

“UM DIÁLOGO CRIATIVO”: UMA ANÁLISE DE *O SACRIFÍCIO DO CERVO SAGRADO* (2017)

“*A Playful Dialogue*”: An Analysis of *The Killing of a Sacred Deer* (2017)

DOI: 10.14393/LL63-v40-2024-37

Eduardo Cardoso*

Carolina Paganine**

RESUMO: Principal referência literária sobre o mito, *Ifigênia em Áulis* de Eurípides conta o episódio do sacrifício da filha mais velha do rei de Micenas, Agamêmnon. A obra foi adaptada ao cinema em 1977 no filme *Ifigênia* e em 2009 no longa-metragem *Extranjera*. O cineasta grego Yorgos Lanthimos, em seu filme *O sacrifício do cervo sagrado*, lançado em 2017, propõe um diálogo com o mito de Ifigênia; porém, diferentemente dos filmes anteriores, não se baseia totalmente no texto eurípideo e evita classificar o filme como uma adaptação da tragédia. Com base nos estudos de Hardwick (2003), Hutcheon (2013), Sanders (2006) e Nuñez (2019), o presente artigo tem como objetivo apresentar a tragédia grega e a obra cinematográfica, o perfil do diretor e seus motivos para o tema e, depois, discutir, a partir de análises de momentos-chave na peça e no filme, se o longa de Lanthimos pode ser considerado uma adaptação ou uma apropriação cultural.

PALAVRAS-CHAVE: Estudos da Adaptação. Ifigênia em Áulis. Eurípides. Recepção dos clássicos. Yorgos Lanthimos.

ABSTRACT: As the main literary source on the myth, Euripides' *Iphigenia in Aulis* retells the episode of the sacrifice of the eldest daughter of the king of Mycenae, Agamemnon. The work was adapted to the cinema in *Iphigenia*, released in 1977, and in the feature film *Extranjera*, in 2009. Greek filmmaker Yorgos Lanthimos, in his film *The Killing of the Sacred Deer*, released in 2017, proposes a dialogue with the myth of Iphigenia. However, unlike the previous films, the picture is not entirely based on the Euripidean text, and its director avoids classifying the film as an adaptation of the tragedy. Based on studies by Hardwick (2003), Hutcheon (2013), Sanders (2006) and Nuñez (2019), this article aims to present the Greek tragedy, the cinematographic work, the director's profile and his motives for choosing the mythological theme, and, finally, to discuss, alongside with the analyses of key moments in both works, whether Lanthimos' feature film can be considered an adaptation or cultural appropriation.

KEYWORDS: Adaptation studies. Iphigenia in Aulis. Euripides. Classical Reception. Yorgos Lanthimos.

* Mestrado em Estudos de Linguagem (POSLING-UFF). Universidade Federal Fluminense. ORCID: 0009-0006-9307-9839. E-mail: eduardojorge(AT)id.uff.br.

** Doutorado em Estudos da Tradução (PGET/UFSC). Professora Associada na Universidade Federal Fluminense. ORCID: 0000-0002-8958-1483. E-mail: carolinagp(AT)id.uff.br.

1 Introdução

Como muitos textos clássicos na contemporaneidade, *Ifigênia em Áulis* de Eurípedes tem-se prestado a diversas adaptações para outras mídias além do teatro. No caso do cinema, essa tragédia serviu de texto de partida para longas-metragens como *Ifigênia* (Grécia, 1977) de Michael Cacoyannis e *Extranjera* (Argentina, 2007) de Inés de Oliveira Cézar. Já o filme *O sacrifício do cervo sagrado* (2017), segundo o próprio realizador Yorgos Lanthimos e seu co-roteirista Efthymis Filippou, não é baseado diretamente na obra eurípidiana, ainda que possa ser visto como uma releitura do drama antigo. Neste artigo,¹ apresentamos o filme de Lanthimos a fim de analisar e refletir sobre as relações com o drama clássico, tomando como recorte teórico conceitos apresentados por Lorna Hardwick (2003), Linda Hutcheon (2013), Julie Sanders (2006) e Carlinda Nuñez (2019); a fim de corroborar a hipótese de que o longa citado seja, na verdade, uma adaptação dessa narrativa.

A peça clássica *Ifigênia em Áulis*, do tragediógrafo grego Eurípedes (±480 – 406 a.C.), performada postumamente em 405 a.C. (McCLURE, 2017, p. 284), tem como trama principal o sacrifício de Ifigênia, filha do comandante grego Agamêmnon. Após a interrupção dos ventos no porto de Áulis, atrasando a expedição grega a Troia, o comandante deve sacrificar sua primogênita para que os ventos retornem, em prol do exército grego. Nessa obra eurípidiana, vemos os embates morais e políticos das personagens em relação à iminência do sacrifício da jovem e da pressão externa do exército grego para se fazer uma guerra contra o povo troiano. Mentiras são contadas, armam-se armadilhas, planos são desvendados, lados opostos discutem, sacrifícios físicos e morais são realizados, a questão divina torna-se brevemente dúbia e nasce uma vingança.

Já no filme *O sacrifício do cervo sagrado*, doravante *OSCS*,² acompanhamos o médico e cirurgião cardíaco Steven Murphy em sua relação ambígua com o adolescente Martin. Depois de Steven convidar o jovem a passar uma tarde em sua casa e conhecer sua família (a esposa Anna, oftalmologista; Kim, sua filha adolescente; e Bob, o filho mais novo do casal), Martin, então, decide retribuir o favor. No entanto, Steven rejeita o convite. Após o incidente, Martin

¹ Este artigo consiste em um recorte da dissertação de mestrado intitulada *O mito de Ifigênia na contemporaneidade: a tragédia sob o olhar do cinema* (Teixeira, 2023), defendida por Eduardo Cardoso e orientada pela Profa. Dra. Carolina Paganine, no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem da Universidade Federal Fluminense (POSLING/UFF).

² Sigla utilizada para abreviar o nome do filme no texto.

lança uma misteriosa maldição nos familiares de Steven, deixando-o com a difícil tarefa de sacrificar um deles. Isso tudo ocorre porque o jovem culpabiliza o médico pela morte do pai, durante uma operação.

Após ambos os filhos serem internados no hospital, Steven conta à esposa sobre a maldição. Sem nenhuma perspectiva real de cura, o médico sequestra Martin e o tortura em seu porão. No entanto, as tentativas de evitar o sacrifício fracassam, e Anna liberta Martin de seu cárcere, deixando ao cardiólogo a incontornável condição de realizar o sacrifício. Steven reúne todos os familiares, amarrados em móveis, para o sacrifício. Os dois primeiros tiros não acertam ninguém; porém, um terceiro tiro atinge Bob no peito, matando-o. No dia seguinte, a família Murphy e Martin encontram-se em uma lanchonete, e nenhuma palavra é dita. Após um momento, os Murphy saem do local, abandonando-o.

Quanto ao contexto da recepção dos clássicos, Hardwick (2003) aponta que sua importância está na relação entre o texto antigo e os mundos antigo e moderno, abrindo novas possibilidades de interpretação e trazendo novas percepções sobre os mitos, aproximando-se do público de chegada contemporâneo e fornecendo também um novo contexto social para a obra originária. Com isso, a recepção dos clássicos contribui para os processos culturais de forma direta e/ou indireta, podendo enquadrar-se nesses processos a transmissão do material clássico de geração em geração, a fim de transmitir a sua essência; e dar continuidade à interação entre tradições culturais, portanto, o intercâmbio da obra clássica entre culturas diversas; a processos de intervenção cultural e política, ou seja, a adaptação dos textos clássicos para o contexto sócio-histórico em que a recepção se insere (Hardwick, 2003, p. 107-110).

Nas recepções cinematográficas, Hardwick (2003, p. 72-73) estabelece quatro modos em que o material clássico é adaptado/apropriado, baseada nos estudos de Jack J. Jorgens e Kenneth MacKinnon: teatral (filmagem de performances teatrais, ou seja, teatro filmado), realista (adaptar o texto teatral para uma situação naturalista), fílmico (quando a adaptação se utiliza de todos os elementos — formas e tecnologias — do meio cinematográfico e que não se prendem muito ao texto original) e metatrágico (quando a adaptação recria e investiga a relação entre ela e a obra clássica).

Além disso, ao pensar que na recepção dos clássicos há um papel duplo de consciência histórica (a revisitação de um material para um novo contexto) e artística (isto é, a recepção como parte de um movimento artístico), o texto de Hardwick se propõe a perguntar sobre as relações pessoais, sociais e políticas das obras clássicas e de seu contexto de recepção. Assim, os estudos de recepção devem pensar além da descrição e da análise e questionar a origem, as motivações, a relação entre o contemporâneo e o clássico, e como as práticas culturais moldam a leitura da recepção, e mesmo se é possível reafirmar valores correspondentes em diferentes contextos (Hardwick, 2003, p. 112-113).

De acordo com a leitura de Linda Hutcheon (2013), a adaptação seria uma transposição em que há uma mudança de código, dependendo do suporte e das mídias específicos em que o conteúdo de partida será adaptado. No entanto, deve-se levar em conta que há um processo criativo e interpretativo de recepção da obra de partida, feita através dos olhos do/s adaptador/es: "O texto adaptado, portanto, não é algo a ser reproduzido, mas sim um objeto a ser interpretado e recriado, frequentemente em uma nova mídia" (Hutcheon, 2013, p. 123, trad. André Cechinel).

Já Julie Sanders (2006) defende que tanto a adaptação quanto a apropriação cultural são atividades que requerem uma reinterpretação do diretor/adaptador do texto de partida para o de chegada. Porém, a apropriação consiste numa relação não explícita entre as obras e a decisão sobre como reinterpretar o texto de partida é uma escolha política: "Nas apropriações, a relação intertextual pode ser menos explícita, mais incorporada, mas o que é inescapável é o fato de que o comprometimento político e ético molda a decisão do roteirista, diretor ou intérprete de reinterpretar o texto de partida" (Sanders, 2006, p. 2).³

Por sua vez, Carlinda Nuñez (2019) defende que OSCS de Lanthimos, além de realizar uma apropriação cultural, é também uma "tradução cultural" da peça grega. Para a autora, "tradução cultural" significa projetar as articulações sócio-históricas entre civilizações para agenciar, na prática das artes, os processos de mobilização cultural, de trânsito de identidades e de difusão de significantes *sui generis*, ou seja, dos aspectos gerais da obra ou de um determinado gênero artístico (2019, p. 73).

³ Salvo indicado, todas as traduções são de nossa autoria. "*In appropriations the intertextual relationship may be less explicit, more embedded, but what is often inescapable is the fact that a political or ethical commitment shapes a writer's, director's, or performer's decision to re-interpret the source text*".

Portanto, a partir dessas teóricas, desenvolvemos a seguir uma leitura que discute o filme *OSCS*, pensando-o por meio de quatro leituras: nos modos fílmicos de Hardwick (2003), como um processo criativo (Hutcheon, 2013), como apropriação cultural (Sanders, 2006), e como tradução cultural (Nuñez, 2019). Essas leituras são desenvolvidas nas três seções a seguir. Na segunda, traçamos um perfil do diretor Yorgos Lanthimos e o contexto de produção do filme; na terceira analisamos o filme sob a ótica de adaptação e apropriação e, na quarta, aprofundamos os paralelos entre o filme e a peça clássica de Eurípedes. Por fim, apresentamos nossas considerações finais.

2 Quem e por quê? Um perfil de Yorgos Lanthimos

Yorgos Lanthimos (Γιώργος Λάνθιμος, 1973) é um diretor, roteirista e produtor grego, oriundo da região de Atenas. Começou sua carreira nos anos 1990, dirigindo comerciais de TV, videoclipes e curtas-metragens. Em 2009, a carreira de Lanthimos alcançou um novo patamar quando chocou o Festival de Cannes com o lançamento do filme *Dente Canino* (*Kυνόδοντας*): uma obra simples e inovadora sobre dinâmicas familiares que remetem ao conceito do mito da caverna de Platão. O filme recebeu o prêmio da mostra “Un certain regard” e foi indicado ao Oscar na categoria melhor filme estrangeiro (agora, melhor filme internacional), em 2010, assim quebrando o longo hiato com o último filme grego indicado a essa categoria: *Ifigênia* (1977) de Cacoyannis.

Em razão de seu reconhecimento internacional, o diretor se muda para o Reino Unido e lança o primeiro longa-metragem em língua inglesa em 2015: *O Lobster* (*The Lobster*, 2015); seguido dos filmes *O sacrifício do cervo sagrado* (*The Killing of a Sacred Deer*, 2017) e *A favorita* (*The Favourite*, 2018). Seu longa mais recente, *Pobres criaturas* (*Poor Things*, 2023), baseado no romance de Alasdair Gray e estrelado por Emma Stone e Willem Dafoe, estreou na 80^a edição do Festival de Veneza, ganhando o prêmio Leão de Prata; e levou também quatro prêmios na 96^a edição do *Academy Awards* (Oscar): atriz, design de produção, figurino e maquiagem.⁴

⁴ No momento da publicação deste artigo, Lanthimos lançou mais um longa-metragem intitulado *Tipos de Gentilezas* (*Kinds of Kindness*, 2024) na 77^a edição do Festival de Cannes e estrelado por Emma Stone, Willem Dafoe e Jesse Plemons, o qual ganhou prêmio de melhor ator no festival. O filme estreou no Brasil em agosto de 2024.

Lanthimos é considerado um representante do movimento da *Greek weird wave* (em uma tradução literal, “Estranha onda grega”) e, segundo Maria Chalkou (2012), a *Greek weird wave* é um termo cunhado por Steve Rose em matéria no jornal britânico *The Guardian* (2011) e estaria ligado a um novo movimento de vanguarda no cinema grego, em que histórias aparentemente simples são trabalhadas de maneira heterodoxa, sempre elevadas ao extremo, causando uma quebra de expectativa e um choque nos espectadores. Porém, não se trata de um movimento organizado em prol de um dogma artístico, mas sim de um grupo diverso de cineastas e artistas independentes que almejam realizar obras mais autorais, numa era de expansão do audiovisual digital e do cinema popular.

As temáticas e os estilos dos filmes desses realizadores são variados, mas voltam o olhar para questões mais contemporâneas e realizam críticas à sociedade grega, utilizando de uma estética do absurdismo, ao provocar o público com aquilo que lhe parece estranho e, ao mesmo tempo, familiar. Uma vez que os filmes foram lançados em festivais internacionais durante o início da crise econômica grega, houve uma leitura de que os filmes da *Greek weird wave* apresentariam metáforas sobre a crise financeira. Apesar de ser uma leitura válida, como é apontado nos estudos de Chalkou (2012) e Vasileiou (2016), o movimento pretende realizar uma crítica aos comportamentos de uma sociedade decadente, ou seja, não é só uma crise econômica, mas também social. O que é convencional, tradicional e comum torna-se estranho, e aquilo que é periférico, invisibilizado e tabu torna-se central na narrativa.

Lanthimos realiza *O sacrifício do cervo sagrado* (2017) no momento em que o diretor se encontra num cenário anglófono e sua carreira se torna cada vez mais internacional, sem deixar de lado, no entanto, as características do estilo da *Greek weird wave*.

Aqui, precisamos ressaltar que *Ifigênia em Áulis* já fora adaptada para o cinema por um diretor grego. Durante as décadas de 1960 e 1970, o diretor grego-cipriota Michael Cacoyannis (Μιχάλης Κακογιάννης, 1921-2011) realizou uma série de adaptações cinematográficas das peças de Eurípides: *Electra* (Ηλέκτρα, 1962), *As Troianas* (Τρωάδες, 1969) e *Ifigênia* (Ιφιγένεια, 1977), esta última lançada 40 anos antes de OSCS. A adaptação de *Ifigênia em Áulis* foi produzida com o auxílio do *Greek Film Center* (Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου – EKK) e filmada após os conflitos políticos entre Grécia e Turquia pelo território de Chipre, em 1974. O tom do filme é político e antibético, sendo não só uma

reflexão sobre a obra, mas também sobre a situação mundial, como revela Cacoyannis em entrevista ao classicista Martin M. Winkler:

É bastante evidente que o filme é antimilitar, antiguerra, [...] mas em forma de drama, não de forma didática. Ele expõe a arrogância dos líderes que, em sua sede pelo poder, não possuem empatia pela vida dos outros; estes trazem uma mortalidade arbitrária e sem sentido. A descrição de tais situações e do sofrimento que elas causam é o que faz de Eurípides extraordinário e poderoso. (Winkler, 2001, p. 80.)⁵

No entanto, no caso de Lanthimos, a trama de Eurípides casava justamente com o rascunho que o diretor e seu co-roteirista recorrente, Efthymis Filippou (1977), estavam confeccionando à época, como o diretor revela em entrevista ao *The Globe and Mail*:

Ifigênia em Áulis [de Eurípides] é uma tragédia grega relevante. Foi algo que descobrimos bem no início, a história era similar ao roteiro que estávamos começando a escrever. Iniciou com a situação de um jovem acusando um médico pela morte do pai e buscando por justiça. Nos interessamos pela situação: o “olho-por-olho” era algo familiar. Pensamos que era importante reconhecer que esse tipo de história, de tema, já foi explorado desde a Antiguidade; é algo que quase não mudou, a maneira que nos sentimos sobre isso [...]: nós criamos um diálogo criativo. (Taylor, 2017)⁶

Apesar de Lanthimos não ter considerado fazer uma adaptação de Eurípides, ao propor esse “diálogo criativo”, o diretor acaba realizando uma apropriação do mito, em que é possível reconhecer e associar partes em que o filme e a peça conversam, mesmo que a relação entre as duas obras não seja estritamente direta. No entanto, seria possível defender que, neste caso, trata-se também de uma adaptação, ainda que livre?

Ao utilizar-se de *Ifigênia em Áulis*, doravante *IA*, tematicamente para um contexto contemporâneo e ao estilo da *Greek weird wave*, Yorgos Lanthimos toma uma posição muito diferente daquela de Michael Cacoyannis: enquanto Cacoyannis filma segundo o modo realista comentado por Hardwick, aproximando o público de seu filme para a época de

⁵ “That it is antimilitaristic, antiwar, goes without saying, but dramatically, not didactically. It exposes the arrogance of rulers who, in their thirst for power, have no regard for the lives of others—they bring about death arbitrarily and senselessly. The depiction of such situations and of the suffering that results is what makes Euripides so uniquely powerful”.

⁶ “The relevant Greek tragedy is *Iphigenia in Aulis* [by Euripides]. It was something we discovered early on, that the story had similarities with a script we had already started writing. It started with a situation of a young boy accusing a doctor for the death of his father and seeking justice or revenge. We were interested in that situation: the eye for an eye is very familiar. We thought it was important to acknowledge that this kind of story, this kind of theme, was explored even in ancient years; it is something that remains unchanged almost, the way we feel about these things [...]: we created a playful dialogue”.

Eurípides, Lanthimos aproxima o fio condutor da obra de Eurípides para sua narrativa contemporânea. Logo, pode-se pensar que a posição adotada na produção, em colaboração com Filippou, foi a de explorar os valores éticos da sociedade contemporânea ao mesmo tempo em que promove um diálogo com a obra eurípidiana, situando-se proximamente do modo metatrágico de Hardwick.

Assim, podemos entender o projeto de Lanthimos: o diretor conversa com o enredo e os temas da tragédia, com a lente da *Greek weird wave*, para fazer um comentário social no século XXI. Trazendo a referência da tragédia para o contexto de uma sociedade anglófona, Lanthimos filma seu longa nos EUA e no Reino Unido e utiliza um elenco liderado por dois atores famosos de Hollywood, Nicole Kidman e Colin Farrell.

3 O sacrifício do cervo sagrado: adaptação livre ou apropriação?

Durante o lançamento do longa-metragem, Yorgos Lanthimos foi questionado em algumas entrevistas sobre a relação da obra filmica com a peça clássica de Eurípides, uma vez que os enredos das duas apresentavam similaridades. Em entrevista ao veículo britânico CineVue, Lanthimos fala sobre a influência de IA no roteiro de *OSCS*:

Fizemos uma referência bastante direta à tragédia. Claro que conhecia a tragédia e gosto muito dela, mas começamos o roteiro primeiro e percebemos depois que havia similaridades entre os dois textos; então pensamos que seria interessante incluí-la como referência. Esse tipo de tema foi explorado desde a Antiguidade e, ao fazer esta associação tão antiga num filme contemporâneo, nos fez perceber que essas questões não foram totalmente respondidas depois de tantos anos. Elas ainda nos dizem respeito, mas, de fato, lidamos cada vez menos com elas e ficamos meio chocados e escandalizados quando nos desafiamos a apresentá-las em uma ambientação contemporânea. Achei interessante essa conexão, então quis dar um enfoque, mas a escrita foi independente da tragédia. (Hayward, 2017, s/p.)⁷

⁷ "It's pretty much a straightforward reference that we made to the tragedy. I knew the tragedy of course, and I like it very much, but we started the screenplay first and then realised that there are these similarities between both, so we thought it was interesting enough to include it as a reference. Those kind of themes have been explored since ancient times, and making this association to something so old in a contemporary film made us realise that those kind of questions haven't really been answered so many years later. They still concern us, but actually, we deal with them even less and we're kind of shocked and scandalised when we dare to present them in a contemporary setting. I found it interesting that there was this connection, so wanted to highlight this, but we did write it independently from the tragedy".

Com essa resposta, Lanthimos parece intencionalmente criar uma distância entre seu filme e o drama grego. Tendo por base essa declaração do diretor sobre o processo de confecção e o conceito de apropriação defendido anteriormente por Sanders (2006), podemos compreender que o filme se beneficia dessa relação de apropriação com a obra de Eurípides, posto que a nova obra, ao mesmo tempo em que apresenta um alto caráter intertextual, como mostraremos a seguir, não se baseia, em sua totalidade, no texto de Eurípides e não realiza uma releitura *ipsis litteris* da tragédia grega num contexto contemporâneo. Mais que isso, o filme lê o momento presente e formula novas questões para este contexto ao estabelecer pontos de contato com o mundo antigo e questões de sua época.

Em "Yorgos Lanthimos: la recepción clásica en su filmografía", Alejandro Valverde García (2022) defende que a apropriação cultural de elementos da mitologia grega é uma prática comum de Yorgos Lanthimos e está presente na sua filmografia:

a tradição greco-latina possui uma grande influência na história do cinema e não só nos filmes que conscientemente tratam de trazer ao público os mitos antigos, as obras literárias ou os acontecimentos históricos da Antiguidade, há também muitas outras que, mesmo sem pretender, reproduzem ideias e imagens herdadas da Grécia e de Roma. Com certeza este é o caso do realizador Yorgos Lanthimos, que, em várias entrevistas aos meios de comunicação parece deixar claro, reiteradamente, que qualquer coincidência com as referências clássicas nos roteiros de seus filmes é uma pura casualidade. (Valverde García, 2022, p. 58)⁸

De acordo com Valverde García (2022), Lanthimos usa o referencial cultural que possui e, de forma inconsciente, apropria-se e incorpora elementos do mito de Orfeu no longa-metragem *Kinetta* (2005) e nos curtas *Nimic* (2019) e *Bleat* (βληχή – 2022), que fazem paralelo com a catábase⁹ (κατάβασις) de Orfeu ao submundo governado por Hades, na mitologia grega. Enquanto isso, o longa *Dente Canino* (2009) remete à alegoria da caverna de

⁸ "[...] la tradición grecolatina tiene una gran influencia en la historia del cine y no sólo en aquellas películas que conscientemente tratan de acercar al público los antiguos mitos, las obras literarias o los acontecimientos históricos de la Antigüedad, sino también en muchas otras que, aun sin pretenderlo, reproducen ideas e imágenes que hemos heredado de Grecia y de Roma. Seguramente este sea el caso del director de cine Yorgos Lanthimos, el cual, reiteradamente, en distintas entrevistas concedidas a los medios de comunicación, parece querer dejar claro que en los guiones de sus filmes cualquier coincidencia con referentes clásicos es pura casualidad".

⁹ "Catábase" significa "descida", em geral. Porém, nos estudos de literatura e nos estudos clássicos, a catábase significa especificamente a descida de um mortal (a princípio, os heróis das narrativas) para o mundo dos mortos, como o submundo de Hades ou o Inferno de Dante, por exemplo.

Platão no processo de paideia, e *O Lagosta* (2015) recontextualiza a cegueira de Édipo e usa uma referência à personagem Circe¹⁰ como metáfora em um cenário distópico (Valverde García, 2022, p. 58-60). Todos os usos desses referenciais mitológicos são benéficos para os longas de Lanthimos, pois, conforme defende Valverde García (2022, p. 58), o sucesso dessas obras está na releitura de temas clássicos de forma inteligente, o que obriga o seu espectador a sair de uma alienação causada pela “zona de conforto” e enfrentar o absurdo e as dores humanas expostas em cena.

Em síntese, o filme de Lanthimos resgata os temas envolvidos no mito de Ifigênia, mesmo que não proponha uma relação estreita com o material de origem. Ou seja, não há uma fidelidade ao texto da peça eurípida em si, mas uma obra relacionada à discussão temática proposta pelo texto de partida. Para Carlinda Nuñez (2019), o efeito dessa tradução cultural seria o choque dos temas clássicos com a recepção contemporânea, produzido pela transculturalização do objeto de partida, seja narrativo ou estético, como a menção ao cervo, animal sagrado de Ártemis, no título do filme e outras fontes clássicas, como o párodo de Agamêmnon (v. 40-257) de Ésquilo, tornando “o filme um experimento estético em que o ‘antigo’ e o ‘novo’, o estrangeiro e o familiar se imbricam” (Nuñez, 2019, p. 73).

Além do exposto, em seu artigo, Nuñez (2019) destaca uma característica importante na abordagem de Lanthimos sobre o texto eurípida: a *concordia discordans*. Nesse caso, o longa-metragem realiza um trabalho de consonância e dissonância com o material clássico, pois, ao passo que o diretor usa o mito de Ifigênia como base temática para sua obra, também se distancia do texto escrito por Eurípides. Como lembra Nuñez, esta característica já era bastante presente no teatro grego clássico, uma vez que os tragediógrafos usavam os mesmos mitos, porém faziam abordagens diferentes sobre o tema, como no caso da peça *Electra*, cujas versões de Sófocles e, a mais conhecida, de Eurípides sobreviveram até os dias de hoje.

A lógica da *concordia discordans* apresentada por Nuñez (2019) complementa a ideia, pensada a partir de Valverde García (2022), de que Lanthimos usa a temática mitológica da

¹⁰ Circe é uma personagem mítica que aparece na *Odisseia* de Homero. É considerada canonicamente como uma feiticeira que tem o poder de transformar humanos em animais. A premissa do filme *O Lagosta* se passa em uma sociedade distópica não identificada, onde é proibida a existência de pessoas solteiras. Essas pessoas, então, são levadas para hotéis de concentração e são submetidas a arranjarem um par, senão elas serão transformadas em animais.

peça de Eurípides sem construir uma relação de fidelidade para com o texto de partida. Desse modo, o realizador grego, ao traduzir esse elemento cultural, cria uma relação de intertextualidade, senão complementaridade, entre sua obra e a de Eurípides.

Há também uma possibilidade de pensar que *OSCS* de Lanthimos é não só uma obra original levemente inspirada na peça trágica de Eurípides (ou seja, apropriação), mas também uma *adaptação livre*, isto é, uma adaptação não identificada e difusa em relação a um texto de partida, conforme Robert Stam (2006, p. 31-33) e, o mais importante, *não-declarada* de *Ifigênia em Áulis*, a partir de uma tradução cultural. Assim, nossa análise do longa-metragem pretende corroborar esta hipótese procedendo a uma investigação de elementos-chave da narrativa filmica, em comparação com passagens da peça de Eurípides, para evidenciar ou não a relação entre as obras analisadas: estrutura narrativa, personagens e a questão do cervo sagrado.

4 Um diálogo criativo: aprofundando a análise de *O sacrifício do cervo sagrado*

O título *O sacrifício do cervo sagrado* se trata, parafraseando a personagem de Martin, de uma metáfora. Para esta análise, esse título nos remete a dois pontos: ao episódio que, na mitologia grega, é associado ao mito de Ifigênia; e ao sacrifício que será realizado no final da narrativa filmica. Apesar de o filme de Lanthimos ser propositalmente ambíguo, a única certeza nesse filme é a de que alguém vai, de fato, morrer. Porém, a personagem a ser sacrificada deve ser, por obrigação, Ifigênia?

A resposta é não. Aliás, nem todos os adaptadores do mito de Ifigênia decidem sacrificá-la em prol de uma fidelidade a uma versão específica, como a *Iphigenie* de Racine. Em seu filme, Lanthimos escolhe não sacrificar a personagem correspondente a Ifigênia, mas assinala o dedo da morte para a personagem que poderia corresponder a Orestes, filho mais novo de Agamêmnon e Clitemnestra e irmão de Ifigênia.

Em nossa pesquisa, foi possível fazer uma relação de correspondências entre as personagens da mitologia da peça *Ifigênia em Áulis* de Eurípedes e do filme *OSCS*, a qual apresentamos no quadro 1 abaixo e explicaremos a seguir:

Quadro 1 – Comparações entre as personagens da mitologia, da peça e do filme, com elenco

Mitologia	Peça <i>Ifigênia</i> , de Eurípides	Personagens de OSCS	Elenco de OSCS
Agamêmnon	Agamêmnon	Steven Murphy	Colin Farrell
Clitemnestra	Clitemnestra	Anna Murphy	Nicole Kidman
Ifigênia	Ifigênia	Kim Murphy	Raffey Cassidy
	Coro (personagem coletivo)	?	?
"Orestes criança"	Orestes (personagem mudo)	Bob Murphy	Sunny Suljic
Menelau	Menelau (personagem secundário)	Matthew	Bill Camp
	escravo (personagem secundário)	Matthew	Bill Camp
Aquiles	Aquiles (personagem secundário)	Martin	Barry Keoghan
"Orestes adulto"	?	Martin	Barry Keoghan
Ártemis	Ártemis (nome mencionado/ <i>Deus ex machina</i>)	Martin	Barry Keoghan
Calcas	Calcas (nome mencionado)	?	Barry Keoghan
	Odisseu (nome mencionado)	?	?
	?	Mãe de Martin	Alicia Silverstone

Fonte: os autores.

Na cena em que vemos a família Murphy reunida pela primeira vez (OSCS, 2017, 7:10'–7:22'), há uma *mise en place* bastante curiosa, pois a posição das personagens na mesa de jantar já remete à relação entre o filme de Lanthimos e a mitologia grega: Steven e Kim estão sentados lado a lado, referenciando a questão do sacrifício de Ifigênia, e Anna e Bob

estão também lado a lado, referenciando a vingança e matricídio de Orestes contra Clitemnestra. Além disso, a posição lado a lado de Steven e Kim também faz referência à relação de Ifigênia, não só como filha primogênita, mas também como a criança favorita de Agamêmnon, tal como é indicado nos versos 631-632 e 635-639 da peça de Eurípides, em que Ifigênia e Clitemnestra chegam ao acampamento grego em Áulis. A relação de amor entre pai e filha é recíproca, mesmo em situações adversas, como na guerra e no sacrifício, no caso do texto trágico.

Enquanto isso, dúbia e dissimulada, a personagem Martin (Barry Keoghan) é uma peça vital da narrativa. O jovem busca vingança pelo infortúnio causado por Steven e usa a família do médico para retribuir o favor. É dissimulado porque, ao longo da narrativa, a personagem é uma espécie de lobo em pele de cordeiro, ainda que mantendo uma fachada; e dúvida porque ele pode causar no espectador uma estranheza perturbadora, ainda considerando a dupla representação mitológica sob a qual a personagem pode ser lida na obra fílmica, seja como Aquiles, seja como Ártemis.

A princípio, o modo como Martin é retratado na narrativa fílmica, como um rapaz introvertido e que se torna uma espécie de amigo da família, o aproxima de uma figura semelhante a Aquiles, o guerreiro mítico de Ftia, cujo nome é usado como para atrair Ifigênia a Áulis na mitologia. Além disso, a partir da introdução de Martin no seio familiar dos Murphy, o filme também mostra um pouco da relação entre Martin e Kim que se desenvolve, à primeira vista, como uma paixão da jovem e que lentamente beira um estado de adoração.

Em uma das cenas em que as personagens interagem, Kim/Ifigênia, que participa do coro da escola, canta para Martin o refrão da canção pop “Burn” (2013) de Ellie Goulding, cantora pop britânica nascida em 1986. A letra é retirada de seu contexto original para o contexto sombrio do filme: o fogo que arde seria uma metáfora para a vingança de Martin que vai queimar a família Murphy por dentro, assim, destruindo sua aparente união e harmonia (OSCS, 2017, 22:25’-45’). Por outro lado, a letra também indica uma atração sexual do eu lírico, cuja imagética do fogo está associada à paixão e aos desejos carnais. Além disso, a performance vocal de Kim, que hesita em achar o tom certo, contribui com a sensação de estranheza causada pela *mise-en-scène*, suscitando um momento coral da narrativa que marca um sentimento de premonição de que algo trágico está por vir.

Apesar de Martin e Aquiles serem bastante diferentes em termos comportamentais (o primeiro é um jovem peculiar e carente, e o segundo um semideus e guerreiro de guerra), ambos são introduzidos como uma espécie de cavalo de Troia nas famílias de Steven e Agamêmnon. O diferencial é que, enquanto o médico não fazia ideia das consequências em trazer o jovem ao seu seio familiar, o general usa Aquiles sem consentimento dele e sabe de suas consequências ao inventar o matrimônio entre o guerreiro e sua filha (Eurípides, v. 97-105; v. 124-35.).

Entretanto, quando Martin revela a Steven que os sintomas de Bob são uma maldição lançada por ele, Martin, este acaba mostrando uma nova faceta mitológica: a da deusa Ártemis. Ártemis, cuja presença é forte na mitologia geral, na peça trágica somente é referenciada pela previsão de Calcas no prólogo e pelo relato do Mensageiro no êxodo. Nessa perspectiva, Martin faria parte de uma simbologia sob o signo artemisiano. De acordo com Carlinda Nuñez (2019), a deusa possui uma dualidade coexistente, ora curótrofo e fecundante, ora violenta e hermafrodita, que simboliza respectivamente as características virginal e guerreira da divindade. Por mais que Nuñez não faça uma relação direta entre o jovem e a divindade — aliás, ela o interpreta somente como um “agente do destino” — a autora defende que o filme funciona a partir de atitudes e modos de ser relacionados a Ártemis, como, por exemplo, a sequência inicial do filme:

Este nome [de Ártemis] não é jamais pronunciado no filme, porém a sombra da divindade age através do artemisianismo de atitudes, desejos e modos de ser das personagens [...]. Desta complexidade emerge o signo artemisiano, com funcionalidade heurística, no filme de Lanthimos, desde a primeira sequência, um prólogo constituído pela pulsão de um coração humano em tela cheia, ao som do solene *Stabat* “Jesus Cristo paira na cruz” de Schubert. Esta cena inicial (com duração de 2 minutos) enlaça uma teia semiótica marcada pela devolução do significado propriamente cardíaco ao órgão vital e pela ressimbolização da vida como pulso, ritmo, ação movida a sangue. (Nuñez, 2019, p. 74)

O exemplo de Nuñez (2019) busca mostrar que os elementos semióticos em cena usam o signo artemisiano como uma representação temática das pulsões combativas que a narrativa filmica emplaca como um tema central. Porém, podemos argumentar que há uma representação física de Ártemis, que vai desde os maneirismos e se estende até os poderes

que Martin possui: seja aparecendo sem avisar no hospital em que o médico trabalha ou seguindo seus passos, tal qual um caçador persegue sua presa.

Em outros momentos, vemos que Martin possui uma atitude mais calma e menos possessiva em suas interações com Kim. Atiçando o seu lado menos violento, as cenas em que os dois jovens estão juntos, seja andando na vizinhança, de moto ou mesmo conversando no quarto da moça, demonstram a característica curótrofa e virginal do jovem, lembrando Ártemis que é conhecida também como enfermeira das jovens e deusa do parto, ganhando assim o epíteto ou a alcunha de curótrofa. Tal característica de Martin estaria ligada ao lado mais vulnerável da personagem. Talvez a cena em que as personalidades de Martin se chocam seja aquela em que Kim deseja entregar-se aos prazeres carnais pela primeira vez com o jovem e este desvencilha-se da proposta da filha do médico, indo embora do quarto dela. Assim, rejeita o erotismo da moça e reafirma seu caráter virginal (OSCS, 2017, 54:20'–55:46').

Não podemos deixar de mencionar também as semelhanças que Martin pode guardar com relação a Calcas e Orestes, pela característica difusa da personagem. Por um lado, como o adivinho real, Martin compartilha o dom da palavra ao anunciar sua vingança ao médico, assim manifestando o que vai suceder com o restante da família Murphy da mesma forma que o profeta informa Agamêmnon da demanda de Ártemis. Por outro lado, o tema de um filho vingando a morte do pai conecta Martin a um Orestes maduro, que conhecemos do ciclo da Oresteia, enquanto, nesse caso, Bob seria uma versão infantil da personagem, como visto em *IA*.

No prólogo da peça eurípida, o general confessa ao seu escravo sobre o oráculo de Calcas que preconiza o sacrifício de sua primogênita à deusa Ártemis pelo retorno dos ventos ao porto de Áulis, além da dúvida moral do general em ter consentido com o ato. A influência da escolha assombra a mente de Agamêmnon durante o início da peça e durante o primeiro ato, em que seu irmão, Menelau, intercepta a mensagem adiando o matrimônio de Ifigênia (Eurípides, v. 87-105.).

No caso do filme de Lanthimos, a conversa entre Martin e Steven, após o acometimento da doença psicossomática em Bob, espelha-se bastante no prólogo da tragédia de Eurípides: Martin demanda uma reunião com o médico a fim de lhe explicar sobre

a doença que vai assolar e matar todos os Murphy se o cirurgião não matar um membro da própria família. A troca entre as personagens em um ambiente de cores neutras, e filmado em *contra-plongée*, quando a imagem é filmada em um ângulo de baixo para cima, e plano fechado, acaba por realçar o discurso de Martin:

MARTIN: Você matou um da minha família, agora matarei um da sua para equilibrar as coisas, entende? [...] Todos ficarão doentes e vão morrer. Um, paralisia dos membros. Dois, recusar comida até a inanição. Três, sangramento pelos olhos. Quatro, morte. Um, dois, três, quatro. Você não vai adoecer, só precisa ficar calmo [...] Terá só alguns dias para decidir quem morre [...] Quando o sangramento ocorrer, é só uma questão de horas antes de morrerem. (OSCS, 2017, 50:12'–51:06')¹¹

A partir dessa constatação, Steven mergulha num inferno particular e usa de ameaças para forçar Martin a interromper a maldição. Porém, diferente de Agamêmnon, ao perceber que está perdendo o controle da situação, o médico sequestra o jovem, o aprisiona no porão de casa e tortura para tentar anular a maldição, durante o terceiro ato do filme.

Em seguida, Kim adquire a condição psicossomática no meio de uma sessão do coral escolar, evocando um elemento do coro do teatro antigo: o canto que acompanhava a coreografia no palco clássico. Tal como a paralisia de Bob, o início da maldição em Kim marca uma mudança na narrativa ao mostrar a jovem moça adoecendo de súbito e sendo hospitalizada, colocando-a em um limbo físico (a paralisia) e espacial (o hospital). Porém, com o uso do elemento coral, a transição da personagem na narrativa é realizada de modo mais enfático ao espectador.

Uma leitura intertextual comparativa dessa cena é o momento, na peça de Eurípides, em que Ifigênia aparece no acampamento grego durante o segundo ato (EURÍPIDES, 2018, vv. 644-51), acompanhada de sua mãe e do irmão mais novo. Logo em seguida, vai ao encontro do pai que está transtornado em vê-la naquele momento, pois Agamêmnon sabe que o destino da jovem é a morte.

A maldição (ou doença) psicossomática, tal como a situação da falta de ventos no porto de Áulis, representa um estágio de inércia, uma metáfora ao desespero e à incerteza, imposto às personagens das respectivas narrativas. Enquanto no filme de Lanthimos o limbo é corporal, afetando a coordenação motora, a representação feita pelo texto trágico de

¹¹ Citação a partir da legenda da Art Subs.

Eurípides é a própria natureza, uma vez que a insegurança, na tragédia, é causada pelas condições climáticas. No entanto, ambas as incertezas influenciam o estado psicológico das personagens no tocante à decisão do sacrifício humano.

O próximo episódio em que o filme de Lanthimos e a tragédia clássica interpolam-se é a busca de Anna pela verdade. A matriarca da família Murphy, assim como Clitemnestra antes dela, descobre a demanda do sacrifício, porém de maneira diferente do que no texto de Eurípides. No longa, após o adoecimento da filha mais velha, Steven revela a Anna sobre a vingança de Martin. Em resposta, a esposa, de forma racional, o questiona sobre a relação entre o marido e o jovem que amaldiçoou sua família, notando algumas inconsistências na resposta do cirurgião, como o possível alcoolismo deste (OSCS, 2017, 65:18'–66:10'). Já no terceiro ato da peça eurípida, Clitemnestra recebe a visita de Aquiles por engano e descobre que o matrimônio prometido à filha se trata de uma farsa. Porém, o escravo de Agamêmnon os intercepta e alerta que os generais pretendem sacrificar Ifigênia a Ártemis, pela volta dos ventos ao porto de Áulis (Eurípides, v. 873, 878-883).

Enquanto isso, os filhos de Steven começam a competir pela atenção do pai a fim de escapar da morte, por meio da manipulação emocional. Porém, Kim acaba usando todos os seus recursos para persuadir o médico e Martin de poupar-la. Na peça de Eurípides, a ação de Ifigênia de suplicar a Agamêmnon por sua vida, durante o quarto ato, parece um pouco com o que ocorre no filme de Lanthimos. No trecho abaixo, em tradução de Jaa Torrano, vemos que Ifigênia usa a relação familiar, especialmente entre pai e filha, como base do seu discurso.

IFIGÊNIA

Ó pai, se com fala de Orfeu pudesse
cantora persuadir pedras a seguir-me
e pelas falas seduzir a quem quisesse,
eu iria por aí, mas, de fato, hábil nisto,
ofertarei pranto, pois isso eu poderia. 1215
Suplicante, prenderei a teus joelhos
o meu corpo, que ela gerou para ti.
Não me destruas antes, é doce ver
a luz! Não me obrigues ver os subterrâneos!
Primeira te chamei pai e tu, a mim, filha. 1220
Primeira, dando meu corpo a teus joelhos,
dei as graças caras e em troca recebi.
Esta era a tua fala: "Ó filha, será que
"eu te verei com bom Nume em casa
"do marido viver e florir digna de mim?" 1225
(Eurípides, v. 1211-25)

Já no longa-metragem, a súplica de Kim/Ifigênia se transforma em uma disputa emocional e de interesses com o irmão para entender quem mais agrada ao pai e, assim, conseguirá se salvar do sacrifício. No entanto, assim como Ifigênia, Kim muda de comportamento e decide se voluntariar para o sacrifício. Porém, a principal diferença para ações bem similares é o motivo de cada personagem: na tragédia, Ifigênia toma essa atitude pelo altruísmo por sua mãe e Aquiles, que lutaram para defendê-la dos exércitos gregos, e por aceitar seu destino, convencendo-se dos discursos bélicos. Enquanto isso, no filme de Lanthimos, Kim não é apresentada como altruísta como sua correspondente mitológica e parte de um local de arrependimento e desilusão amorosa relacionado a Martin.

Diferente de Clitemnestra, que é relutante com a decisão final da filha, a personagem Anna vê a sua situação atual de maneira mais racional do que a rainha grega via a dela. Após ser alertada por Martin de que o filho mais novo não terá muito tempo de vida, a matriarca da família Murphy liberta o jovem vingativo de seu cativeiro, pois entende que não há como ir contra o destino, depois que as tentativas de Steven de salvar os filhos são frustradas. O que nos leva ao final da narrativa, quando Bob entra no último estágio da maldição e Steven é obrigado a realizar o sacrifício, aceitando ou não as forças do destino.

O filme termina com a morte de Bob, personagem equivalente a Orestes. Apesar da escolha final aparentar ser fruto do acaso, há uma camada de leitura que deve ser feita aqui ao relacionar o longa com a mitologia. Lentamente, Bob torna-se não só o *sacred deer* (cervo sagrado) do título, mas também a *dear person* (pessoa querida, no sentido de favorita) para Steven;¹² apesar do *killing* do título original não ser tão específico quanto o termo *sacrifício* na tradução em português.

5 Considerações finais

A partir de nossa análise, podemos concluir que *OSCS* trata-se, em primeira instância, de uma apropriação cultural (Sanders, 2006), uma vez que o filme não remete a um só referencial, mas a vários: à peça de Eurípides, a versões diferentes do mito e a elementos mitológicos presentes em outras obras literárias como a *Ilíada* de Homero. Além disso, Yorgos Lanthimos não somente se apropria do cânone mitológico-eurípidiano, como também acaba

¹² Em inglês, "deer" e "dear" são homófonos.

subvertendo-o, como no caso do sacrifício de Bob, o Orestes da peça grega que sobrevive para vingar a morte de Agamêmnon por Clitemnestra. Podemos perceber, também, que neste filme, o diretor usa a mitologia grega para realizar um comentário sobre questões bastante atuais envolvendo a ética profissional, a divisão de classes, a falência da família nuclear e, principalmente, a necessidade de se fazer justiça por meio da vingança.

Seguindo na mesma linha de pensamento, por consequência de um dialogismo narrativo bastante próximo da tragédia de Eurípides e com um discurso similar, mas discordante (*concordia discordans*), o longa-metragem pode ser lido como uma adaptação livre e não-declarada do enredo geral do mito de Ifigênia. Apesar de não ser intencionalmente uma adaptação direta, o filme recorre, como demonstrado neste artigo, de modo explícito a certos episódios e interações entre as personagens que estão presentes em *Ifigênia em Áulis*, assim entrando na concepção de tradução cultural levantada anteriormente por Carlinda Nuñez (2019).

Além disso, a análise do longa-metragem corrobora a interpretação do filme como uma *metatragédia*, de acordo com os modos de adaptações filmicas apresentados por Hardwick (2003). Ou seja, por mais que Lanthimos não se baseie diretamente na tragédia de *Ifigênia em Áulis*, o diretor grego ainda reverbera os ecos da obra de Eurípides para a geração que acompanhou o surgimento da *Greek weird wave*.

Sobre este último ponto, Lanthimos estabelece que a peça euripidiana coexiste no mesmo universo do filme, citando seu título na cena entre Steven e o diretor da escola dos filhos (OSCS, 2017, 95:20'–96:42'). Esse dialogismo metatextual entre as duas obras permite que o cineasta não só tenha a liberdade de apropriar e adaptar o material clássico, mas criativamente tecer um comentário sobre o impacto dos temas mitológicos, as relações interpessoais, familiares e de poder no mundo contemporâneo do século XXI.

Agradecimentos

Os autores gostariam de agradecer às professoras Renata Cazarini de Freitas e Beatriz de Paoli pelas valiosas contribuições, na forma de leituras e comentários, à realização desta pesquisa.

Referências

CHALKOU, M. A New Cinema of 'Emancipation': Tendencies of Independence of Greek Cinema of the 2000s. **Interactions: Studies in Communication & Culture**, v. 3, n. 2, p. 243-261, 2012. https://doi.org/10.1386/iscc.3.2.243_1

EURÍPEDES. Ifigênia em Áulida. In: Eurípides: **Teatro completo**, volume III. Trad. Jaa Torrano. São Paulo: Editora Iluminuras, 2018.

EXTRANJERA. Direção: Inés de Oliveira Cézar. Argentina, Grécia, Polônia: Cinegram, Morocha Films & Scorpio Studio, 2007, 80 min, som, colorido. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=z4hcjLDOnVw&rco=1> Acesso em: 09 abr. 2024.

GOULDING, E.; KURSTIN, G.; KUTZLE, B.; TEDDER, R.; ZANCANELLA, N. **Burn**. Cantada por: Ellie Goulding. Gravadora: Polydor Records. Reino Unido, 2013.

HARDWICK, L. **Reception Studies**. Oxford: Oxford University Press, 2003.

HAYWARD, R. Interview: Yorgos Lanthimos, dir. The Killing of a Sacred Deer. **Cinevue**, 2017. Disponível em: <https://cine-vue.com/2017/11/interview-yorgos-lanthimos-the-killing-of-a-sacred-deer.html>. Acesso em: 3 abr. 2024.

HOMERO. **Ilíada**. Trad. Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin/Cia. das Letras, 2013.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Trad. André Cechinel. Florianópolis: EdUFSC, 2013.

MCCLURE, Laura (Ed). **A Companion of Euripides**. West Sussex: John Wiley & Sons, 2017.

NUÑEZ, Carlinda Fragale Pate. Ifigênia transcultural: um caso de tradução cultural. **Revista da ABRALIC**, v. 21, n. 37, 2019. Disponível em: <https://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/529/703>. Acesso em: 3 abr. 2024.

O Sacrifício do Cervo Sagrado (OSCS). Direção: Yorgos Lanthimos. Roteiro: Yorgos Lanthimos e Efthymis Philippou. Reino Unido, Irlanda: Diamond Films, 2017, 121 min, som, colorido. Disponível em streaming: Amazon Prime Video e HBOMax. Atualizado em: 09 abr. 2024.

ROSE, Steve. Attenberg, Dogtooth and the Weird Wave of Greek Cinema. **The Guardian**. 27 set. 2011. Disponível em: <https://www.theguardian.com/film/2011/aug/27/attenberg-dogtooth-greece-cinema>. Acesso em 3 abr. 2024.

SANDERS, Julie. **Adaptation and Appropriation**. New York: Routledge, 2006. <https://doi.org/10.4324/9780203087633>

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. **Revista Ilha do Desterro**, Florianópolis, n. 51, p. 19-53, 2006. <https://doi.org/10.5007/2175-8026.2006n51p19>

TAYLOR, Kate. Yorgos Lanthimos, Deerhunter. **The Globe and Mail**, 02 nov. 2017. Disponível em: <https://www.theglobeandmail.com/arts/film/the-killing-of-a-sacred-deer-director-yorgos-lanthimos-on-a-mythical-story-in-a-modernsetting/article36812814/>. Acesso em: 3 abr. 2024.

TEIXEIRA, J. Eduardo Cardoso. **O mito de Ifigênia na contemporaneidade**: a tragédia sob o olhar do cinema. 2023. 112f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagem) – Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2023.

VASILEIOU, Petrina. **Cultural markers and cultural blankets in the study of fiction film: A critical examination of the Greek weird wave**. 63 f. Dissertação (Mestrado em Cultura Visual) – Department of Arts and cultural science, Lund University: Lund, Suécia, 2016. Disponível em: <https://lup.lub.lu.se/luur/download?fileId=8877366&func=downloadFile&recordId=8877365>. Acesso em: 09 abr. 2024.

VALVERDE GARCÍA, Alejandro. Yorgos Lanthimos: la recepción clásica en su filmografía, **Metakinema – Revista de Cine e Historia**, n. 26, p. 57-63, 2022. Disponível em: https://www.metakinema.es/metakineman26s6a1_Alejandro_Valverde_Yorgos_Lanthimos.html. Acesso em: 09 abr. 2024.

WINKLER, Martin M. **Classical Myth & Culture in the Cinema**. New York: Oxford University Press, 2001. <https://doi.org/10.1093/oso/9780195130034.001.0001>

Recebido em: 17.04.2024

Aprovado em: 30.08.2024