ainda nos constroem. Elas carregam uma memória cultural, uma rede de significados compartilhados que podem, em algum nível, serem rastreados. Ao colocar o quadro de Safran no centro de nossa análise, buscamos as imagens que compõem a memória cultural de Medeia na pintura para emprendermos uma avaliação crítica do quadro.

Representações de Medeia e seus filhos

Apesar de a tragédia ter tornado o mito de Medeia conhecido em nosso imaginário pelo horror do infanticídio, é possível que o famoso desfecho tenha sido uma invenção de Eurípides. Os poetas ao escreverem suas tragédias reinterpretavam variantes do mito e recriavam os enredos para os cidadãos com problemáticas da pólis. Os antigos temas presentes nas épicas da *Ilíada* e da *Odisseia* ou em outros poemas eram reinterpretados para o cidadão do século V a.C. (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 1999).

Algumas fontes antigas mostram que versões do mito traziam a morte dos filhos de Medeia e Jasão, sem o infanticídio. Pausânias, no século II, lista três versões diferentes do destino dos filhos da heroína: (1) Eles se chamavam Mermerus e Pheres e teriam sido apedrejados pelos cidadãos de Corinto; (2) Em um poema chamado *Naupaktia*, atualmente perdido, um dos filhos de Medeia teria sido morto por um leão e sobre o outro não havia comentário; (3) A versão de Eumelos na qual

Medeia teria escondido os filhos no santuário de Hera para que eles se tornassem imortais, mas em que acabariam também morrendo (PAUSANIAS, 1918, p. 255-258).

Independentemente da via escolhida por Eurípides, apropriando-se de alguma versão ou criando a sua própria, o tema do infanticídio tornou-se a grande referência na memória cultural das representações do mito de Medeia. Sobre o infanticídio, é preciso esclarecer que a decisão de Medeia não é tomada de forma intempestiva, mas apresentada como um ato premeditado para atingir Jasão, como coloca Loraux: “Medeia matará indiretamente Jasão por via de seus filhos” (LORAUX, 1988, p. 28). O ato atinge a honra do esposo que a abandonou.

Medeia: Caras, meu ato está determinado:
Matar meus filhos e fugir daqui
logo, e não, com demora, abandoná-los
a assassino de braço mais malévolo (*Medeia*, v. 1236-39)³.

A brutalidade da cena é descrita como a morte pelo gládio, e o ato é referendado como uma forma de vingança, que ao mesmo tempo atinge a heroína, que salienta que ama seus filhos. A tragicidade da situação coloca em cena o infortúnio da sua condição e a força da sua vingança, que a motiva a cometer o pior dos crimes:

Medeia: Eia meu pobre braço, toma o gládio,
toma, arroja-te ao triste umbral da vida,
não te aviltes nem lembres que amas filhos,
que os pariste, mas, neste breve dia
pelo menos, olvida os filhos teus -
e depois chora! Pois, embora os mates,
amaste-os. Sou mulher infortunada (*Medeia*, v. 1244-50).

Lauriola destaca que a representação de Medeia é geralmente focada no tema do infanticídio e que ele aos poucos foi substituindo representações que acentuavam o caráter medicinal dos poderes de Medeia para transformá-la em assassina infanticida:

O traço mais representado nas artes visuais é certamente aquele que segue tornando Medeia uma ‘figura problematicamente complexa’: o infanticídio. Na tradição iconográfica antiga, é de fato possível identificar, cronológica e geograficamente, uma mudança de enfoque da Medeia ‘bruxa’ para a Medeia ‘estrangeira assassina’ de seus filhos (LAURIOLA, 2015, p. 377, tradução nossa)⁴.

Contudo, as representações da figura da feiticeira permanecem, como no caso da *Medea* (1868) de Frederick Sandys, da *Medea the Sorceress* (1880) de Valentine Cameron Prinsep e da *Medea* (1889) de Evelyn De Morgan, para pensarmos apenas os exemplos mais famosos. Nessas

³ A tradução citada é a de Flávio Ribeiro de Oliveira (EURÍPIDES, 2006).

⁴ No original: “The most represented feature in the visual arts is certainly the one that keeps making Medea a ‘problematically complex figure’: the infanticide. In the ancient iconographic tradition, it is indeed possible to identify, chronologically and geographically, a shift of focus from Medea the ‘witch’ to Medea, the ‘foreigner murderer’ of her children.”

representações, a heroína é representada como uma figura sábia que controla as referências selvagens da natureza, que faz uso das plantas para a vida ou para a morte. Outras mais raras apresentam Medeia e Jasão, a maioria dessas na antiguidade. Entre a grande quantidade de imagens da heroína, escolhemos apresentar as mais representativas para compor como o quadro de Safran é herdeiro dessas representações, em sua dinâmica cultural de recriação do mito da princesa da Cólquida.

A primeira figura é uma ânfora grega de 330 a.C. (figura 2), na qual Medeia é representada com o gládio, cometendo o crime de infanticídio. Ela está ricamente vestida e utilizando joias e adereços para referendar sua ascendência nobre. Entre as representações do mito, a imagem da ânfora é a mais descritiva do crime, a que apresenta a heroína em seu momento de vingança e brutalidade. Hélène Guiraud demonstra que são raríssimos os vasos que mostram Medeia em um ato de violência contra os filhos, sendo tais vasos datados sempre posteriores à peça de Eurípides, o que coloca novamente em discussão em que medida o infanticídio seria uma invenção euripidiana: “Somente alguns vasos mostram a violência de Medeia, violência ‘ativa’ por oposição à violência por intermédio das drogas: são vasos itálicos, entre 400 e 300, nos quais se vê ou Medeia matando seus filhos ou os filhos mortos, Medeia fugindo na carruagem mágica” (GUIRAUD, 1996, p. 208, tradução nossa)⁵.

Figura 2: Medeia matando um de seus filhos



Descrição: Lado A de uma ânfora de colo com figuras vermelhas de Campânia (Cápua), ca. 330 EC. Cumas.

⁵ No original: “Quelques vases seulement montrent la violence de Médée, violence “active” par opposition à la violence par l’intermédiaire des drogues: ce sont des vases italiques, entre 400 et 330, sur lesquels on voit soit Médée tuant ses enfants, soit, les enfants morts, Médée s’enfuyant sur le char magique.”

O gládio, a pequena espada de uma mão, maior que um punhal, torna-se uma constante nas imagens que referenciam o infanticídio. Nossa próxima figura (figura 3) ainda pertence ao mundo antigo e é um afresco, *Medeia Meditativa* ou de forma mais descritiva também chamado *Médée trame le meurtre de ses enfants alors qu'ils jouent aux osselets*, afresco retirado do Templo dos Dióscuros, em Pompeia, e criado no século I (53 d.C.).

Figura 3: *Medeia Meditativa*



A ânfora grega retratava o assassinato de um dos filhos por Medeia. A imagem não poupava o observador da brutalidade do ato e tentava reconstituir aos olhos a ignomínia da cena. A pintura

do afresco romano coloca o infanticídio em outra perspectiva, que passará a ser recorrente nas representações: o momento anterior ao assassinato, uma Medeia que parece pensar o que fará nos próximos momentos. A heroína trágica segura o gládio de cabeça para baixo, a arma ainda não empunhada para a morte. Na extremidade do quadro, o pedagogo, também personagem da tragédia de Eurípides, parece entrar em cena, e quase ao centro temos as crianças absortas em um jogo infantil.

Pascal Quignard, no ensaio *Da imagem que falta aos nossos dias* (2018), analisa quatro imagens da antiguidade, entre elas a *Medeia Meditativa*, e defende uma perspectiva para a relação de tempo na pintura romana: “É desta maneira que a pintura antiga nunca ilustra a ação que evoca: ela figura o momento que precede. [...] Medeia é exatamente o *tempo suspenso antes da tempestade* (o silêncio, a imobilidade, o peso e a imensidão, antes que a trovoada ribombe, ilumine, arrebe, devaste o lugar)” (QUIGNARD, 2018, p. 23).

Para o autor, os afrescos romanos desenvolvem uma relação de ausência, na qual uma outra parte é sugerida ao olhar, mas é ao mesmo tempo escondida, evitada ou suspensa: “A pintura romana sobressai da história à qual ela remete segundo uma modalidade muito particular: prefigurando a cena que ela *não mostra* na parede” (QUIGNARD, 2018, p. 25). A representação de Medeia sugere determinadas sensações que obviamente só podem ser compartilhadas por quem reconhece a tragicidade do mito da infanticida. Ao não mostrar graficamente a brutalidade da cena, é mantida uma tensão que se repete cada vez que a observamos. As próximas representações de Medeia também contemplam o momento suspenso que precede a tragédia. Essa dimensão de reflexão, de uma Medeia meditativa, tornou-se uma das maneiras mais comuns de representação, possivelmente por que aumenta a sensação de tragicidade da cena.

A próxima imagem é a *Medée Furieuse* (1838) pintada por Eugène Delacroix (figura 4) e mantém a mesma relação de tempo do afresco romano, mas com uma tensão maior. Desta vez, Medeia está, como indica o título, furiosa, evocando o descontrole da heroína. A versão de Delacroix parece mais próxima às vias de fato. O olhar para o lado de Medeia aumenta a atmosfera de tensão do quadro, e o gládio representado limpo e brilhante parece que nos próximos instantes estará maculado de sangue inocente.

Figura 4: *Medée Furieuse* (1838) de Eugène Delacroix



Fonte: *Medée Furieuse*. Oil on canvas by Eugène Delacroix, 1838; in the Metropolitan Museum of Art, New York City.

Claire Constans defende que a versão de Delacroix é inspirada na ópera *Médée* de Luigi

Cherubini de 1797 e na peça de Eurípides:

Quando Delacroix expõe a *Médée furieuse* ou *Médée sur le point de tuer ses deux enfants*, o tema está na moda, especialmente após a apresentação da ópera de Cherubini em 1797. Se ignorarmos a origem da inspiração de Delacroix, sua reflexão é tão longa que cada detalhe é muitas vezes modificado, ou suprimido para afastar todo o pitoresco e reforçar o feito de intensidade [...]. Quanto à expressão de Medeia, longe das hesitações evocadas por Sêneca, ela é decidida e atormentada, como em Eurípides (CONSTANS, 1998, p. 242, tradução nossa)⁶.

A Medeia de Delacroix expõe com perfeição a noção da “imagem que falta”, pois conseguimos prever o desfecho da cena, das crianças que parecem se debater em seus braços e logo serão mortas pela mãe. Quignard explica que a ideia dessa imagem, que se completa com outra ação que propositalmente é deixada na ausência para nossos olhos criarem novas imagens, pode ser compreendida com a noção do gerúndio, presente nas línguas que descendem do latim: “o gerúndio indica a ação como “estando para ser feita”. Ainda como invisível no espaço comum. Ainda como interiorizada no mundo psíquico. Este tempo [...] é uma espécie de passado que participa ao futuro” (QUIGNARD, 2018, p. 34). O tempo de “estar fazendo” é o signo temporal do quadro. A meditação é substituída por uma ação ainda incompleta que se desenvolverá nos próximos instantes.

A imagem *Médée et ses enfants* de Aimé Nicolas Morot (figura 5) de 1876 retoma a ideia de uma Medeia meditativa. Cercada pelas crianças que parecem procurar nela proteção, a heroína, com um olhar distante, encara as possibilidades do seu ato. Sentada em um trono com uma pele de tigre aos seus pés, temos uma lembrança de uma mulher que é tida como selvagem, referência da violência que aguarda seus filhos. As duas crianças são retratadas de forma desprotegida. A ausência de roupas figura como uma inocência, e elas estarem agarradas à mãe mostra que possuem confiança na figura materna que será a alçoz de suas vidas. Medeia veste um véu negro, sinal possível de um luto, e aos pés da heroína temos o gládio.

Figura 5: *Médée et ses enfants* (1876) de Aimé Nicolas Morot

⁶ No original: “Quand Delacroix expose *Médée furieuse* ou *Médée sur le point de tuer ses deux enfants*, le sujet est à la mode, et particulièrement depuis la représentation de l'opéra de Cherubini en 1797. Si l'on ignore où Delacroix puise son inspiration, sa réflexion est tellement longue que chaque détail est mainte fois remanié, ou supprimé pour éloigner tout pittoresque et renforcer l'effet d'intensité [...]. Quant à l'expression même de Médée, loin des hésitations évoquées par Sénèque, elle est décidée et tourmentée, comme chez Euripide.”



Outras imagens poderiam ser apresentadas, como a *Medeia* de Anselm Feuerbach (1870) ou a de Victor Mottez composta no final do século XIX, e ainda representações que exploram o infanticídio, como a versão Art Nouveau de Alfons Mucha (1898). Na próxima parte, analisaremos a *Medeia* de Bernard Safran em relação à presença ou ausência de algumas referências.

Uma Medeia para o *American Dream*

As imagens que apresentamos compõem um quadro de significações, com a presença de Medeia, seus filhos e o gládio como elementos ordenadores da narrativa trágica, construídos em torno da memória cultural de Medeia. As imagens da heroína podem ser compreendidas no que é

referenciado como a “imagem que falta”, uma maneira de ordenar o mito mantendo uma tensão na pintura. As representações de Medeia e seus filhos estão construídas para narrar o infanticídio sem mostrá-lo graficamente. A ausência da cena torna-a mais brutal em nossa percepção, porque somos obrigados a compor as imagens com as referências apresentadas.

Nossa análise considera que o quadro de Safran, construído em torno de uma memória cultural do mito de Medeia, herdeiro dos elementos apresentados, pode ser interpretado como uma face trágica do *American Dream*. Nossa leitura aborda uma reatualização da imagem de Medeia, uma adaptação do mito para a classe média dos Estados Unidos, demonstrando como o mito pode ser apropriado para ser um emblema dos anseios e das reivindicações das mulheres na década de 1960.

A relação entre um mito em seu contexto dionisíaco da tragédia e a década de 1960 não são arbitrarias. A década de 1960 foi um período marcado por aquilo que John Carlevale chamou de *The Dionysian Revival*, um momento de criações artísticas na qual interrogações sobre os limites estavam sendo constantemente postas, narrativas com “‘a maneira dionisíaca’ que ‘destrói as fronteiras e os limites tradicionais que informam nossas noções aceitas de personalidade’ e portanto ‘flerta com a loucura’” (CARLEVALE, 2006, p. 365).

Poucos personagens colocam a questão trágica dos limites como os atos de Medeia. Sua figura possibilita problematizar algumas reivindicações das mulheres da década de 1960 sobre o esgotamento de sentido, o lugar social da mulher e a maternidade como dever e status. Para problematizar o quadro, é preciso esboçar dois conceitos, o de *American Dream* e o que foi definido por Betty Friedman como “o problema sem nome”.

O final da Segunda Guerra Mundial trouxe uma nova dimensão para a sociedade americana, mudanças que haviam começado desde a crise de 1929. Os EUA não eram mais uma nação rural. A industrialização, a tecnologia e a urbanização colocavam a sociedade americana em uma nova visão de si mesma, e o perfil da classe ascendente mudava drasticamente. Cal Jillson destaca:

A transição da vida rural para a urbana, a diversificação da economia e a importância crescente da educação, da ciência e da tecnologia — a queda da importância de costas fortes e o aumento da importância de mentes fortes — haviam alterado os significados da liberdade, da igualdade e da oportunidade (JILLSON, 2016, p. 191, tradução nossa)⁷.

O “sonho americano” é um conceito mutante dentro da história dos EUA. Jim Cullen, em *The American Dream: A Short History of an Idea that Shaped a Nation*, pontua que desde os

⁷ No original: “The transition from rural to urban life, the diversification of the economy, and the increasing importance of education, science, and technology – the falling importance of strong backs and the rising importance of strong minds – had changed the meanings of freedom, equality, and opportunity.”

primórdios da colonização existiu um desejo de viver um sonho na América: “inspirado pela existência de um suposto Novo Mundo, realizado em uma Revolução que começou com uma Declaração explicitamente articulada e consolidado na escrita de uma Constituição durável” (CULLEN, 2003, p. 6, tradução nossa)⁸.

O caráter do sonho americano molda-se e transforma-se a cada geração, operando como uma força discursiva capaz de construir as aspirações e a coesão da nação, como um elemento identitário. Logo após a Segunda Guerra Mundial, o sonho americano passou por uma reavaliação. As bases de sólido progresso econômico estavam cimentadas, com uma indústria em crescimento e urbanização crescente que possibilitaram um tipo de vida ainda não vivenciado pelas classes médias, como salienta Jillson:

o *American Dream* passou a se concentrar em uma vida privada confortável, de alto consumo e orientada ao lazer. Para as classes médias e trabalhadoras brancas, isso significava garantir e aproveitar casas de família única, carros, televisores, máquinas de lavar, refrigeradores e cortadores de grama. Amenidades modernas como água encanada e sistema de esgoto, eletricidade, aquecimento central e mais tarde ar condicionado tornaram-se comuns nos lares americanos. Os homens forneciam a renda principal, e as mulheres, mesmo quando complementavam a renda familiar, gerenciavam o domínio privado do lar e da família (JILLSON, 2016, p. 192, tradução nossa)⁹.

O quadro de Safran referencia esta nova classe média, os *white collars* (colarinho branco) na sua aspiração por conforto e ascensão social baseados no consumo e no seu desejo por um trabalho de escritório cada vez menos ligado ao campo e à iniciativa de capital. Wright Mills, no clássico *A Nova Classe Média*, escrito em 1951, que problematiza o surgimento e os problemas enfrentados nos EUA pela consolidação desse pensamento, demonstra o surgimento de uma relação íntima entre trabalho e controle:

Quando arranjam um emprego, os colarinhos-brancos não vendem apenas seu tempo e energia, mas também suas personalidades. Vendem por semana ou por mês o sorriso e os gestos amáveis, e devem exercitar a pronta repressão do ressentimento e da agressividade. Esses traços pessoais têm relevância comercial, são necessários à distribuição mais rendosa dos bens e serviços. E eis-nos diante dos novos pequenos maquiáveis, alugando seus talentos pessoais para lucro de outros, segundo regras estipuladas pelos seus superiores (MILLS, 1979, p. 19).

O mundo dessa concorrência ecoa cada vez mais na vida doméstica. O círculo familiar pode tornar-se, de acordo com Mills, mais dominador à medida que não existam válvulas de escape para

⁸ No original: “inspired by the existence of a purportedly New World, realized in a Revolution that began with an explicitly articulated Declaration, and consolidated in the writing of a durable Constitution.”

⁹ No original: “the American Dream came to focus on a comfortable, high-consumption, leisure-oriented private life. For the white middle and working classes this meant securing and enjoying single-family homes, cars, televisions, washing machines, refrigerators, and lawn mowers. Modern amenities such as indoor water and plumbing, electricity, central heat, and later air conditioning became common in American homes. Men provided the principal income, and women, even when they supplemented family income, managed the private domain of home and Family.”

o ambiente de ganância e lucro do mercado, para a criança, para a mulher, mãe e esposa e para o homem e marido. Envolvido nessa dinâmica, o convívio familiar torna-se uma relação de força:

O círculo familiar é fechado e frequentemente voltado sobre si mesmo, o que favorece uma estreita intimidade e rancores cerrados. As frustrações do pai muitas vezes são projetadas sobre os filhos. Estes são submetidos alternadamente a um excesso de indulgência, devido à competição entre os pais para obter afeição, e a uma disciplina rígida, quando os pais desejam fazer os filhos 'se tornarem alguém' (MILLS, 1979, p. 13).

Assim, o sonho americano nas primeiras duas décadas do pós-guerra, associado ao progresso econômico, tornou-se sinônimo de riqueza e de ascensão social. Mas a pergunta que devemos fazer para entender a corporificação de Medeia no quadro de Safran é: o que essa prosperidade do sonho americano possibilitava para as mulheres?

O progresso econômico não trouxe uma melhoria substancial nas oportunidades disponíveis para as mulheres. A casa continuava sendo seu lugar de destino. A ascensão e as possibilidades de carreira ainda pareciam nebulosas. A discussão dos conflitos de gênero e o debate da configuração de papéis sociais estabelecidos pelo sexo tornavam-se cada vez mais urgentes. O quadro de Safran, ao reler o mito de Medeia, traz à tona um desconforto cada vez mais perceptível entre o que o sonho americano oferecia para os homens e para as mulheres.

A Medeia de Bernard Safran

A *Medeia* de Bernard Safran é uma imagem do mito grego construída na esteira das outras representações de Medeia, apropriando-se da memória cultural dessas imagens e mantendo a estética da “imagem que falta”. Ao mesmo tempo, ela reivindica uma atualização da tragicidade do mito, colocando-o em roupagens contemporâneas. Para entendermos parte dessa roupagem contemporânea, é preciso recorrer ao livro *A Mística Feminina* de Betty Friedan e ao que ela definiu como “o problema sem nome”.

O *American Dream* do pós-guerra não trouxe para as mulheres possibilidades concretas de vislumbrar um mundo fora do lar. Por mais que todos os caminhos parecessem abertos, com a ascensão universitária ou a busca de carreiras em uma profissão, no mundo prático havia um grande preconceito contra essas escolhas. Betty Friedan esclarece:

Realização como mulher passou a ter apenas uma definição para a mulher estadunidense depois de 1949: mãe-dona de casa. Tão rápido quanto em um sonho, a imagem da mulher estadunidense como um indivíduo mutante, em crescimento em um mundo em evolução, foi destruída. Seu voo solo para encontrar sua própria identidade foi esquecido na busca apressada pela segurança da união. Seu mundo sem limites se encolheu entre as paredes aconchegantes do lar (FRIEDAN, 2020, p. 47).

A indústria do entretenimento, revistas, televisão rádio, produzia representações que

colocavam a obrigatoriedade do casamento, lar e maternidade. Friedan destaca que as heroínas dos pequenos romances se dedicavam ao lar e ao marido: “No fim de 1949, apenas uma de cada três heroínas das revistas femininas tinha uma carreira profissional – e ela era mostrada no ato de renunciar à carreira e descobrir que queria ser dona de casa” (FRIEDAN, 2020, p. 47). Por mais que a indústria e a propaganda espalhassem a mensagem da dona de casa feliz entre os filhos, o marido e seus produtos tecnológicos, havia cada vez mais a demonstração de um problema, uma erosão de significado e de propósito, que foi durante muito tempo deixado de lado, mas no final da década de 1950 emergia como “o problema sem nome”:

O “problema sem nome” (*The Problem That Has No Name*) era uma sensação de intranquilidade frente ao esgotamento das possibilidades, um desconforto nauseante frente à platitude do mesmo: “Era uma inquietude estranha, uma sensação de insatisfação, um desejo que afligia as mulheres na metade do século XX nos Estados Unidos. Cada dona de casa suburbana lidava com ele sozinha” (FRIEDAN, 2020, p. 19). A sensação surgia na angústia de que estar triste com sua situação era errado e de que todas as mulheres do mundo gostariam de ser uma dona de casa na América:

A dona de casa suburbana era sonho de toda jovem estadunidense e causava inveja, diziam, em mulheres ao redor do mundo. A dona de casa estadunidense, libertada, pela ciência e pelos eletrodomésticos modernos, do trabalho duro, dos riscos do parto e das doenças de suas avós, era saudável, bonita, educada, preocupada apenas com o marido, os filhos e o lar (FRIEDAN, 2020, p. 18).

O problema era inicialmente negado, tanto por alguns médicos ou pela própria mulher. Ao seu redor, todos os sinais lhe advertiam de que ela deveria sentir felicidade, de que se sentir mal consigo mesma ou com o entorno era algo incompreensível. Friedan descreve tal incompreensão: “Outras mulheres estavam satisfeitas com a própria vida, pensava. Que tipo de mulher ela seria se não sentisse uma plenitude misteriosa ao encerrar o chão da cozinha?” (FRIEDAN, 2020, p. 17). Os sintomas do problema sem nome eram a descrição de um sentimento de incompletude “me sinto vazia”, “parece que eu não existo”, “tenho vontade de chorar sem motivo” (FRIEDAN, 2020, p. 18).

O problema foi divulgado em 1960, na capa da revista *Time*, revista na qual Bernard Safran trabalhava como ilustrador: *The Suburban Wife, an American Phenomenon*. A tristeza da dona de casa finalmente era tratada como um problema, embora recebendo descrédito por parte da comunidade científica. Friedan afirmava que encarar o problema sem nome seria a chave para o futuro dos Estados Unidos como uma nação plural e alertava que não era possível ignorá-lo: “Não podemos mais ignorar a voz dentro das mulheres que diz: “Quero algo mais que meu marido, meus

filhos e meu lar” (FRIEDAN, 2020, p. 33).

O quadro de Safran, pintado em 1964, evoca o mundo da dona de casa americana. A figura central do quadro, uma mulher de meia-idade, vestida com um longo vestido preto e usando um elegante colar de pérolas, não nos deixa dúvidas de que ela é a protagonista e de que o nome Medeia recai sobre ela. A cor de vestido pode ser lida como um luto antecipado da brutalidade do seu ato e ao mesmo tempo cria um contraste com a camisa branca da criança. O jogo de claro e escuro percorre toda a paleta de cores escolhida por Safran.

As duas crianças são seguradas por Medeia e dedicam a ela seus olhares, demonstrando a sua inocência e dependência. Na mão esquerda de Medeia, o anel de casamento. Os três são apresentados como um conjunto, formando um bloco triangular, como em algumas imagens da Sagrada Família. A aparente tranquilidade do quadro é sobreposta a um jogo de tensão criado por nuvens negras que parecem fechar-se sobre Medeia. Nesse momento, é possível retomar a ideia da “imagem que falta” para entender que estamos diante de um prólogo de uma cena que não se concretizará aos nossos olhos. O olhar de Medeia é fixo no observador. Alheia às crianças, parece dirigir ao exterior de seu mundo a menção da brutalidade do seu ato. Ao comentar sobre a representação que o pintor fez de Medeia, Lauriola salienta a expressão dos olhos como a marca principal do quadro:

Mas é Medeia que dá a este quadro um toque notável e característico, em comparação com todas as outras versões. Ela encara o observador com um olhar fixo. Seus olhos — como os vejo — expressam uma mistura de resignação, profunda tristeza e impotência. A meu ver é como se ela estivesse perguntando a nós, observadores, o que ela deveria fazer ou o que nós faríamos na situação dela. Ao mesmo tempo, seu olhar resignado e impotente parece nos dizer que ela não tem escolha e, o que talvez é mais impressionante, ela parece pedir compaixão (LAURIOLA, 2015, p. 409, tradução nossa)¹⁰.

Diferentemente de outras representações, Safran rompe ao não mostrar. Não parece que estamos diante de uma Medeia “meditativa” como a do afresco romano ou da Medeia “furiosa” de Delacroix. A personagem de Safran é penetrante em seu olhar e parece nos indagar algo com ele, um problema sem nome para os observadores.

Por outro lado, a Medeia de Safran é natural ao nosso olhar. Sem acessórios míticos, como roupas ou vestais, tentando emular uma antiguidade, estamos diante de uma mulher que nos remete a uma dona de casa, que poderia ser nossa contemporânea. Podemos ter visto retrato semelhante em

¹⁰ No original: “But it is Medea who gives this painting a remarkable, distinguishing touch, compared to all the other renditions. She stares at the viewer with a fixed gaze. Her eyes—as I see them—express a mix of resignation, deep sadness, and helplessness. To my mind it is as if she is asking us, the viewers, what she should do or what we would do in her situation. At the same time, her resigned, helpless look seems to tell us that she has no choice and, perhaps more strikingly, she seems to ask for compassion.”

algum álbum de família. Há uma identidade coletiva que ultrapassa os símbolos do mito. Parece que nela reconhecemos uma geração de mulheres. A proximidade que temos com tal Medeia coloca-nos diante de outras imagens. A “imagem que falta” não nos leva somente ao infanticídio, mas pelo “problema sem nome” somos forçados a reconhecer nessa Medeia uma humanidade contemporânea e os problemas muitas vezes ignorados da depressão doméstica.

A imagem é perturbadora porque evoca uma proximidade. O “problema sem nome”, por mais que pareça um tópico datado da discussão do feminismo nas décadas de 1950 e 1960, ainda é presente em muitos lugares. A mulher do quadro nos encara, mostrando que muitos sacrifícios foram feitos. Parte do mito de Medeia é sobre os sacrifícios que ela faz para casar com Jasão, abandonando a vida de princesa e vivendo como exilada em uma terra estranha, e depois sendo traída e expulsa.

Bernard Safran em sua *Medeia* possibilita-nos ler um momento da história das mulheres no século XX no qual várias certezas estavam sendo questionadas. A casa e a família podiam sufocar. O *American Dream* tinha as mulheres como personagens secundárias do sonho masculino do sucesso. O mito de Medeia, em uma arte realista que emula um retrato de família, cria uma imagem retórica capaz de nos remeter à condição das mulheres. Não temos uma mulher feliz ou resignada. Estamos diante de uma imagem que precede uma tragédia. Estamos diante de uma imagem que parece desnudar um sentimento. Estamos diante de uma imagem trágica do sonho americano.

Considerações Finais

Principiamos o texto com a frase de Didi-Huberman — “Sempre, diante da imagem, estamos diante do tempo” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 15) — e abarcamos duas temporalidades do quadro de Bernard Safran. A primeira é a existência de uma memória cultural da representação da imagem de Medeia e seus filhos, demonstrando como os pintores deixam a ideia do infanticídio em suspenso, naquilo que foi conceituado como a “imagem que falta”, retratando as crianças, Medeia e o gládio. Tal relação na nossa visão aumenta a dramaticidade da pintura, à medida que faz o observador imaginar a brutalidade da cena.

A segunda temporalidade é construída na esteira da primeira. Rastreamos esses elementos em algumas figuras podemos constatar como Bernard Safran, mesmo rompendo com o elemento do gládio, cria uma imagem de forte sensibilidade ao retratar Medeia como uma dona de casa comum da década de 1950 e nos faz dialogar com alguns problemas dessas mulheres que viviam o *American Dream* apenas dentro de suas cozinhas, como os descritos por Betty Friedan, com um

esgotamento de sentido e significação pessoal.

Diante da imagem que Safran criou para Medeia, estamos diante de várias dimensões temporais. Rastreamos duas delas, uma que percorre a história da arte, apresentando elementos que permanecem, e outra que, explorando a presença ou a ausência desses elementos, abarca um problema latente para a emancipação feminina na década de 1960.

As imagens possuem dimensões retóricas que são exploradas de acordo com a sensibilidade do público e do tempo. O que propomos é um caminho para interpretar a *Medeia* de Safran. Como mito, a heroína permanece viva, sendo ressignificada a cada nova versão. Como o coro que diante de Medeia pergunta: “Triste senhora! Tua dor, em que ela frutifica?” (*Medeia*, v. 356-357)¹¹, permanecemos indagando os frutos dessa dor. Medeia é plural, cruel e diante da imagem da heroína podemos ter várias posturas, menos a indiferença.

Referências

ASSMANN, Jan. Memória comunicativa e memória cultural. **História Oral**, v. 19, n. 1, 2016, p. 115-127.

CARLEVALE, John. The Dionysian Revival in American Fiction of the Sixties. **International Journal of the Classical Tradition**, v. 12, n. 3, 2006, p. 364-391.

CONSTANS, Claire. Scènes du théâtre antique chez les peintres romantiques philhellènes. In: JOUANNA, J (dir.) **Actes du 8ème colloque de la Villa Kérylos à Beaulieu-sur-Mer les 3 & 4 octobre 1997**. Paris: Académie des Inscriptions et Belles Lettres, 1998, p. 229-246.

CULLEN, Jim. **The American Dream: A Short History of an Idea that Shaped a Nation**. Oxford: Oxford University Press, 2003.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do Tempo: História da Arte e Anacronismo das Imagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

EURÍPIDES. **Medeia**. Tradução de Flavio Ribeiro de Oliveira. São Paulo: Odisseus, 2006.

EURÍPIDES. **Medeia**. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo: Editoria 34, 2010.

FRIEDAN, Betty. **A Mística Feminina**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2020.

GUIRAUD, Hélène. La figure de Médée sur les vases grecs. **Pallas**, n. 45, 1996, p. 207-218.

JILLSON, Cal. **The American Dream: In History, Politics, and Fiction**. Lawrence, Kansas: University Press of Kansas, 2016.

¹¹ A tradução citada aqui é a de Trajano Vieira (EURÍPIDES, 2010).

LAURIOLA, Rosanna. Medea. In: LAURIOLA, Rosanna; DEMETRIOU, Kyriakos N. (Eds.). **Brill's Companion to the Reception of Euripides**. Leiden/Boston: Brill, 2015, p. 377-442.

LORAU, Nicole. **Maneiras Trágicas de Matar uma Mulher**: Imaginário da Grécia Antiga. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

MILLS, Wright. **A Nova Classe Média**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1979.

PAUSANIAS. **Description of Greece**, Volume I: Books 1-2 (Attica and Corinth). London: Loeb Classics, 1918.

QUIGNARD, Pascal. **Da imagem que falta aos nossos dias**. Rio de Janeiro: Zazie Edições, 2018.

SEGAL, Charles. Euripides' Medea: Vengeance, Reversal and Closure. **Pallas**, n. 45, 1996, p. 15-44.

TEIXEIRA, F. C. Aby Warburg e a pós-vida das Pathosformeln antigas. **História da Historiografia: International Journal of Theory and History of Historiography**, v. 3, n. 5, 2010, p. 134-147.

TIME, The Editors of. **Inside the Red Border**: A History of Our World Told Through the Pages of TIME. New York: Time Home Entertainment, 2013.

VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e tragédia na Grécia Antiga**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

Recebido em: 18 de janeiro de 2021.

Aprovado em: 22 de fevereiro de 2020.